

Sete sintomas de transformação da fotografia documental

Susana Dobal¹
Universidade de Brasília, DF.

RESUMO: As estratégias para associar a fotografia à realidade não mais se apóiam nos pilares que fundamentaram o realismo fotográfico nos séculos XIX e XX. Noções cruciais como o momento decisivo, o ponto de vista fixo, o instantâneo, a suficiência da imagem para representar os fatos vêm sendo questionadas por práticas verificadas tanto nos ensaios documentais quanto no fotojornalismo diário. As experimentações cresceram consideravelmente com a entrada da fotografia documental no território artístico, porém, mesmo no fotojornalismo diário esses pilares da fotografia documental foram abalados. Por meio de exemplos diversos, esse artigo investiga aspectos da transformação da fotografia documental que dizem respeito a questões técnicas e conceituais.

A vocação documental nasce com a própria invenção da fotografia – ou assim fomos levados a crer. Enquanto o cinema conheceu um breve início onde se privilegiou as tomadas de cenas cotidianas para logo ser utilizado principalmente para obras de ficção, a fotografia seguiu caminho inverso. Se no início naturezas-mortas e *tableaux vivants* foram temas presentes apontando também para outras possibilidades que não a que predominou no século XX, a fotografia seria utilizada em geral para registrar e flagrar cenas que ocorreriam independentemente da câmera. Tal tendência abriu a porta para diversas vertentes da fotografia documental, mas limitou a entrada da ficção na fotografia. Esse quadro, porém, está mudando.

A transformação não lida exclusivamente com a dicotomia entre realismo

¹ Mestra em Fotografia (New York University/International Center of Photography (1994)), doutora em História da Arte/City University of New York/Graduate Center (2003) e pós doutora na Université Paris 8 (2009).
sudobal@gmail.com

(entendido como a estética do instantâneo) e ficção, mas sim com o abalo dos pilares que sustentaram o realismo fotográfico de forma a não necessariamente apontar para uma escolha da ficção na fotografia, e sim revelar o lado fictício de toda recriação de realidades. Esse artigo investiga manifestações de uma nova forma de pensar fotograficamente onde a confiança na visibilidade já não pode repetir paradigmas herdados do século XIX. Em cenário bem mais fluido, a fotografia perdeu o status de verdade última mas ganhou a possibilidade de revelar verdades múltiplas e provisórias.

O termo fotografia documental refere-se ao uso da fotografia tanto acompanhando uma notícia em veículos de imprensa – nesse caso denominado em geral de fotojornalismo – como ensaios fotográficos de temas mais amplos e não necessariamente relacionados a um acontecimento específico, como o que rege a notícia. Embora essas categorias tenham características próprias, elas serão tratadas aqui conjuntamente pelo que têm em comum, ou seja, o comprometimento com a busca da verdade e o desejo de trazer a público um tema de relevância social.² Ambas vertentes alimentaram boa parte da prática fotográfica no século XX e ainda que tenham particularidades pertinentes aos respectivos contextos – jornais, livros, sites etc – partiram de pressupostos semelhantes e desenvolveram uma configuração atualmente questionada por novas práticas.

Tais práticas podem ser observadas na imprensa e principalmente na migração da fotografia documental para novos territórios – galerias, museus, revistas e livros de arte – onde a possibilidade de experimentação costuma ser maior. Esse artigo foi particularmente estimulado por dois editoriais sobre o fotojornalismo publicados no site Paris Art por André Rouillé. Em “*Un photojournalisme aux abois*” (“Um fotojornalismo em apuros”, ROUILLÉ, 16.9.2011) o autor critica o tradicional festival de fotojornalismo que ocorre em Perpignan, no sul da França, pelo fato de o evento promover a espetacularização dos acontecimentos retratados e de não dar conta de transformações

² Jorge Pedro Sousa distingue fotojornalismo e fotodocumentarismo e comenta que o primeiro lida com temas “quentes”, com a noção de valor-notícia e dialoga com o texto enquanto o segundo lida com temas intemporais, eventualmente também com um acontecimento, porém em formato de ensaios mais longos (SOUSA, 2004).

ocorridas no fotojornalismo, que, no entanto, o autor não define. Em um outro editorial, “Le crépuscule du photojournalisme” (“O crepúsculo do fotojornalismo”, ROUILLÉ, 19.11.2011) Rouillé oferece algumas pistas e comenta as transformações ocorridas com a opção dos fotógrafos pelo território da arte, além de ressaltar a importância da tecnologia digital para transformar os hábitos de representação dos fatos. A partir desses editoriais e de transformações observadas em material recolhido para aulas ou visto em diversas exposições, procuro aqui apresentar quais seriam esses sintomas de transformação dos pilares da fotografia documental. Algumas dessas mudanças foram sugeridas brevemente nos editoriais mencionados, outras foram adicionadas. A tecnologia digital foi omitida não por ter menor relevância, mas por permear diversos desses sintomas e pelo fato de muitos deles antecederem a era do digital.

O fato de se recorrer também a exemplos que não são contemporâneos demonstra que havia possibilidades latentes de utilização da fotografia para além do realismo predominante, porém essas possibilidades foram abafadas por muito tempo pela necessidade de se legitimar a fotografia enquanto documento.

1. Do flagrante ao simbolismo da imagem

Em 1981, o fotógrafo Raymond Depardon visita Nova Iorque a trabalho com a missão de acompanhar um fotojornalista local e enviar todo dia uma foto a ser publicada pelo jornal francês *Libération* com breve texto-legenda. Depardon usa uma câmera Leica, uma objetiva 35mm e filmes analógicos que ele revela diariamente. Entre suas primeiras observações, ele está impressionado com a eficiência local, com o fato de que ninguém conhecia o *Libération* e de haver computadores em todo lugar. A era digital mal despontava, mas a crise do flagrante já se antecipava. Embora Depardon fotografe os pés de um suicida estatelado na calçada e as pessoas em volta, o tom geral é de recusa do flagrante: em um mesmo dia há um incêndio sem vítimas no Harlem, uma manifestação de policiais no Bronx, um encontro com um líder republicano, mas o que ele fotografa

são as crianças pulando corda em uma rua no Harlem (6.7.1981); dois dias depois ele parte para um hospital para ver a vítima de um famoso assassino do Bowery, mas a foto é do fotógrafo que ele acompanhava na redação, de pernas para o alto, um pouco antes de saírem para cobrir a pauta (8.7.1981); perto do Central Park ele vê Mia Farrow passando no Rolls Royce do Woody Allen e Mick Jagger passeando de bermuda rosa e walkie-talkie, mas a foto mostra dois jovens amigos de uma agência com suas bicicletas conversando na calçada próxima ao Central Park. Em outra foto uma menina aparece na janela de um táxi e Depardon comenta: “Habitado há vinte anos a cobrir “histórias”. Liberado! ... eu me sinto um pouco perdido. Preciso reaprender a olhar” (DEPARDON e BERGALA, 1981, p. 57).

Desde então, a reaprendizagem não foi só dele, como atestam, por exemplo, algumas inventivas capas de jornal. Em exemplo recente, a capa da Folha do dia 1.4.2012 mostra o olhar inquisidor de um atleta negro associado indiretamente a uma manchete sobre corrupção. A foto do atleta refere-se à matéria sobre condicionamento genético e sucesso profissional dos esportistas enquanto a manchete próxima à foto relata sobre esquema de contrabando no aeroporto de Brasília. Na parte inferior da capa, outra denúncia, agora em rima visual com um anúncio. A foto mostra barcos ancorados em Florianópolis associados à compra aparentemente ilícita deles pelo governo; logo abaixo vê-se o último modelo de carro da Honda. Lanchas e carro são brancos com detalhes pretos; o atleta é negro e no close do seu rosto destaca-se o contraste da íris com a parte branca dos olhos. Seu olhar lembra o de um policial que perscrutasse o corrupto. A página pode ser vista como um poema visual que consiste em sugerir rimas entre assuntos díspares, uma estratégia recorrente em jornais com alguma sofisticação no layout. Embora a foto das lanchas seja um flagrante, o furo jornalístico dilui-se em um contexto onde o sentido da imagem vem também do seu posicionamento na página e da interação com outras imagens e texto.



Figura 01: Jornal Folha de São Paulo, 1.4.2012

O simbolismo da imagem pode ser deduzido não só pelo que é mostrado, mas pelo contexto em que a imagem aparece. O simbolismo interno à foto, por outro lado, pode também ser enfatizado como se vê na prática diária do fotojornalismo em que situações banais adquirem sentido específico dentro de determinado contexto histórico. Basta lembrar da famosa foto do ex-presidente Jânio Quadros com os pés torcidos sugerindo a falta de rumo do seu governo.³ A cobertura de política é rica nesse tipo de exemplo em que se procura atribuir uma conotação a uma expressão do personagem que seja a mais adequada à notícia do momento, podendo-se para isso recorrer até mesmo a fotos de arquivo. A flexibilidade com a exigência de uma foto do dia demonstra que mais do que um flagrante, o que importa é a interpretação que a imagem pode sugerir.

Se Raymond Depardon recusou-se a registrar o flagrante na maioria das

³ A foto é de Erno Schneider, foi publicada em 10.3.1991 no Jornal do Brasil e ganhou o Prêmio Esso de 1962 (GURAN, 1992, p. 71).

suas fotos em New York, o jornalismo diário e ainda mais o ensaio fotográfico têm procurado também outros mecanismos para dar sentido às imagens que não o mero registro incontestável de um fato. Muito mais do que um flagrante, a fotografia documental, tanto em um contexto como no outro, é uma construção de sentido a partir de argumentos visuais que implicam a condução de uma determinada leitura dos fatos pela maneira como ele é fotografado.

2. Do momento decisivo ao momento indefinido

Boa parte do fotojornalismo é baseado na crença de que a realidade deve culminar em uma fugaz combinação de elementos a serem flagrados pelo fotógrafo bem treinado a fim de representar da melhor forma a síntese de uma situação. Essa fé cujo principal arauto foi Henri Cartier-Bresson e sua noção de "momento decisivo" vem sendo substituída pela adesão a um tempo outro, que seria o da duração.

Depois das experimentações dos irmãos Bragaglia na época do futurismo, Hiroshi Sugimoto foi um dos que mais se destacaram por retomar a experimentação usando exposição com longa duração na sua série *Theaters (Teatros)*, mostrando telas em branco em salas de cinema. A série iniciada em 1978 consiste de fotos obtidas deixando o obturador aberto durante todo o tempo de projeção de filmes. Outras experiências como essa têm se repetido desde então. Na Rússia, Alexey Titarenko trabalha com longa exposição para registrar o movimento das multidões nas ruas obtendo como resultado imagens borradas ou eventualmente com algum personagem ou detalhe fixo que contrastam com a aparência geral de um fluxo urbano. Com isso ele conseguiu trazer um nova perspectiva para um dos gêneros mais explorados na fotografia do século XX que foi a *street photography*. Suas imagens são menos de tipos específicos do que de uma sensação geral de se estar em meio ao rebanho urbano.



Figura 02: Alexey Titarenko. *City of Shadows* (1992-1994)

No Brasil, Patrícia Gouveia usa técnica semelhante aplicada a gênero herdado da pintura mas plenamente desenvolvido também na fotografia. Ela declara explicitamente na apresentação da série *Imagens Posteriores* no seu site (www.patriciagouvea.com) que além de propor uma outra abordagem para o gênero da paisagem, questiona igualmente o momento decisivo, optando por borrar a imagem. Além do tempo estendido, ela também recusa a fotografia fiel à descrição física do lugar. Suas paisagens marcadas pela fugacidade estão longe, por exemplo, da nitidez total e do meticuloso sistema de zonas criado por Ansel Adams em seu afã de registrar a paisagem norte-americana em todas a sua grandiosidade e nítidas nuances de cinza. Na série de Patrícia Gouveia, mais do que descrever trata-se de sugerir uma visão da paisagem tornada inconstante pelo movimento da janela do carro.



Figura 03: Patrícia Gouveia. *Imagens Posteriores*

3. Do ponto de vista privilegiado ao ponto de vista múltiplo

A fotografia na série de Patrícia Gouveia não ocupa um ponto fixo herdado da perspectiva linear renascentista. Ela se movia no espaço e a imagem trazia o testemunho dessa mobilidade. O ponto de vista ideal irá ser ainda mais radicalizado pela sua multiplicação em diversos pontos de vista simultâneos. Se o tempo é o da duração, o espaço é o da mobilidade.

Corine Vionnet, fotógrafa franco-suíça cujo trabalho "Photo Opportunities" foi exposto no último Encontro de Fotografia de Arles (França, 2011), adicionou um elemento a mais na longa exposição, que foi reunir diversas fotografias recolhidas na internet para montar imagens sobrepostas de monumentos conhecidos. O resultado mais uma vez são imagens borradas onde prédios como as pirâmides do Egito, o Coliseu, a torre Eiffel ou o Tah Mahal parecem borrados. Ao trabalhar com imagens de turistas anônimos, ela introduziu novas questões ao tempo de exposição: o que se perdeu não foi só o privilégio de uma fração de segundo sobre outras,

mas a prerrogativa de uma única perspectiva.

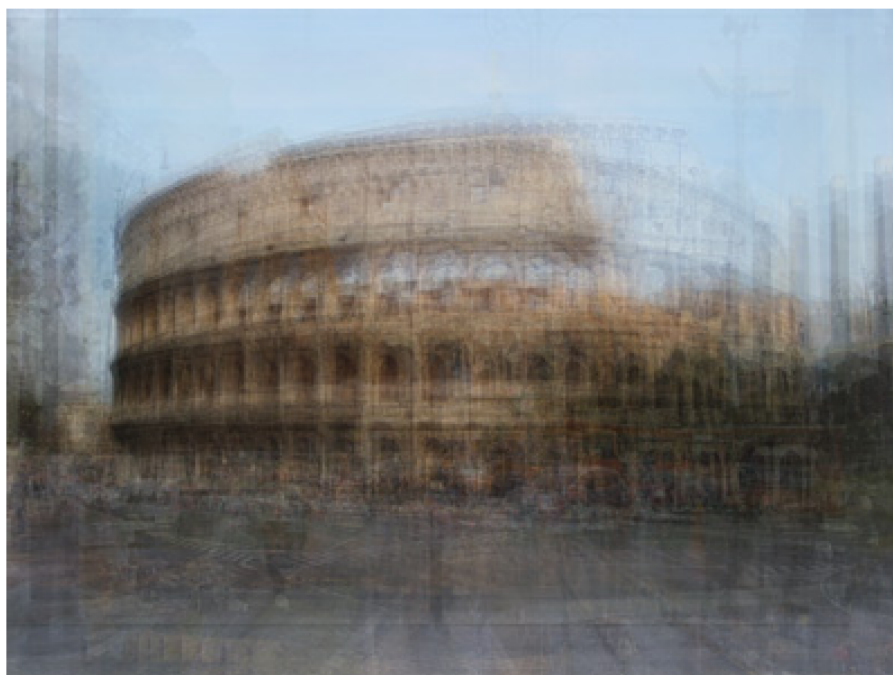


Figura 04: Corine Vionnet. Coliseu.

A multiplicidade dos pontos de vista já é assunto explorado até mesmo no fotojornalismo diário onde pareceria que a posição do fotógrafo estaria mais longe de ser abalada pelas exigências do jornal impresso. Em matéria sobre a rotina dos candidatos às eleições municipais, a Folha de São Paulo publicou em 2008 fotos do coletivo de fotógrafos Cia da Foto em que se vêem os candidatos de diversos ângulos ao mesmo tempo. Cada candidato teve três fotos publicadas lado a lado e o resultado foi uma impressão mais cinematográfica do que fotojornalística de representação de um fato. Nesse caso, o momento privilegiado passa de uma perspectiva ideal para pelo menos três versões que se completam para dar uma ideia da cena. O momento é praticamente o mesmo, mas a perspectiva não é única. Pode-se dizer com isso, que o cubismo chegou ao fotojornalismo abalando, assim, o ponto de vista privilegiado do fotógrafo capaz de eleger o melhor ângulo e o melhor momento para captar a imagem que deveria sintetizar uma cena.



Figura 05: Cia da Foto, 2008. Publicado originalmente na Folha de São Paulo e reproduzido no livro *O melhor do fotojornalismo brasileiro – edição 2009* (ARAÚJO, 2009).

4. Do instantâneo às cenas montadas

A legitimidade do instantâneo tem sido questionada também pelo uso cada vez mais corrente de cenas montadas, mesmo em temas documentais. Isso se verifica tanto no fotojornalismo publicado em jornais e revistas onde retratos acompanhando reportagens podem ser realizados com produção prévia em estúdio ou ao ar livre, quanto no território da fotografia documental que povoa galerias de arte.

O fotojornalista argentino Alejandro Chaskielberg prefere fotografar à noite e para isso conta com a luz da lua e também com iluminação artificial que ele prepara. Os personagens dos seus ensaios sobre a vida em torno do Rio Paraná na Argentina ou sobre a vida no Lago Turkana, no Kênia, posam em cenas da vida cotidiana deles, recriadas pelo fotógrafo. O resultado é um trabalho aparentemente documental porém de apurado valor estético e cuidadosamente encenado.



Figura 06 : Alejandro Chaskielberg. *Turkana à noite* (2012)

Exemplo equivalente pode ser encontrado também recentemente relacionado a tema clássico do fotojornalismo, ou seja, a situação dos catadores de lixo do Aterro do Jardim Gramacho, no Rio de Janeiro, em vias de ser desativado. O jornal *Le Monde* (17.5.2012) publicou galeria de doze fotos de Fred Merz em que há nitidamente uma luz artificial bem montada embora os catadores apareçam na maioria das imagens em ação, ou seja, catando lixo. O olhar fotográfico é destacado também pela maneira deliberada com que o suíço Fred Merz usa diferentes estratégias para não mostrar o rosto deles na maioria das imagens. O ensaio

contrasta com outros publicados quase ao mesmo tempo no portal terra também sobre o aterro do Jardim Gramacho, porém onde se vê apenas a iluminação natural e ensaios mais relacionados a fatos como o trabalho no aterro e o fechamento do local pelos funcionários do Serviço de Limpeza Urbana. O ensaio do *Le Monde* pode levantar a antiga questão da estetização da miséria tornada palatável pelo tratamento primoroso dado ao assunto. Porém, pode-se questionar igualmente se o tratamento dado pelo portal Terra não obedece ele também a outras convenções do fotojornalismo que não excluem, por exemplo, uma foto do pôr-do-sol em meio a montanhas de lixo.⁴

A intervenção do fotógrafo pode ir além de questões técnicas quando aparecem as cenas montadas. A fotógrafa mexicana Dulce Pizón produziu retratos de imigrantes latinos morando em New York em encenações diversas: seus personagens reais aparecem vestidos de super-heróis da cultura de massa exercendo suas profissões. Assim, o homem-aranha é um limpador de janelas; Batman, um taxista; Super-Homem, um entregador e Huck descarrega caixas em uma mercearia. A mulher-gato transforma-se em uma atarefada babá em uma situação onde o exercício de convencimento e sedução para a causa dos imigrantes ocorre com uma fusão de humor e realismo. A legenda de cada foto traz a origem do imigrante e quanto ele consegue enviar por semana para a família no seu país de origem. Os elementos da fotografia documental estão presentes e no entanto a ficção e o humor são evidentes: cada personagem exemplifica uma situação socioeconômica representada por indivíduos com nome real tal qual um ensaio fotográfico de clássicos do fotojornalismo como Eugene Smith ou Eugene Richards. A diferença, porém, é que cada indivíduo vive uma bem humorada ficção.

⁴ O ensaio de Fred Merz está disponível em http://abonnes.lemonde.fr/planete/portfolio/2012/05/17/rio-de-janeiro-jardim-gramacho-la-plus-grande-decharge-d-amerique-du-sud_1702498_3244.html. O portal Terra retirou na internet um dos ensaios publicados também em maio, porém conservou outros sobre o mesmo assunto sem o crédito do fotógrafo: <http://noticias.terra.com.br/brasil/fotos/0,,EI8139-OI203544,00.html>



BERNABE MENDEZ originario de Guerrero trabaja limpiando vidrios en los rascacielos de Nueva York Manda 500 dólares al mes

Figura 07: Dulce Pizón. Superheróis.

Tal qual na literatura, na fotografia, finalmente, a ficção invade a vida. Não se trata mais de montar apenas inócuas cenas cotidianas ou retratos românticos em domésticos *tableaux vivants* como no início da história da fotografia, e sim dar uma abordagem teatral para assuntos que o olhar da fotografia documental nos ensinou a perceber. A teatralidade da imagem pode ir desde evidentes encenações até recursos técnicos mais sutis como a iluminação artificial.

5. Da visão totalizante ao uso da metonímia

Um ensaio fotográfico documental deve em princípio oferecer uma visão geral de um tema em diversos aspectos, tal qual faria uma reportagem.⁵ Outro sintoma do questionamento sobre o poder revelador da imagem

⁵ O anseio por uma visão geral da realidade foi também bastante explorado pelas vistas panorâmicas no século XIX, como analisa Maria Inês Turazzi no seu livro sobre Marc Ferrez (TURAZZI, 2005).

verifica-se na recusa em produzir uma visão abrangente do tema e pela opção de representar um aspecto específico do assunto. Isso não quer dizer que se recusa o poder da fotografia em representar um tema e sim que, da mesma forma que ocorreu nos exemplos anteriores, aqui também dá-se ao fotógrafo uma maior liberdade de escolha quanto ao aspecto a ser ressaltado.

A metonímia é uma figura de linguagem que consiste no emprego de um termo para referir-se a outro. O seu uso no nosso contexto pode ser verificado como estratégia de organização de um ensaio fotográfico onde em vez de se mostrar diversos aspectos de um tema, um detalhe é escolhido para representar um contexto maior.

Um dos temas que mais impulsionaram a fotografia documental foi o registro das guerras, a começar pela guerra da Crimeia registrada por Roger Fenton, a Guerra da Secessão registrada por Mathew Brady, a segunda guerra fotografada por Robert Capa e inúmeros outros fotógrafos. O assunto sempre provocou curiosidade não só pelas suas consequências mas também pela situação de risco que a cobertura envolve. Em ocasião, portanto, onde o flagrante seria contundente, é curioso que um fotógrafo opte pelo distanciamento e por um olhar mais interpretativo. Esse foi o caso de Milomir Kovacevic que em vez do confronto no front, em Sarajevo, optou por registrar objetos, mais especificamente retratos do ex-presidente Josip Broz Tito, da antiga Iogoslávia, cujos retratos tombados em diversas repartições públicas sugeriam o fim de uma era. Tito representava o fim da unidade que manteve relativa paz entre os países que então guerreavam e portanto era personagem simbólico. O ensaio fotográfico sobre a guerra que terminaria do dividir a nação opta não pelo combate e sim por um viés mais interpretativo que destaca o poder unificador de um retrato.

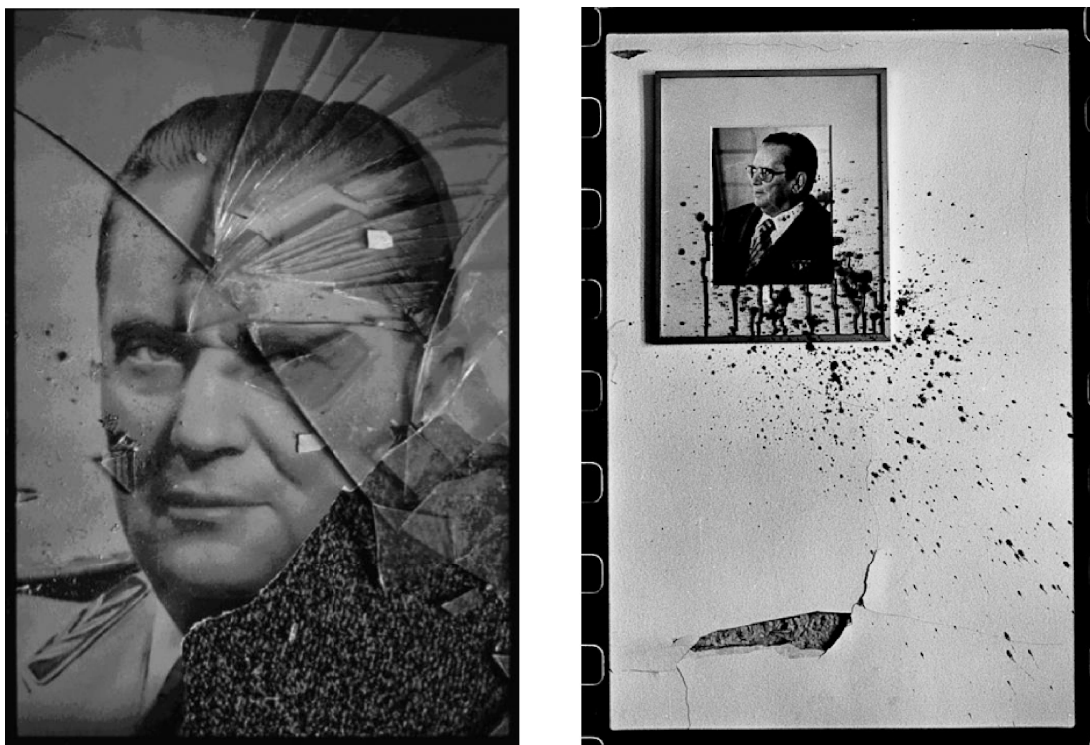


Figura 08: Milomir Kovacevic. *Tito*.

Em estratégia semelhante para contexto totalmente diferente, o fotógrafo Edu Simões expôs no último Foto Rio (2011) uma série dedicada à marmitta de operários. As fotos mostram apenas as marmittas fotografadas do mesmo ângulo de cima. O conteúdo, as vasilhas, o apoio onde elas estão - texturas do cenário de uma obra - cada mínimo detalhe ganha ares de evidência nessa série de poucas variações. O rosto e a história dos operários não aparecem, porém mais uma vez a mera sugestão torna-se eficaz para representar uma realidade mais complexa.



Figura 09: Edu Simões . *Gastronomia para um dia de trabalho duro*. (Foto realizada pela autora na exposição do Foto Rio 2011).

6. Das margens pretas às imagens manipuladas

Assim como o tempo um dia culminou em uma privilegiada fração de segundo, também a integridade da imagem foi legitimada pela ausência de corte que o friso preto em volta da imagem garantia. Tal prática tornou-se, no entanto, marca de uma era. As imagens hoje são manipuladas das mais diversas formas: o corte tornou-se prática comum, já falamos da imagem montada e da recusa de um momento privilegiado. Pode-se falar ainda da manipulação da imagem para além dos recursos já expostos, ou seja, manipulações mais evidentes.

Os sintomas de transformação da fotografia documental foram divididos em categorias aqui com fins explicativos, mas muitas vezes elas se misturam. É o caso do exemplo seguinte que une ênfase em uma parte da imagem à manipulação digital.

Alinka Echeverria ganhou o prêmio HSBC 2011 na França com um ensaio fotográfico sobre a procissão para a virgem de Guadalupe no México ("The Road To Tepeyac"). Seu ensaio consiste de retratos dos peregrinos vistos de costas com todo o contexto em volta apagado. Trata-se de estratégia semelhante à de Rogério Reis quando ele fotografou os foliões no Rio de Janeiro (*Carnaval na Lona* – projeto começado em 1987) pedindo a cada

um que posasse em frente a um fundo neutro. A diferença é que enquanto o fotógrafo carioca isolou os personagens no local onde a fotografia foi tirada, Alinka Echeverria fez isso posteriormente com a ajuda do computador.



Figura 10: Rogério Reis, *Carnaval na Lona*.



Figura 11: Rogério Reis, *Carnaval na Lona*, *Fantasia de Palitos de Fósforos*, 1988.



Figura 12: Alinka Echeverría. The Road To Tepeyac.

O mesmo afã de isolar e enumerar verifica-se também nas marmitas fotografadas por Edu Simões ou no inventário de carnavalescos de Rogério Reis, mas há ainda a marca explícita de intervenção na imagem. Além do formato da enumeração reforçado pela maneira como a série aparece no site da fotógrafa, o assunto de Echeverría também é condizente com a tradição da fotografia documental - o registro de autêntica manifestação da fé. A manipulação, porém, não afetou a legitimidade da imagem, ao contrário, valeu um prêmio.

7. Da imagem inequívoca ao texto que a relativiza

A realidade montada, borrada, diagramada, manipulada será afetada ainda por mais uma forma de questionar a legitimidade da imagem. O uso

do texto já apareceu anteriormente junto com a diagramação nas capas de jornal, mas lá eram meras legendas que direcionavam o sentido da imagem sugerindo uma vez mais a precariedade do simples registro fotográfico. Tal prática é antiga, e no contexto brasileiro ela foi empregada com boa dose de invenção por Mário de Andrade nos seus registros fotográficos em viagens pelas regiões Norte Nordeste. Nessas fotos publicadas no livro *Turista Aprendiz*, o poeta e escritor, também colecionador de revistas de fotografia e fotógrafo amador que abordou a fotografia consciente dos seus recursos, usou sugestivos títulos para as suas imagens. Eles não apenas descreviam ou adicionavam informações às fotografias, mas também davam a elas novas conotações como por exemplo, na imagem dos lençóis pendurados e a legenda "Roupas freudianas, Fortaleza 5-VIII-27 Fotografia *Refoulenta* Refoulement" – fazendo assim com que os lençóis ao vento dessublimassem os segredos da alcova. Livres dos entraves da profissão de fotógrafo, Mário de Andrade pôde usar a fotografia de maneira lúdica e inventiva, mesmo tendo em vista um programa documental de registro da cultura brasileira (ANDRADE, 1993).

São inúmeras as combinações de fotografia e texto em que o último relativiza o sentido da imagem. Destaco especialmente a obra de Maureen Bisilliat e seus livros ilustrando textos literários com fotos documentais. *Cão sem plumas* é um dos mais bem sucedidos pois a partir do poema de João Cabral de Mello Neto sobre o rio Capibaribe, a fotógrafa expõe imagens da pesca do caranguejo jamais mencionada no poema, mas cuja riqueza de conotações assemelha-se à pluralidade de sentidos que o poeta extrai do rio. Assim, a miséria dos pescadores, principalmente mulheres e crianças, combina-se às suas risadas e sensualidade da mesma forma que, no poema, a fertilidade do rio Capibaribe combina-se com a indigência das populações ribeirinhas.

O fotojornalismo diário é também rico de exemplos em que o texto relativiza o sentido das fotografias. Importa ressaltar que fica implícito, nesses casos, o fato de que o registro da realidade pode não bastar e ser enriquecido pelas palavras abalando, assim, a confiança na fotografia pura como documento inquestionável.

Todos esses sintomas apontam para o enfraquecimento da noção de uma grafia da luz que a fotografia parecia sugerir. Tal ilusão há muito foi desbancada, porém hoje se observa que as mudanças não se limitam ao reconhecimento da presença do fotógrafo nessa escrita *com* a (e não *da*) luz. A fotografia documental está em transformação porque as noções de realismo foram afetadas, porque o tempo não é mais o de uma fração de segundo, o fotógrafo não ocupa posição privilegiada, o real pode estar na encenação, no detalhe, na manipulação da imagem ou até mesmo no texto em volta. Enfim, a atual fotografia documental demonstra que a realidade não é sólida, mas a sua instabilidade é pujante.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Mário de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz**. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros, 1993.

ARAÚJO, Roberto. **O melhor do fotojornalismo brasileiro – edição 2009**. São Paulo: Europa, 2009.

BISILLIAT, Maureen. **Cão sem Plumas**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

CAJOLLE, Christian (org.). **Photographier la guerre? Bosnie, Croatie, Kosovo**. Paris, Les Éditions des Imprimeurs, 2000.

DEPARDON, Raymond e BERGALA, Alain. **Écrits sur l'image : Raymond Depardon, correspondance new-yorkaise. Alain Bergala, les absences du photographe**. Paris: Libération/Cahiers de Cinéma, 1981.

GURAN, Milton. **Linguagem fotográfica e informação**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.

ROUILLÉ, André. **“Un photojournalisme aux abois”** (16.9.2011). www.paris-art.com/newsletter/newsletter2011-09-17_03.html Acessado em 7.4.2012

_____ . **“Le crépuscule du photojournalisme”** (19.11.2011)
www.paris-art.com/newsletter/newsletter2011-11-21_04.html Acessado
em 7.4.2012

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo – introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa.** Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

Turazzi, Maria Inez. **O Brasil de Marc Ferrez.** Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2005.