

O fotodocumentário para além da factualidade:
o virtual como dimensão essencial da fotografia documental

Ana Carolina Lima Santos¹
Universidade Federal de Minas Gerais, MG

RESUMO: Historicamente, a fotografia documental foi concebida a partir da missão de reproduzir o mundo em sua factualidade, em sua existência concreta e material. Entretanto, nos últimos anos, essa percepção tem sido desafiada por imagens fotográficas cada vez mais contaminadas por outras dimensões do real. A virtualidade é uma das mais importantes: de fato, as fotografias são afetadas por virtualidades que funcionam como um campo de forças crucial para o processo de produção das imagens e para o seu resultado final. Identificar e definir diferentes níveis e vetores dessa virtualidade, bem como as consequências que eles exercem para a função testemunhal desempenhada pelo fotodocumentário, torna-se, pois, imprescindível para o melhor entendimento dessas fotografias.

Palavras-chave: Fotografia documental, testemunho, virtualidade.

Introdução

Desde seus primeiros usos, a imagem fotográfica foi reverenciada pelo tipo de conexão que estabeleceu com o real: mecânica e supostamente livre da intervenção humana, a fotografia foi considerada uma espécie de auto-revelação da própria natureza, sendo tomada como meio ideal para dar conta da realidade factual e assim exercer uma função de 'documentação precisa' do mundo – que lhe foi conferida como vocação natural. Contudo, na contemporaneidade, essa vocação tem sido constantemente questionada, sobretudo na medida em que diversos fotógrafos passaram a investir em práticas que complexificam a natureza do vínculo possível entre a imagem e o seu referente.

Com isso, no plano conceitual, fez-se necessário rever as teorizações que discorrem acerca da aptidão que a fotografia tem de evocar a realidade. Se antes muitas formulações levadas a cabo nesse âmbito concebiam a essência do fazer fotodocumental como resumida à capacidade de criar nas imagens uma correspondência da dimensão factual do mundo, hoje elas abrem espaço para pensar as virtualidades que perpassam esse processo. Para além da factualidade, começa-se a enfatizar virtualidades que, embora sem concretização efetiva no

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia.
outracarol@gmail.com

mundo, age sobre ele como um nó problemático, como um conjunto de questões, tendências e forças que permitem à imagem fotográfica tornar visíveis elementos de outro modo imperceptíveis.

O presente artigo se alia a essa tendência de revisão das conceituações sobre o fotodocumentário com o intuito de pontuar a importância de se investir no conceito de virtualidade como complementar ao ideal de factualidade anteriormente assumido como suficiente. Nesse sentido, tenta-se definir e identificar os diferentes níveis e vetores de virtualidade presentes na fotografia, demarcando-os nas obras de fotodocumentaristas de diferentes períodos. Percebe-se, dessa maneira, que o documentário jamais se ocupou apenas da factualidade do mundo, do 'isso-foi' que se supunha ser seu cerne, uma vez já carregava desde sempre a virtualidade como uma dimensão essencial.

O fotodocumentário entre o testemunho factual a invenção de outros mundos

A história do nascimento e do desenvolvimento da fotografia trouxe, em sua base, o desejo dos homens de conhecer o mundo – aquele com o qual tinham contato diariamente e também o que antes lhes era inacessível. Por tal motivo, as primeiras décadas da prática fotográfica foram marcadas por projetos que tinham em comum a ambição de pôr o homem em contato direto com realidades distintas de maneira a dar-lhes a oportunidade de que eles mesmos pudessem experimentá-las. A fotografia documental, que se firmava nesse contexto, tinha como meta primária referenciar o real de modo a respeitar sua "objetividade essencial" para permitir que a imagem dele refletida fosse capaz de "pôr o leitor verdadeiramente diante da cena representada" (SOUSA, 2000, p. 55).

O livro *How the other half lives* (1890), de Jacob Riis, considerado o primeiro fotodocumentário, é exemplar nesse sentido: nele foram reunidas fotografias que expunham de perto a pobreza nova-iorquina, dando ao público a possibilidade de conhecer uma Nova Iorque que quase sempre passava despercebida. O projeto de Riis cumpria, pois, o requisito básico desse primeiro momento do documentário fotográfico na medida em que referenciava a realidade de modo a dá-la em testemunho. Essa preocupação testemunhal perpassou, desde então, o trabalho de diversos fotodocumentaristas. Eugène Atget, Lewis Hine, August Sander, Paul Strand, Eugene Smith, Walker Evans, André Kertész, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Sebastião Salgado e James Natchway são alguns dos inúmeros fotógrafos que, a despeito de suas diferenças estilísticas, resguardavam o testemunho como centro de suas obras.

No entanto, ao longo dos anos, a noção de um testemunho factual do mundo foi redimensionada por muitos fotógrafos. William Klein e Robert Frank, ao lançarem *New York* (1956) e *The Americans* (1958), respectivamente, são casos paradigmáticos. Esses dois fotolivros tinham como pretensão oferecer um panorama sobre a vida estadunidense daquele tempo, como outros tantos trabalhos documentais realizados antes e depois deles. Porém, essas obras acabaram por se destacar das demais por terem sido construídas de um ponto de vista inovador e pouco convencional: além de miraram o aparentemente banal e sem

sentido, Klein e Frank os tomavam fotograficamente a partir de enquadramentos inusitados, composições desfocadas, borradas e/ou ambíguas. Dessa maneira, se testemunhavam alguma coisa, essas fotografias faziam isso apenas parcialmente, sem a intenção de restituir o mundo nos termos de uma percepção habitual de sua factualidade.

O mesmo pode ser dito de outros tantos fotógrafos que os seguiram. Claudia Andujar, Antoine D'Agata, Miguel Rio Branco e Michael Ackerman são exemplos significativos de fotodocumentaristas que não parecem ter seus trabalhos satisfatoriamente explicados por uma noção de testemunho restrita aos limites da factualidade do mundo. Neles, mais do que a factualidade capturada, a fotografia opera a partir da sua reapropriação. Nesse sentido, as lembranças, as crenças, os valores e os interesses que compõem o imaginário compartilhado pelo fotógrafo passam a ser agregados e francamente privilegiados. A relação imagem-referente torna-se mais complexa em tais casos, pois a fotografia se ancora nas coisas (das quais conserva um traço) tanto quanto na vivência do fotógrafo (suas percepções e escolhas poéticas) (ROUILLÉ, 2009).

Com a complexidade trazida por essa nova safra de documentaristas fotográficos, alguns autores começaram a conceber uma modalidade imaginária do fotodocumentário, ou seja, um fotodocumentário em que o abandono de uma preocupação de fidelidade ao real visível e factual envereda para a invenção de outros mundos, de mundos fotográficos abertos aos sonhos e às fantasias do artista (LOMBARDI, 2007). Nesse tipo de prática, os fotógrafos não mais se atêm à representação do real factual em um sentido mais restrito: para dar seu testemunho a respeito de alguma coisa, o fotógrafo não é necessariamente obrigado a estabelecer na imagem uma associação direta ou um confinamento aos limites do mundo concreto e material da existência dos seres e objetos; há, ainda, outra opção igualmente válida que consiste na reelaboração dessa realidade de acordo com o modo como ele mesmo a experienciou, oferecendo ao público menos 'o fato em si mesmo' do que a sua manifestação ou revelação singularizada em uma experiência particular vivenciada pelo documentarista.

Essa dimensão enfatizada pelo fotodocumentário imaginário é precisamente de natureza virtual. O virtual, segundo conceitualizado pela filosofia, é entendido como uma dimensão constitutiva do real que, apesar de não ter concretização efetiva, constitui de modo latente toda entidade existente e age sobre ela como um nó problemático, isto é, como um conjunto de questões, tendências e forças que pede estabilização a partir da invenção de uma forma, da sua atualização (DELEUZE, 1988; LÉVY, 1996). Diz-se, então, que o virtual é "aquilo que não é dado, mas que, apesar de não dado, insiste como uma força sobre o que é dado (os 'acontecimentos reais', por exemplo) e sobre como o que é dado acaba sendo dado (o caminho de atualização das virtualidades de um determinado sistema aberto)" (REZENDE FILHO, 2005, p. 53). Tendo esse conceito em mente, o fotodocumentário pode ser concebido menos em sua relação com a realidade factual do que em sua relação com as virtualidades que o atravessam. A fotografia é, pois, fruto de um dinâmico processo de atualização de virtualidades – que a configuram como solução ou resposta ao nó problemático que se

encontra em sua origem, que guia a execução do trabalho do documentarista e se atualiza na imagem final que é por ele obtida.

A percepção do fotógrafo, por exemplo, já é um vetor virtual da imagem na medida em que a faz como misto do real factual em si mesmo e do que é capaz de apreender e mobilizar nele a partir de suas lembranças, crenças, valores e interesses. O conhecimento, a memória e a imaginação do fotógrafo funcionam, portanto, como dimensão virtual da fotografia. Outros níveis de virtualidades podem ser identificados no que diz respeito ao modo como determinada imagem se coliga a uma ou mais tradições (como o fotógrafo referencia as heranças artísticas que lhes são anteriores, a partir das quais dialoga com repertórios de práticas e idéias, seja para reafirmá-los, reformulá-los ou rejeitá-los), às circunstâncias de produção que a criam (o grau de interação do fotógrafo com as pessoas, coisas e situações que retrata, bem como os recursos materiais e técnicos possíveis de serem mobilizados para tanto) e às condições daquilo que é alvo do documentário (disponibilidade e acessibilidade dos objetos e *auto mise en scène* dos indivíduos envolvidos, isto é, as performances que eles desempenham ao saberem-se diante de uma câmera que os fotografam).

Esses fatores, ainda que não esgotem o virtual que constituem os diferentes casos de fotodocumentário, já são suficientes para prová-lo como parte essencial desse processo. E, mais, para reposicionar o lugar do testemunho na caracterização da fotografia documental. Na verdade, se bem observado, é possível constatar que o fotodocumentário jamais se ocupou somente de um real factual, já que nunca se configurou como mera realidade capturada, mas, sim, como transformação e atualização que se dá a partir do modo como o fotógrafo traduz na imagem, na organização dos seus elementos constituintes, uma maneira de (re)criar o factual nuançado pela sua visada (ROUILLÉ, 2009). Para além das pessoas, coisas e situações do mundo histórico, o documentário sempre foi impregnado e moldado por virtualidades (REZENDE FILHO, 2005).

Os diferentes níveis e vetores de virtualidade no fotodocumentarismo.

Para exemplificar esse ponto de vista, podem-se tomar para análise algumas fotografias documentais. Resultados de diferentes propostas técnicas, estéticas e éticas, as imagens não foram selecionadas pretendendo-as representativas das épocas e escolas da qual fazem parte ou muito menos da história da fotografia como um todo. Na verdade, esse *corpus* foi escolhido sem maiores critérios de amostragem representativa, tentando, apenas, priorizar uma seleção que abrangesse aqueles elementos percebidos como recorrentes no fotodocumentário no que diz respeito à questão da virtualidade. Além disso, elegeu-se, de um lado, uma imagem do início do fotodocumentário, de modo a mostrar como o virtual já perpassava um fotodocumentário clássico e eminentemente associado ao testemunho direto, e, de outro, duas mais recentes, sendo uma delas ainda tributária de uma noção de factualidade e a outra, pertencente à tradição do fotodocumentário imaginário, em que a noção do testemunho factual é enfraquecida.

Da fase inicial, *Migrant Mother* (figura 1), de Dorothea Lange é uma das imagens mais notórias do fotodocumentário clássico. Na época em que essa fotografia foi feita, Dorothea Lange já era uma renomada fotógrafa norte-americana e, por isso, foi contratada para fazer parte daquele que se tornaria o mais conhecido projeto fotodocumental do início do século XX, o *Farm Security Administration* (FSA). Esse projeto, parte estratégica dos esforços do então presidente dos Estados Unidos, Franklin Roosevelt, para legitimar um programa de ajuda aos agricultores, patrocinou a incursão de grandes nomes da fotografia, que percorreram o país a fim de dar visibilidade às precárias condições de vida da população rural, bem como registrar as ações do governo para melhorá-las. O trabalho de Lange, nesse contexto, envereda pela produção de retratos da pobreza.

Por si só, esses elementos de vinculação da fotógrafa a um projeto de cunho político-propagandístico e o seu gosto específico por retratos configuraram um primeiro conjunto de virtualidades, ao passo em que influenciaram o modo como a fotografia foi configurada: trata-se da imagem de uma mulher que, ao ser retratada em uma situação de tipificação (em que ela é categorizada como 'uma mãe que sofre diante da pobreza de seus filhos'), funciona por meio da elaboração de um comentário social sobre o mundo. O sofrimento expresso na fisionomia da personagem e a pobreza simbolizada nas roupas simples e desgastadas funcionam exatamente nesse sentido. O retrato mistura-se, portanto, a um tipo de fotografia de cunho social – atendendo os interesses tanto da fotógrafa quanto do projeto ao qual pertencia.

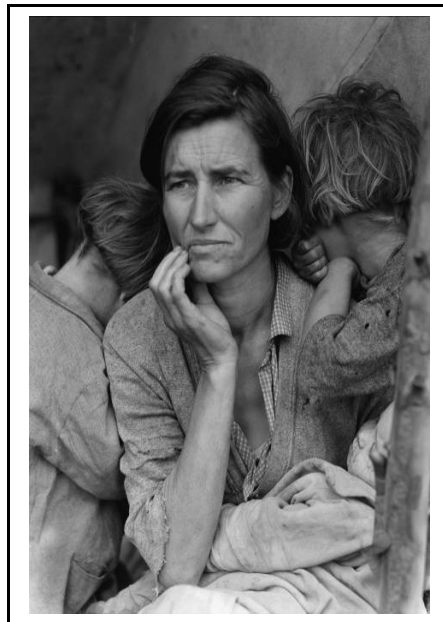


Figura 1. Dorothea Lange, Migrant mother, 1936.

O testemunho que se delinea aí ('vejam, eu presenciei o sofrimento e a pobreza dessa mãe' parece dizer Lange) mistura-se a um elevado teor simbólico que faz emergir a figura de uma mãe heróica que sofre com dignidade e resignação diante de um quadro social de pobreza

que lhe é imposto. Com isso, esse primeiro conjunto de virtualidades demarca a especificidade da atividade documental para além do mero testemunho factual, visto que esses conteúdos prontamente reconhecíveis são transcendidos para convir à atribuição de sentidos que serviam aos discursos em torno da Grande Depressão, que tornavam viável a recriação da realidade por eles moldada e que só assim testemunhavam algo a respeito do mundo.

Outro exemplo, contemporâneo mas que segue essa mesma lógica, é a série fotográfica MC Gorila e MC Preto (figura 2), do fotolivro *Rocinha*, de André Cypriano. Filiado ao documentário clássico, Cypriano é um fotógrafo que desenvolve projetos em que se aventura por territórios geográficos e sociais pouco experimentados com a finalidade de 'desvendar o mistério do desconhecido' e, assim, promover um engajamento com as realidades retratadas. Esses elementos, como em Lange, configuraram um primeiro conjunto de virtualidades (as crenças, valores e interesses do fotógrafo e sua associação à tradição dos *concerned photographers*) que acrescentou à mera factualidade do cotidiano da favela um traço fundamental para tais imagens: a exploração das propriedades plásticas da fotografia em preto e branco como estratégia para aumentar sua dramaticidade e seu impacto emocional.

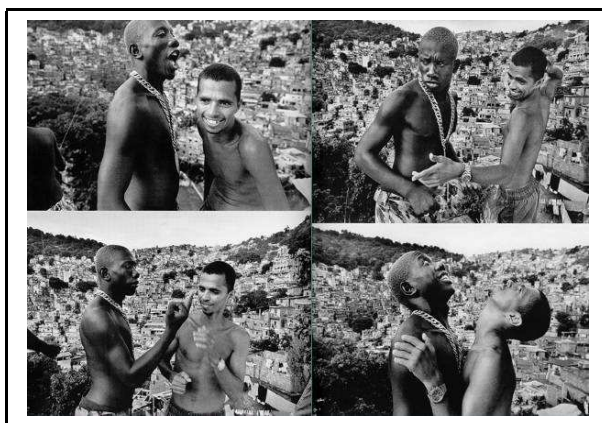


Figura 2. André Cypriano, MC Gorila e MC Preto, 2005.

Essa característica foi reforçada pelas circunstâncias de produção do fotodocumentário, segundo conjunto de virtualidades, que permitiram a valorização do elemento humano. Isso porque, embora não pertença a essa comunidade, Cypriano foi fotografá-la a convite de um ex-morador, detento ligado ao Comando Vermelho. Além disso, o fotógrafo passou trinta dias vivendo na favela, sob as mesmas condições dos demais habitantes, com os quais estabeleceu laços de cumplicidade. Essa convivência trouxe implicações para o terceiro conjunto de virtualidades, das performances dos fotografados. Na micro-narrativa, inicialmente, os rapazes parecem encarnar o estereótipo midiático dos MCs (as caras e gestos de 'malandro malvado'), mas, na última imagem, eles escaparam dele ao se

postarem amigavelmente abraçados, desvencilhados da identidade encenada nas fotografias anteriores.

A favela e os MCs, visíveis nessas fotografias enquanto parte do mundo concreto e material, não esgotam o trabalho fotodocumentário nelas empreendido, pois os conhecimentos sobre a realidade que guiam sua proposta documentária não estão contidos por inteiro no factual. Ao contrário, eles são indeterminados como problema e como procedimento. É apenas na sua transformação em imagem, nas virtualidades que se atualizam, que o documentário se produz. Assim, embora a fotografia até possa ser capaz de restituir de alguma forma a factualidade do real, essa restituição, perpassada pelo virtual, não se dá de maneira tão diferente dos demais meios, ou seja, ela é igualmente mediada por uma série de intencionalidades e procedimentos presentes em qualquer atividade humana. Igualando-se a outras representações visuais, a fotografia destitui-se da garantia de verdade absoluta que antes lhe era atribuída e passa a trabalhar com uma verdade que é construída, instituída.

É exatamente esse entendimento que permite, no caso do fotodocumentário imaginário, a validação da invenção de mundos. Ao invés de representar as pessoas, coisas e situações reproduzindo-as como algo já dado e apenas registrado pelo fotógrafo, esse tipo de documentário se apóia em suas virtualidades, priorizando-as como uma maneira de situar o factual para além das aparências, em uma problemática geral que o engloba. A partir da exploração dessa problemática que aspira à verdade, a imagem se aproxima da realidade, porém de maneira diferenciada do que nas formas tradicionais do documental, visto que a efetividade de seus sentidos não está atrelada à reapresentação da referência concreta ou sequer submissa à integralidade da materialidade de um passado factual. O fotodocumentário não exclui a referência ao mundo, mas a propõe segundo outra relação, menos direta (ROUILLÉ, 2009).

A relação que José Ramón Bas estabeleceu entre fotografia, factualidade e virtualidade é interessante para demonstrar essa questão. No fotoensaio *Cuba en el ojo* (figuras 3 e 4), diversos meninos e meninas cubanos foram capturados em situações ordinárias – a caminho da escola, andando de bicicleta, brincando na piscina. Em nenhuma delas, a factualidade do mundo parece ter apresentado ao fotógrafo algo de excepcional. Entretanto, às fotografias originais, Bas acrescentou molduras, cores, rabiscos e anotações que se assentaram como atualização de virtualidades através das quais ele resignificou esse real factual banal para ligá-lo a uma problemática que o fotógrafo percebeu no contato direto com o mundo: o fato de que a sociedade muitas vezes aprisiona as crianças em um dia a dia de banalidades capaz de lhes privar da infância.



Figura 3. José Ramón Bas, Cuba en el ojo (negativo original), 1996.



Figura 4. José Ramón Bas, Cuba en el ojo, 1996.

O que o artista fez, nessas imagens, não implicou no rompimento com a realidade ou sequer na fabricação (na acepção de embuste ou mentira artificiosa que o termo pode carregar) de um falso testemunho. Ao contrário, é através de um modo de dar conta do real indiretamente que, salientando seu caráter virtual, essa fotografia testemunha algo a respeito do mundo, ao dizer: 'vejam, como eu também vi, que as crianças estão perdendo sua infância, que sequer pode ser fotograficamente captada, mas apenas criada por mim'. O testemunho, redimensionado pelo virtual, persiste.

Considerações finais

As implicações que a aceitação do virtual, sua potencialização e compatibilização com a natureza testemunhal do fotodocumentário acarretam para a prática e a teoria da fotografia são tópicos que ainda merecem um exame mais detalhado. Por hora, o mais interessante a ser destacado é fato de que, a partir do investimento na conceituação dessas virtualidades, é possível assumir que o fotodocumentário imaginário, ao estabelecer-se de maneira similar ao

fotodocumentário tradicional e dele se diferenciar apenas pelas formas indiretas de fazer alusão à realidade, não é necessariamente menos válido que os modos mais diretos e referenciais estabelecidos no início da tradição fotodocumental. Afinal, como construção sempre imaginária e virtual, nem mesmo na mais fiel reprodução do real factual defendida e empreendida nos primórdios do fotodocumentário há garantias de acuidade: “[nada] nos garante que a fotografia formalmente similar e precisa, e aparentemente objetiva (o que foi fotografado era o que estava lá, nem mais nem menos), é o documento verdadeiro do que as pessoas vêem, e sobretudo sentem, pensam, fazem e são” (MARTINS, 2008, p. 159).

De tal forma, diz-se que o fotodocumentário imaginário, tanto quando o clássico, alude ao real, mas sempre funcionando apenas como um juízo possível que atende às subjetividades inerentes à produção social de sentido, na qual virtualidades se imbricam e das quais passa a depender. Admite-se, portanto, que a atividade do fotógrafo funciona como um processo de estruturação que não precisa necessariamente se reduzir ao estabelecimento de uma obra comprobatória de um passado factualmente existente, podendo se abrir a invenções que servem tão bem aos complexos propósitos e processos de descoberta e de reflexão com e a partir da imagem fotográfica – e que, ainda assim, dá seu testemunho sobre o mundo que cada fotógrafo é capaz de vivenciar e, assim, compartilhar com o seu espectador.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo: Editora 34, 1996.

LOMBARDI, Kátia. **Documentário imaginário**: novas potencialidades da fotografia documental contemporânea. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2008.

REZENDE FILHO, Luiz Augusto. **Documentário e virtualização**: propostas para uma microfísica da prática documentária. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

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

SOUSA, Pedro Jorge. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Grifos, 2000.