



Eduardo Queiroga

**DA ASSINATURA À POSTURA:
A CONSTRUÇÃO DA AUTORIA NA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL**

Recife,
2016

Eduardo Queiroga

**DA ASSINATURA À POSTURA:
A CONSTRUÇÃO DA AUTORIA NA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL**

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco sob a orientação do professor doutor José Afonso da Silva Jr e a coorientação do professor doutor Pere Freixa i Font, da Universitat Pompeu Fabra.

Linha de Pesquisa: Estética e Culturas da Imagem e do Som.

Recife,
2016

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

Q3d	Queiroga, Eduardo Da assinatura à postura: a construção da autoria na fotografia documental / Eduardo Queiroga. – 2015. 255 f.: il., fig. Orientador: José Afonso da Silva Júnior. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Comunicação, 2016. Inclui referências. 1. Comunicação. 2. Fotografia documentária. 3. Autoria. 4. Fotógrafos. I. Silva Júnior, José Afonso da (Orientador). II. Título. 302.23 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2016-101)
-----	--

EDUARDO QUEIROGA

TÍTULO DO TRABALHO: DA ASSINATURA À POSTURA: A CONSTRUÇÃO DA
AUTORIA NA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Aprovada em: 05/04/2016

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Afonso da Silva Júnior
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Nina Velasco e Cruz
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Thiago Soares
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Maria do Carmo de Siqueira Nino
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Daniela Nery Bracchi
Universidade Federal de Pernambuco

Para Chloe e Gabriela.

Agradecimentos

Foram muitas, muitas mesmo, as pessoas que me ajudaram na trajetória e essa página sempre estará devedora de agradecimentos.

Daniel, Pedro e Renata me acompanharam de perto, responsáveis por atos cotidianos, aqueles que preenchem nosso viver com pequenas e grandes alegrias, todas importantes, com companhia durante aperreios, com dispersões necessárias e desnecessárias.

Amélia, Paulo, Roberta e Paulo - mãe, pai e irmãos - estiveram sempre na torcida e em outras ajudas igualmente importantes.

José Afonso, amigo, fotógrafo e orientador. Atento, atencioso e generoso, companheiro de preocupações fotográficas, dentro e fora do doutorado, acumulou novas marcas atléticas nos seus comentários minuciosos.

Pere Freixa, coorientador em Barcelona, me acolheu e se desdobrou para tornar a experiência do doutorado sanduíche mais rica. Foi muito bom ter passado pela Universitat Pompeu Fabra e ter compartilhado boas conversas com Pere.

As professoras Maria do Carmo Nino e Nina Velasco e Cruz trouxeram muitas contribuições importantes ao desenvolvimento da pesquisa, não apenas na etapa de qualificação.

João Roberto Ripper, além de disseminar seu bem-querer, me concedeu entrevista com toda a generosidade que o caracteriza.

Ana Lira, que provavelmente se negará a ler essa tese, esteve sempre por perto, questionando a necessidade de tal feito com a mesma energia que dava amparo.

As parceiras tradicionais e todos os que fazem o FotoLibras me ensinaram muito. Dan Gayoso e Júlia Morim, por um lado, Tatiana Martins, Rachel Ellis, Vlândia Lima e Mateus Sá, por outro, simbolizam - deixando um mar de nomes não listados mas igualmente importantes - esses dois universos tão ricos que tenho frequentado há anos.

Os companheiros de aprendizado foram - sempre - muito importantes para o percurso. Me refiro aqui a todos aqueles com quem compartilhei salas de aula ou discussões: professores, doutorandos, mestrandos e graduandos, independentemente das posições que ocupávamos na hierarquia aluno/professor.

A pesquisa foi beneficiada por bolsa Capes e pelo Programa Doutorado Sanduíche no Exterior (proc. 11114/13-4).

A existência de coletivos de pessoas que se organizam para um mundo melhor, especialmente defensores do Linux e do Ubuntu, literal e anonimamente, salvaram minha tese.

Um anti-agradecimento ou repúdio às instituições bancárias, termo aqui utilizado muito além dos estabelecimentos em si, ou seja, como símbolo de valores e métodos desumanos de subtração da vida. São um desfavor à educação e à produção científica, que nos faz dar passos para trás. Esta tese e este mundo seriam melhores sem elas e sem sua lógica.

Lo visible es un invento.
John Berger, em Modos de ver

Resumo

Esta pesquisa aborda a autoria na fotografia documental. Os conceitos de fotografia, autoria e documental - são, de modo geral, atravessados por ambiguidades, contradições e lacunas, que se multiplicam quando trabalhados em relação com o campo da comunicação. Adotamos a posição que: a) toda fotografia atua em uma dinâmica de descontextualização e recontextualização, responsável pela perda de vinculação entre o momento da captação da imagem e o da sua fruição, com consequente abertura para distintas interpretações; b) a fotografia documental busca relatar um fenômeno, levar a seus espectadores informações sobre um acontecimento, ou cenários culturais e sociais; c) os limites de significação da fotografia exigem que o autor articule estratégias de condução da interpretação: a relação com o texto, a formatação de séries e conjuntos de fotos, a definição do circuito e a consolidação da assinatura; d) a autoria envolve preocupações de delimitação, de separação, de responsabilização jurídica, além do deslocamentos na linguagem. Busca-se, portanto, as complexidades contidas nos conceitos de documental e de autoria, sem perder de vista as relações de poder e os mecanismos de controle que atravessam tais perspectivas. Para tanto, autores como Roland Barthes, Michel Foucault, Olivier Lugon, John Tagg, Jonathan Crary, Antoine Compagnon, Jean-Marie Schaeffer, John Berger, Roger Chartier e Margarita Ledo, ocupam o centro teórico-conceitual deste trabalho. No percurso, nos centramos sobre os fotógrafos documentais brasileiros João Roberto Ripper e Sebastião Salgado, ambos atuantes em uma fotografia alinhada a causas sociais e humanistas. Observamos aspectos presentes nas suas intenções, na maneira de trabalhar, na relação com o fotografado, nas escolhas formais, na gestão de sua assinatura e na condução de suas obras. Nos debruçamos mais detidamente em três livros de cada um deles: *Imagens Humanas*, *Retrato Escravo* e *Poblaciones Tradicionales*, de Ripper; *Outras Américas*, *Trabalhadores* e *Genesis*, de Salgado. Objetivamos afirmar que o autor é peça chave na conformação da fotografia documental. Suas estratégias autorais visam fazer chegar ao leitor suas intenções de modo a minimizar interpretações divergentes sobre o discurso fotográfico documental.

Palavras-chave: Fotografia documental. Autoria. Estratégias autorais. João Roberto Ripper. Sebastião Salgado.

Abstract

This research aims to discuss about authorship in documentary photography. This concepts – photography, authorship and documentary – are crossed by many ambiguities, contradictions and gaps, that multiply themselves when working in relation to the communication field. We adopt the position that: a) each photography acts in a dynamic of contextualisation and recontextualization, which is responsible for the linkage loss between the moment in which the image is captured and its fruition, having as a result, the openness to distinct interpretations; b) the documentary photography intends to report a phenomenon and, give to its observers information about an event, or cultural and social settings; c) the significance limit of the Photography requires the author to articulate driving strategies for interpretation: the relationship with the text, series formatting and sets of photos, the circuit definition and signature consolidation; d) the authorship involves concerns about delimitation, separation, criminal responsibility, coupled with shifts in language. We seek, in effect, the complexities contained in the concepts of documentary and authorship, not losing sight the power relations and the mechanisms of control that go through these outlooks. Thus, authors such as Roland Barthes, Michel Foucault, Olivier Lugon, John Tagg, Jonathan Crary, Antoine Compagnon, Jean-Marie Schaeffer, John Berger, Roger Chartier and Margarita Ledo, have been indispensable with their contributions from different knowledge fields. Throughout the whole way, we list the work of the Brazilian documentary photographers João Roberto Ripper and Sebastião Salgado, both acting in a photography aligned to social and humanistic causes. We have observed features present in theirs intentions, working way, relationship with the photographed subject, formal choices, managing of their signatures and routing of their works. More thoroughly, we worked through three books of each of them: *Imagens Humanas*, *Retrato Escravo* and *Poblaciones Tradicionales*, by Ripper; *Other Americas*, *Workers* and *Genesis*, by Salgado. Many other works, authored by these and other photographers, also took part in our research to increase the discussion and confront ideas. We aim to state that the author is a key part in configuring the documentary photography. His or her authorial strategies aim do present his intentions to the reader in order to minimize divergent interpretations.

Keywords: Documentary photography. Authorship. Authorial strategies. João Roberto Ripper. Sebastião Salgado.

Lista de figuras

Figura 1 - Diagrama dos polos autor/assunto	21
Figura 2 - Portas de Arnold Moses e Walker Evans	23
Figura 3 - Capa Imagens Humanas	30
Figura 4 - Livros Retrato Escravo e Poblaciones Tradicionales	31
Figura 5 - Livro Outras Américas, de Sebastião Salgado	34
Figura 6 - Livros Trabalhadores e Genesis, de Sebastião Salgado	35
Figura 7 - Au Café	39
Figura 8 - Página 23 do livro Trabalhadores, de Sebastião Salgado	44
Figura 9 - Páginas 30 e 31 do livro Retrato Escravo	47
Figura 10 - Páginas 44 e 45 do livro Retrato Escravo	55
Figura 11 - Páginas 64 e 65 do livro Imagens Humanas	55
Figura 12 - Civil War frente e verso	73
Figura 13 - Government charwoman, de Gordon Parks	80
Figura 14 - Fotograma furado	82
Figura 15 - Migrant Mother, de Dorothea Lange	83
Figura 16 - The Non-Conformists, de Martin Parr	101
Figura 17 - O livro do Sol, de Gilvan Barreto	102
Figura 18 - Desejo eremita, de Rodrigo Braga	105
Figura 19 - Fantasia de compensação, de Rodrigo Braga	106
Figura 20 - Capa de Dom Quixote, de Cervantes	116
Figura 21 - São Mateus, de Caravaggio	144
Figura 22 - Carrazeda+Cariri, de Rosângela Rennó	154
Figura 23 - Evans, Levine e Mandiberg	156
Figura 24 - Nem todas as fotografias são produzidas por autores	159
Figura 25 - Nem toda fotografia compõe a obra de um autor	161
Figura 26 - Páginas 72 e 73 do livro Retrato escravo	189
Figura 27 - Fundo infinito em Genesis	203
Figura 28 - Zoo, de João Castilho	213
Figura 29 - Serra Pelada, de Sebastião Salgado	218
Figura 30 - Repetição da mesma imagem em distintos recortes	223
Figura 31 - Diagrama livros x autor/assunto	228
Figura 32 - Separação das partes	230
Figura 33 - Páginas 104 e 105 de Retrato Escravo	232
Figura 34 - Páginas 40 e 41 de Imagens Humanas	234
Figura 35 - Massacre de Eldorado dos Carajás em Ripper e Salgado	242

Sumário

1	INTRODUÇÃO	13
1.1	Impasses	15
1.2	Baliza	18
1.3	Opacidade	22
1.4	Estrutura	24
1.5	Ripper	26
1.6	Salgado	32
2	LIMITES DE SIGNIFICAÇÃO	38
2.1	Os três sentidos da imagem	46
2.2	Estratégias	51
2.2.1	Texto	52
2.2.2	Montagem	56
2.2.3	Código	59
2.2.4	Conjuntura	61
3	DESEJO DOCUMENTAL	65
3.1	Construção do natural	66
3.2	Brady, Atget e Hine	71
3.3	FSA	79
3.4	Estilo documental	86
3.5	Êxodos e identidade	96
4	UM TERRENO MOVEDIÇO CHAMADO AUTORIA	110
4.1	Cultura escrita	111
4.2	Novo sujeito observador	118
4.3	Função autor	123
4.4	Fim do autor	131
4.5	Intenção e interpretação	135
4.6	Matriz	140
4.7	Direito autoral	145
4.8	Autor contemporâneo	150
4.9	Nem toda fotografia é autoral	158

5	VALOR DE TESTEMUNHO	164
5.1	Controle do discurso	166
5.2	Crítica do documento	169
5.3	Enquadramento	172
5.4	Constrangimentos	177
5.5	Beleza	180
6	ESTRATÉGIAS DO AUTOR DOCUMENTAL	188
6.1	Proximidade	191
6.2	Referências	197
6.3	Tempo	201
6.4	Assinatura	204
6.5	Narrativa	211
6.6	Desdobre	221
6.7	Palavra	229
6.8	Circuito	235
6.9	Encontros	240
6.10	Maré	243
7	CONCLUSÃO	248
	REFERÊNCIAS	256

1 INTRODUÇÃO

Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra.
 – *Mas qual é a pedra que sustenta a ponte? – pergunta Kublai Khan.*
 – *A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra*
 – *responde Marco –, mas pela curva do arco que estas formam.*
Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:
 – *Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.*
Polo responde:
 – *Sem pedras o arco não existe.*
Ítalo Calvino, em Cidades invisíveis

“Estas fotografias contam a história de uma era”. Assim começa o livro “Trabalhadores”, do fotógrafo Sebastião Salgado (1993, p. 7), anunciando um objetivo a ser buscado nas centenas de páginas e de imagens que se seguem à frase inicial. Contar uma história – ou “a” história – de um fenômeno, de uma pessoa, de uma localidade, de uma atividade, talvez isso simplifique as motivações de um trabalho documental. O fato de se tratar de uma era, ou de algo semelhantemente grandioso e extenso, essa é uma característica mais alinhada com Salgado. A fotografia pode dar conta da história de uma era? Ou mesmo de contar qualquer história? Existiriam procedimentos, metodologias capazes de garantir tais resultados ou o relato dos fatos seria algo inerente à própria natureza da fotografia?

A incontornável relação entre fotografia e efeito verdade¹ foi construída ao custo de uma série de discursos que se reforçaram por anseios da sociedade, ao mesmo tempo que os estimulavam. A vinculação da imagem fotográfica com o mundo fotografado está muito além da tão alardeada ligação física condensada no conceito de índice. Reconhecer que os imperativos técnicos de produção de uma fotografia incluem a impressão de uma imagem a

¹ Efeito verdade é uma expressão utilizada por Margarita Ledo (1998) para dar conta de uma autenticidade anexada à fotografia a partir do reconhecimento que se tem de sua ligação com o real. Roland Barthes (2012) trabalha com a ideia de efeito do real, assim como John Tagg (2005) trata de testemunho e representação. Embora cada um dos termos contenham em si suas particularidades, de modo que não podemos confundir real, com verdade ou com representação, entendemos que os autores referem-se, de modo próximo, a essa vinculação aqui tratada com o mundo fotografado. Cada um defende posições e desdobramentos diferentes nessa relação, mas, no contexto deste parágrafo, essas divergências não trazem maior necessidade de delimitação.

partir da luz refletida pela cena captada não é suficiente para garantir esse poder de prova. A ligação automática entre o objeto e sua imagem não basta para a configuração do valor documental. O potencial de “registro” fotográfico de uma realidade, “capturada” através de um dispositivo composto por uma máquina objetiva precisou ser defendido, foi necessário que se construísse e se naturalizasse tal condição de testemunho.

Opiniões como a de Bazin, que exalta a “objetividade essencial” da fotografia, nortearam muitas reflexões em nosso meio – ampliando a incidência de um pensamento que privilegia a imagem não mediada. Segundo ele, “pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem” (BAZIN, 1983). Este autor afirma que, ao contrário de todas as artes, que se fundam pela presença do homem, a fotografia tem como fundamento a sua ausência. Para Tagg, a natureza indicial² da fotografia é complexa e “não pode garantir nada no âmbito do significado. O que estabelece o vínculo é um processo técnico, cultural e histórico discriminatório no qual certos mecanismos ópticos e químicos são acionados para organizar a experiência e o desejo, e produzir uma nova realidade³” (TAGG, 2005, p. 9). Conforme Kossoy (1999, p. 37), “a fotografia implica uma transposição de realidades: é a transposição da realidade visual do assunto selecionado no contexto da vida (primeira realidade), para a realidade da representação (imagem fotográfica: segunda realidade)”.

A fotografia necessita do amparo de um discurso institucionalizado para promover um relato de verdade, que é, por sua vez, um dos pilares que sustentam a tradição documental. Desse modo, a fotografia documental não pode prescindir da relação com o controle. Há, nesse gênero, a intenção de se falar sobre um fenômeno e esta fala precisa ser construída a partir de determinados parâmetros que permitam o seu reconhecimento como tal, ou seja, é necessária a articulação de certos vetores para que uma fotografia seja compreendida como documental e cumpra sua função – ou, pelo menos, aponte para essa direção. O autor da fotografia desempenha um papel fundamental nessa construção: grande parte do direcionamento do qual estamos falando é atravessado por sua atuação. Mas é importante que entendamos que não se trata de uma ideia de autor simplesmente como a pessoa presente no

2 Usaremos “indicial”, em referência ao índice.

3 Tradução livre para: “no puede garantizar nada en el ámbito del significado. Lo que establece el vínculo es un proceso técnico, cultural e histórico discriminatório em el que unos determinados mecanismos ópticos y químicos son puestos en acción para organizar la experiencia y el deseo y producir una nueva realidad”.

ato de produção de uma fotografia. A noção de autoria é complexa e também é fruto de uma construção histórica e social muito vinculada a preceitos institucionais. O autor é um sujeito responsável e responsabilizado por uma cadeia de articulações bem mais complicada que o simples acionar de um disparador, como poderia ser o entendimento a partir do senso comum, onde persiste a ideia do fotógrafo como apertador de botões.

A autoria envolve, por um lado, preocupações de delimitação, de separação, de responsabilização penal: a necessidade de identificarmos quem é o responsável por determinados ditos – prioritariamente uma demanda de nominar falas críticas e de oposição a regimes estabelecidos. Por outro lado, também está permeada por – ainda em modo de delimitação – uma ideia de articulação subjetiva do discurso instaurando deslocamentos na linguagem. O autor como aquele que consegue modificar de alguma maneira os limites de sua linguagem. A fotografia se relaciona com a autoria de modo complexo. Ronaldo Entler sublinha um gesto defensivo, reflexo da negação do autor em uma imagem produzida automaticamente⁴: “o desejo de responder a um trauma: a resistência histórica por parte de artistas e intelectuais em reconhecer como arte uma imagem produzida mecanicamente” (ENTLER, 2013).

Podemos dizer que tanto a fotografia – com grande ênfase para a sua vertente documental – quanto a autoria compartilham alguns desejos muito próximos: as motivações para a construção ou surgimento de uma e de outra não estão distantes, ambas guardam parentesco de primeiro grau com os anseios da sociedade de uma época. Uma sociedade permeada por preocupações de disciplina e de ordenação, ao mesmo tempo que vivia grandes mudanças no estatuto do sujeito e nos modos de subjetivação. Tais laços, no entanto, não evitaram certas ambiguidades na relação entre esses dois descendentes da modernidade. O reconhecimento do autor e da subjetividade na fotografia demandou certa quantidade de negociação e reivindicação e, para muitos, uma maior presença de elementos subjetivos numa fotografia pode atrapalhar seu ímpeto documental. Nada disso se dá de maneira estanque, nítida. As rupturas estão na maneira como contamos a história e não necessariamente na história em si.

1.1 Impasses

A História da Fotografia é uma história contada a partir de autores, correntes

4 Neste artigo, Entler discorre sobre o estranhamento de certas nomenclaturas, incluindo o uso já naturalizado do termo “ensaio autoral”.

estéticas e fotografias, um modelo cujo sucesso deve-se, em grande parte, a Beaumont Newhall, herdado da História da Arte. Boris Kossoy alerta que “a consagração de um nome de um profissional, de um artista, é sempre resultante de um processo seletivo que é, por sua vez, ideológico. A consagração historiográfica se faz pelo efeito cumulativo da repetição. Desta forma, os nomes se cristalizam” (KOSSOY, 2007, p. 67). Um efeito que age não apenas em nomes, mas também em temáticas e origens. O historiador, assim como o fotógrafo, está no limiar do que entra e do que não entra – na história ou na fotografia, respectivamente. Uma história que se constrói em um eixo Europa-EUA mantém fora de sua consagração uma parcela grande da fotografia, ou somente a vê em relação à produção central de sua atenção. Parte-se de alguns nomes que compõem o acervo de determinados museus e coleções e a repetição desses nomes gera mais interesse pelas coleções das quais fazem parte, numa retroalimentação. Bernardo Riego (2003, p. 49) e Carmelo Vega (2003, p. 82) reprovam o modelo que age na mitificação de uns poucos, cuja valorização interessa a certos fundos. Da repetição surgem os clássicos e as obras primas.

Muitos historiadores, críticos, curadores e criadores buscam redimensionar esse paradigma. Repensar certos limites. Nesse processo, muitas vezes o que vemos é apenas a recolocação de novos limites, como usar cores diferentes para demarcar uma mesma fronteira em um mapa. Outros avançam na direção de se refletir a partir de redes complexas de acontecimentos, pessoas, resultados, costumes. Kossoy (2006) questiona o eurocentrismo da invenção da fotografia ao colocar no mapa a existência de Hercule Florence, aquele que primeiro utilizou o termo *photographie*, no Brasil. Batchen (2004) contabiliza a descoberta do franco-brasileiro ao lado de outras dezenas de “protofotógrafos”, defendendo a ideia de que muito mais que a criação individual localizada em uma pessoa ou país, a fotografia era o desejo de toda uma sociedade.

Resumindo em uma fala, que poderia partir de muitos outros personagens:

não podemos pensar em uma só história baseada em autores célebres como referentes canônicos aos quais temos que imitar ou admirar, mas na coexistência de diversas formas de entender a cultura fotográfica e entender seus resultados na tradição cultural, na qual a fotografia não é senão mais uma manifestação de um complexo inter-relacionado⁵ (RIEGO, 2003, p. 56).

5 Tradução livre para: “no podemos pensar ya en una sola historia basada en autores célebres como referentes canónicos a los que hay de imitar o admirar, sino en la coexistencia de diversas formas de entender la cultura fotográfica, y subsumir sus resultados en la tradición cultural, en la que la fotografía no es sino una manifestación más de un complejo interrelacionado”.

Isso não significa, assim pensamos, o abandono completo da necessidade de se observar as obras. Não haveria sentido se falar em uma história da fotografia sem fotografia e sem fotógrafos. Mas é importante não esquecermos da existência de muitos outros atores na conformação dessa história. Como afirma Canclini:

estudar a cultura como processo produtivo implica considerar todos os seus passos: a produção, a circulação e a recepção. Por isso, repudiamos os livros de história que concebem a arte como uma coleção de objetos. A foto de uma mesma mulher nua adquire significados diferentes se é publicada num livro de história da arte, numa revista científica ou numa pornográfica, se é vista por um homem ou por uma mulher, de uma ou outra classe social. Uma boa história da fotografia será aquela que não fale só de fotos e fotógrafos, mas também dos usos sociais das imagens: uma história dos fotógrafos, das fotos, dos intermediários e do público, das relações entre eles, das transformações de uma classe social para outra, de uma época para a seguinte (CANCLINI, 1987, p. 16).

A persistência do inventário de autores e obras como método de reflexão sobre uma arte ou um meio nos toca, igualmente, por nossa compreensão de que o domínio da autoria extrapola certos desdêns que a recobrem. Ademais de termos no horizonte uma promessa de revisão de alguns determinantes, a construção da história como foi feita e é repetida pauta a contingência do debate. O fotógrafo João Roberto Ripper propõe, como uma de suas motivações, a preocupação em se contrapor à ideia de “história única”. A repetição de um ponto de vista único, reforçando preconceitos e estigmas, traz danos enormes a populações marginalizadas, não pertencentes ao padrão hegemônico. A periferia⁶ é educada pela ideologia que a enxerga de modo preconceituoso.

Nos colocamos na encruzilhada de lidar com os ditames de uma história da fotografia – ou da arte – “clássica” edificada sobre indivíduos e a ousada via de se desvincular de tal construção. Acreditamos que o caminho se faça na observação desses contrastes. Será inevitável nos apoiarmos nas estruturas já postas, inclusive, como já comentamos, porque isso atravessa noções com as quais trabalhamos. Todavia consideramos importante e instigante não perder de vista os constrangimentos apresentados pela crítica à história hegemônica. Nossa pesquisa buscará observar relações que se estabelecem entre autores, fotografados e leitores, nas tensões que surgem entre as noções que regem a fotografia documental.

Quando a fotografia cobiça esticar um fio entre a descontextualização e a recontextualização, joga com uma enorme abertura para mil interpretações diferentes. Uma

6 Periferia aqui se refere não apenas à localização geográfica em uma metrópole.

situação um tanto complicada para aquele que deseja contar ou ouvir uma história, aquele que formula ou busca apreender o relato de uma realidade. A fotografia carrega em si lacunas, há uma impossibilidade de completude. Uma narrativa fotográfica se faz através de perdas, torna-se impossível o relato objetivo e completo, o leitor é convidado a preencher tais lacunas. Se no anseio documental manter vínculos com o fenômeno retratado for primordial, como garantir que tais referências não se percam neste abismo que se forma entre o momento em que o fenômeno se desdobra frente à câmera e o instante em que a imagem é contemplada?

As questões são muito entrelaçadas e, quando tentamos puxar um fio, quando tentamos descobrir a origem de alguma amarração, não podemos perder de vista o tecido – ou emaranhado – que é a sua forma mais potente. A tentativa de localizar fios deve ser vista como um exercício, mas, ao fazermos isso, corremos o risco de desfazer o tecido. É interessante buscar a origem dos fios para entender melhor o conjunto, mas não podemos nos contentarmos com a separação, pois nela não enxergamos o todo, nela se perde a trama que dá o real sentido à busca. Foucault nos adverte para a complexidade e nos desafia com a possibilidade de uma análise que não se destine a reduzir a diversidade, nem delinear uma unidade, mas que atue com efeito multiplicador (2007, p. 180). Atravessaremos e seremos atravessados por feixes de ambiguidades e incertezas, de modo que seria um disparate tentar tabular e cercar demais essa fluidez. As buscas por desenhar alguns contornos visam o exercício da análise, mas os resultados mais importantes estão nos ecos de tais questões, nem sempre possíveis de serem escritos, apreendidos em uma tese.

1.2 Baliza

Cientes de que algumas demarcações são úteis para nosso percurso de pesquisa, mas que comportam contaminações e vazamentos, percorreremos campos distintos ao da fotografia para buscarmos debates já mais desenvolvidos e aprofundados. Ainda são poucos os estudos⁷ que trabalham a autoria na fotografia e, por isso, visitaremos debates nos campos da literatura, do cinema e da filosofia. Algumas vezes não poderemos fazer traduções diretas entre os campos, mas tentaremos maneiras de transliterações, com as necessárias adaptações e inevitáveis perdas. Se a passagem de um idioma a outro, quando se utilizam de grafias e

7 Uma busca realizada no Banco de Teses e Dissertações do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia com as palavras-chave “fotografia” e “autoria” resultou em quatro entradas: uma tese e três dissertações, das quais uma era nossa pesquisa anterior. O banco similar da Capes não retorna nenhum registro com tais parâmetros. Pesquisa feita em fevereiro de 2016. Assim mesmo, nenhum dos trabalhos aborda a autoria da maneira como nos propomos aqui.

lógicas distintas, já pressupõe prejuízos de expressões, de ritmos, da visualidade, temos em mente que a transição pode trazer algum sofrimento, mas buscaremos fazer isso apenas quando o aprendizado com o contato externo compense. Usaremos, por exemplo, o termo “leitor” tanto para textos como para imagens, assim como para a ideia de espectador e receptor.

Nos ocuparemos, em muitos momentos, do papel do leitor, observando o peso da interpretação na construção de significados na fotografia. Cientes de que o termo “sentido” pode ser utilizado também para noções de direção ou de sentimentos e sensação – e sua abertura para maior subjetividade –, aqui predominará sua acepção como “significado”. Abbagnano nos autoriza a utilizar significado e sentido como sinônimos (ABBAGNANO, 2007, p. 874), demonstrando que há uma vasta discussão sobre o primeiro termo, que parte da relação entre dois aspectos fundamentais do significado ou da significação: a possibilidade de um signo referir-se a um objeto (ABBAGNANO, 2007, p. 890).

Os conceitos de fotografia documental e fotojornalismo se aproximam (LEDO, 1998), para alguns autores um é subdivisão do outro (SOUSA, 2004). Esta será mais uma das nebulosidades com as quais teremos que lidar. Embora em alguns casos elas se misturem e as reflexões possam ser compartilhadas entre ambas as atividades, neste estudo, de um modo mais geral, entenderemos o documental como um circuito que mantém alguma distância em relação ao fotojornalismo. Muitos dos autores que se fixam como fotógrafos documentais, que são o foco mais direto de nosso estudo, buscaram espaços mais independentes de atuação. Isso tem a ver, também, com o intuito de controlar a circulação de suas obras, o contexto de recepção, o público alvo, algo difícil de se fazer na grande imprensa, onde, comumente, as fotografias são utilizadas sem o controle do autor, muitas vezes em contextos distantes dos quais foram produzidos, anexados aos textos mais diversos e longe de um público idealizado. Isso não impede que projetos documentais circulem em mídias de massa ou mesmo que este espaço seja crucial para a viabilização de projetos de documentação, como é o caso da estratégia utilizada por Sebastião Salgado, que firmou contratos com a grande imprensa para financiar projetos de longo prazo que, só depois, virariam livros e exposições. No entanto, isso não aconteceu sem que ele garantisse um tratamento diferenciado ao seu material em relação ao restante das fotografias publicadas comumente pelo veículo.

Se acreditamos que a fotografia não se faz sem a presença do leitor, daquele que a vê, ao nos debruçarmos sobre a fotografia documental não podemos deixar na sombra um outro

personagem: o fotografado, o objeto, o assunto, o tema de tal fotografia. Aqui nos referimos mais diretamente ao sujeito, ao fenômeno, ao acontecimento, ao lugar, ou seja àquilo que buscamos retratar quando nos propomos um projeto documental. Se pensar a autoria em qualquer tipo de fotografia já traz um leque interessante de questões, nos parece ainda mais instigante recortar a discussão no campo documental.

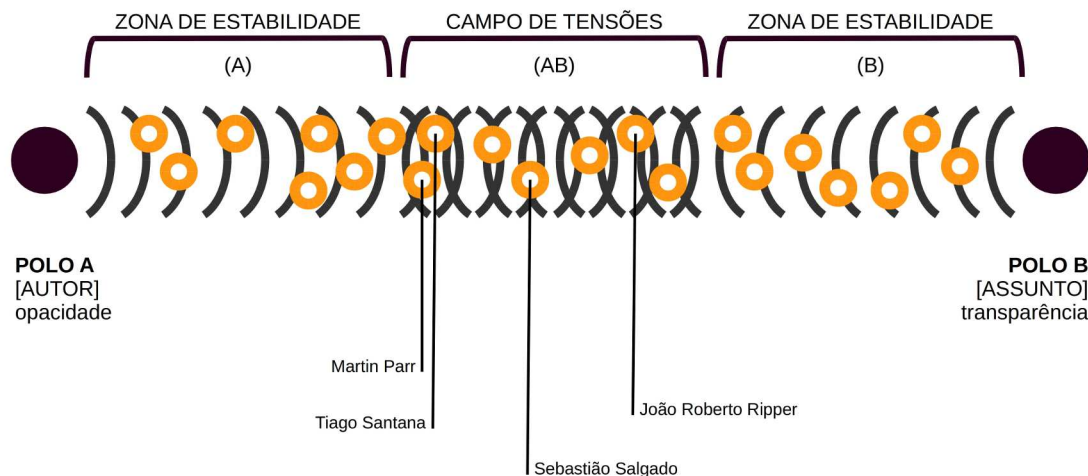
A denominação fotografia social, no Brasil, confunde-se com um campo diametralmente oposto ao que aqui trabalharemos. Não raro, no senso comum, a fotografia social estará relacionada ao colunismo social, espaço da imprensa destinado ao registro da chamada “alta sociedade”, ou à fotografia de eventos sociais como casamentos, batizados e formaturas, nicho tradicional da fotografia profissional, herdeiro de um uso restrito a momentos especiais. Acreditamos que o enfoque que daremos ao longo do estudo elimine qualquer possibilidade de confusão entre vertentes tão díspares, mas consideramos pertinente a ressalva. A fotografia humanista, à qual muitos fotógrafos documentais das últimas décadas do século XX são referenciados, não passará despercebida, porém abordaremos neste estudo a fotografia documental de modo mais geral, destacando aspectos específicos quando necessário.

Podemos distinguir dois polos representados pelo autor de um lado e pelo objeto do outro. São como campos gravitacionais ou outra ordem de influência. O interessante aqui é pensarmos que diferentes fotógrafos ou obras podem estar mais ou menos próximos dos distintos polos. Muitas fotografias são produzidas, distribuídas e consumidas numa relação cujas rotinas recaem prioritariamente sobre o autor, enquanto outras são movidas apenas pelo seu conteúdo, pelo assunto que retratam. Trabalhos distintos se localizam diferentemente nestas relações. Essa ideia pode ser melhor apresentada no diagrama (figura 1) onde o polo *A* representa o autor e o polo *B*, o assunto. A distância que aqui nos referimos não é física, mas conceitual, diz respeito ao trabalho estar mais voltado a falar do fotógrafo ou do referente, envolve a ideia de ser mais opaco ou transparente. Não há espaço neutro, no qual nenhuma das forças atue. Existem zonas estáveis de influência, representados pelos intervalos *A* e *B*, nas quais os trabalhos ali localizados se relacionam prioritária ou exclusivamente com o autor ou com o objeto, respectivamente. Uma fotografia para passaporte, por exemplo, se justifica unicamente pelo seu objeto, enquanto muito do que se faz na fotografia contemporânea volta-se exclusivamente para tratar do autor.

Há uma zona intermediária, representada pelo intervalo *AB*, cujos trabalhos se

voltam tanto para o autor como para o objeto. É nesta zona que queremos trabalhar pois pensamos que as questões de autoria, através das tensões peculiares à instabilidade entre autores e seus temas, são mais instigantes. Parvati Nair, ao tratar da fotografia de Sebastião Salgado, afirma que sua obra irradia em muitas direções: da “arte e engajamento social, do mercado e da ética, da estética e da política, da mente e do coração, dos olhos e da alma” (NAIR, 2011, l. 304), dando a noção do lugar de tensões ao qual nos referimos. Não é apenas a fotografia documental que habita este intervalo, assim como há uma grande variação na aproximação com um ou outro polo entre os diversos trabalhos documentais. A ambiguidade do termo documental será um dos pontos discutidos aqui. Esse diagrama e o raciocínio que o origina não devem ser pensados de modo absoluto ou hermético. É um exercício para situarmos o espaço no qual queremos atuar. A imagem é ilustrativa, como diriam os rótulos nos supermercados.

Figura 1 - Diagrama dos polos autor/assunto



Fonte: do autor

Neste diagrama, podemos observar os polos do autor (polo A) e do assunto (polo B). As obras (círculos menores) se aproximam mais de um ou de outro e algumas sofrem influências de ambos, dividindo o espaço em três zonas: de estabilidade do autor (A), de estabilidade do assunto (B) e campo de tensões (AB). A localização dos círculos é ilustrativa.

1.3 Opacidade

As noções de transparência e opacidade já são bem disseminadas tanto na fotografia como no cinema (XAVIER, 2008) e dão conta da ideia de uma imagem que nos impulsiona a enxergar o assunto que retrata, ou daquela que apreende nossa atenção nela mesma, na obra, no trabalho do autor. Quando nosso olhar atravessa a fotografia e olha para o assunto que ela apresenta, temos a sensação de uma fotografia transparente. Algo que foi destacado por Barthes em mais de uma ocasião: “seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (BARTHES, 1984, p. 34). Tais conceitos andam em paralelo com a ideia de janela para o mundo ou de espelho do autor – ou do leitor. Estabelece-se a dicotomia entre olhar para o mundo real ou criar seu próprio mundo. A arte é muitas vezes observada como autônoma em relação ao mundo, mesmo que se faça por imagens deste mundo, que busque sua semelhança, que o tenha como modelo. Desta maneira, a arte seria o domínio do autor por excelência. Já o documento – não o documental –, o do objeto. Essas noções são construídas a partir de códigos e acúmulos.

Se a polarização aqui colocada nos serve como método, tem sua função mais pedagógica, não podemos desprezar que são muitos os exemplos nos quais tema e autor são colocados em campos opostos. Dois fatos envolvendo Walker Evans, fotógrafo americano que voltará em diversos momentos do nosso estudo, são mais que ilustrativos. Nos anos 1930, na esteira da Grande Depressão, o governo Roosevelt foi responsável por aquele que viria a ser um dos maiores projetos de documentação fotográfica já empreendidos, a Farm Security Administration (FSA). Sua importância⁸ para a fotografia documental é tão repetidamente referenciada que são quase que sinônimos um do outro. Tempos depois, com o acolhimento da coleção FSA pela Biblioteca do Congresso, Paul Vanderbilt, responsável por catalogar o acervo, criou duas categorias de imagens para lidar com o fundo:

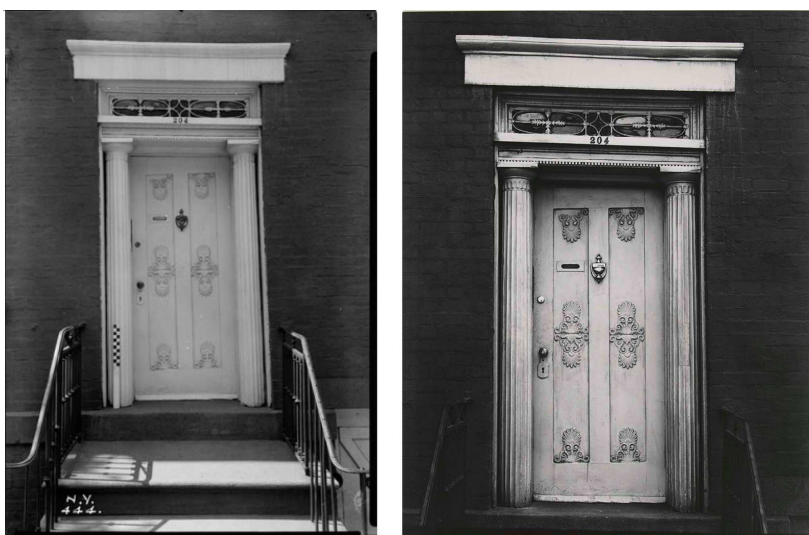
por um lado “documentos” em seu sentido primeiro, que era preciso classificar tematicamente; por outro lado, “uma espécie superior de documentação”, na qual, segundo seu critério, “algo distinto” levantava “essencialmente um interesse próprio da história da arte” e requeria portanto uma classificação por autor (LUGON, 2010, p. 31).

É interessante perceber que a distribuição – intuitiva – vincula à arte o interesse no autor e cataloga pelo assunto, quando o vê como “documento”, formando campos distintos na

⁸ Falaremos muito sobre este projeto ao longo da pesquisa. No rol de ações promovidas pelo governo para combater a recessão, conhecidas no seu conjunto como New Deal, a FSA promove uma grande documentação dos EUA, envolvendo muitos fotógrafos e um volume importante de fotografias.

coleção. A participação de Walker Evans foi fundamental na formação da FSA, não apenas com o que produziu fotograficamente, mas nas suas contribuições de direcionamentos e metodologias. Se neste episódio nos deparamos com a solução encontrada por Vanderbilt na busca por encontrar lógicas de distinção em um volume grandioso de fotografias, ou seja, um julgamento pragmático por um especialista em informação e catalogação, dois fotógrafos se envolvem em uma dicotomia semelhante, mas por um viés distinto.

Figura 2 - Portas de Arnold Moses e Walker Evans



Fonte: Library of Congress (Moses) e Artsconnected/Minneapolis Institute of Arts (Evans)
Na esquerda: detail of doorway - John Hazlet House, 204-206 West Thirteenth Street, New York, New York County, NY, de Arnold Moses/Historic American Buildings Survey (1936).
Na direita: Doorway, 204 West 13th Street, New York City (1931), de Walker Evans.

Ainda na primeira metade do século XX, Walker Evans e Arnold Moses produzem fotografias de um mesmo e específico assunto, a porta do número 104 West da 13th Street em Nova Iorque. Os enquadramentos são muito parecidos e uns poucos anos separam os momentos de captação de uma e de outra. Apesar de tantas aproximações, os percursos que cada uma seguiu são divergentes: a de Evans foi exposta no Museum of Modern Art (MoMA) e a outra seguiu para os arquivos da prefeitura da cidade, integrando os documentos do imóvel em questão. Olivier Lugon (2010) levanta várias possibilidades para este desdobramento específico, incluindo as relações pessoais de Evans com o alto escalão do museu

novaiorquino, sem descartar a qualidade “infinitamente superior” de seu trabalho. Ao compararmos as fotografias (figura 2), percebemos que as tomadas são parecidas, há pouca diferença no enquadramento e algumas variações de contraste e tons podem ser resultado mais da reprodução do que propriamente da intenção. É possível tecer julgamentos estéticos que valorizem uma das fotos em detrimento da outra. No entanto, há algo mais importante que essa superioridade formal. A fotografia de Evans não foi para o museu exclusivamente por se tratar de uma melhor fotografia. Há outras articulações bem mais importantes que acontecem para além dos elementos constituintes da imagem e é isso que mais nos interessa.

Veremos que a conformação de uma obra não se faz somente por uma imagem e que o nome do autor está intimamente relacionado com a instauração da noção de obra, do reconhecimento como tal. Trataremos disso com calma, mais adiante. O que nos interessa ao elencar tais episódios é ver que o estabelecimento de campos opostos formados pelo domínio do autor e pelo domínio do assunto é embasado em práticas do meio com o qual trabalhamos. Se usamos exemplos de uma época distante de nossa contemporaneidade, apresentaremos outros bastante atuais que ainda apostam na distância entre esses campos. A nós interessa a zona de tensões exatamente porque ali podemos friccionar esses termos e sairmos de um espaço de conforto de uma ou outra força.

Será inevitável retomar e adiar assuntos ao longo do texto, de modo que algumas discussões serão complementadas – ou complexificadas – em capítulos distintos. Optaremos por não fechar alguns debates na primeira oportunidade, até porque talvez não seja possível fazê-lo em momento algum. A opção pela atual organização e condução dos temas foi feita com a certeza de que muitas outras seriam possíveis e trariam dificuldades semelhantes.

1.4 Estrutura

Quatro capítulos abordarão questões cruciais para nosso debate. Partiremos dos limites que a fotografia enfrenta como significação e estratégias articuladas pelos fotógrafos para lidar com esses limites. A fotografia age em uma dinâmica de descontextualização e recontextualização em relação ao momento da captação da imagem e a sua fruição. Muita informação se perde nesse movimento. A fotografia documental, cuja intenção demanda retomar ligações com o fenômeno retratado e por isso a discussão sobre significação é cara, é trabalhada no terceiro capítulo, que busca as origens e os constrangimentos desse campo. O termo documental foi associado a projetos díspares e não deve ser tomado a partir de uma

naturalização redutora de que toda fotografia é documental por sua relação com o referente. Estrutura parecida tem o espaço que destinamos à autoria, o capítulo quatro: suas origens, sua complexidade, suas ligações que vão além do indivíduo criador e genial. A fotografia, a autoria e o documental são perpassados por relações de poder, algumas compartilhadas entre si, outras mais específicas. Buscamos observar essas relações, inclusive na construção das noções de verdade e testemunho muitas vezes requisitada pela fotografia documental, em um capítulo específico, o quinto.

Ao longo da pesquisa apontaremos nosso olhar para o trabalho de diversos fotógrafos, mas, de modo mais específico, para dois brasileiros: João Roberto Ripper e Sebastião Salgado. A escolha destes nomes não significa a tentativa de esgotar possibilidades, não nos interessa aqui criar ou defender duas categorias absolutas, uma tipologia do fotógrafo documental, mas estimular a reflexão através de casos específicos. Na verdade, se sob o rótulo de documental se apresentam uma infinidade de projetos e fotógrafos distintos, seria impossível fechar em tão poucas categorias e, de modo algum, eles representariam tais divisões. Não devem ser percebidos como antagônicos entre si, nem como modelos absolutos ou exclusivos.

São fotógrafos com atuação reconhecida no campo do documental, detentores de uma produção atual e consolidada neste gênero, que se filiam à busca pela relação com o fotografado, mais vinculados à fotografia social e humanista, cuja análise da obra nos ajudará a tensionar questões sobre autoria e suas articulações – e possíveis conflitos – com os anseios de documentação. Entendemos que existem pontos de aproximação na obra desses fotógrafos, mas nos interessa também perceber diferentes maneiras de se relacionar com a autoria, com o tema fotografado, com suas intenções, seus processos de produção e possíveis interpretações de suas obras. Ou seja, acreditamos que eles compartilham diversos aspectos que os unem, ao mesmo tempo que divergem em vários outros, de modo que colaborarão muito no modo complementar. Para aprofundar algumas questões como seus modos de edição e relacionamento com textos, reduziremos nosso corpus a seus livros, no entendimento de que o livro de fotografia documental, por si, nos remete a um conjunto de possibilidades distintas de outros circuitos. Apresentaremos agora breves linhas sobre suas biografias e obras. Esta introdução se ligará às referências ao longo da pesquisa, na intenção de formar um mosaico interligando suas experiências, suas fotografias e as discussões conceituais que as circundam. A ideia é que, ao lado de outros nomes que sirvam para alimentar o debate, Ripper e Salgado

não estejam localizados em uma parte exclusiva da tese, mas que permeiem todo o trabalho, embora seja inevitável que suas aparições aconteçam em proporções variadas, ora mais dispersa, ora mais concentrada.

1.5 Ripper

João Roberto Ripper nasceu em 1953, no Rio de Janeiro. Começou a trabalhar na imprensa, como fotógrafo, aos 19 anos. Antes já havia tido uma experiência em um estúdio de fotografias para documentos. Passou pelos jornais *Luta Democrática*, *Diário de Notícias*, *Última Hora* e *O Globo*, além da sucursal carioca de *O Estado de São Paulo*. Isso tudo somou cerca de 14 anos de sua carreira. Esteve ativamente presente nas discussões sobre direitos trabalhistas e autorais dos fotógrafos de imprensa, tendo, inclusive, participado da Associação de Repórteres Fotográficos (ARFOC) e do Sindicato dos Jornalistas. Depois de passar pelo *O Globo* (1982–1987), participou da F4, uma das agências fotográficas mais emblemáticas do país. As agências independentes cumpriram um papel importante no Brasil das décadas de 1980 e 1990, ao se colocarem como alternativas de trabalho para os fotógrafos. É assim que Luiz Humberto se refere a este tipo de iniciativa:

organizadas por pequenos grupos de fotógrafos que, cansados e recusando as possibilidades pouco animadoras oferecidas por empregos em grandes empresas jornalísticas, onde a rotina e depois a frustração seriam a tônica constante de sua vida profissional, resolveram gerir, eles próprios, a utilização de seu trabalho. Sua importância reside no fato de ser uma organização de trabalho organizado coletivamente, pensado em termos paritários, visando a preservação da integridade de seu produto e das ideias que o geraram (HUMBERTO, 1983, p. 44).

A F4, juntamente com a Ágil e a Angular – nitidamente inspirada pela francesa Magnum, fundada por Robert Capa, David Seymour Chim, Henri Cartier-Bresson e George Rodger, em 1947 – se diferenciou no cenário de abertura política do país, cobrindo o movimento dos metalúrgicos do ABC Paulista, além das manifestações de redemocratização. Ali havia uma busca maior pela valorização do trabalho fotográfico que, embora seus principais clientes fossem os veículos da grande imprensa, era feito com maior profundidade e envolvimento com o assunto fotografado, sem a pressa corriqueira das redações. Os fotógrafos que formavam tais agências buscavam uma maior liberdade de trabalho, além da valorização profissional, possibilidade de administração dos retornos e controle da venda e da publicação de sua produção. A Magnum é reconhecida por suas contribuições nestas

conquistas. Até então, os veículos contratavam um fotógrafo, recebiam seus filmes operados e o destino das imagens cabia unicamente aos contratantes, que as utilizavam da maneira que quisessem, revendiam, negociavam, sem que o fotógrafo sequer fosse consultado ou creditado. Essa discussão, que chegou ao Brasil mais fortemente na década de 1980 tanto em debates nas associações quanto pelo viés das agências independentes, havia sido iniciada com a Magnum, nos fins dos anos 1940. Ripper deu sua contribuição nos dois vieses: nas lutas dentro dos grandes veículos e na participação em agências.

Se o período na grande imprensa proporcionou o desenvolvimento profissional e o conhecimento do meio, a experiência na F4 foi importante para a abertura de novos modelos de organização, bem como para a possibilidade de investir em temáticas e projetos mais alinhados com suas vontades pessoais. Nas palavras de Ripper, a F4 trouxe a possibilidade de “fotos mais autorais e projetos fotográficos. Você passa a poder interferir no que vai documentar e ver o fato de uma forma diferente da do jornal, mas com espaço, inclusive, para publicar nos próprios jornais que começaram a usar fotos das agências” (RIPPER, 2009, p. 21). Mais adiante, na mesma entrevista a Dante Gastaldoni, ele afirma que

o processo das agências permitiu que você agregasse uma vivência à fotografia documental brasileira, uma liberdade de experimentar, até porque você passa também a ser seu próprio editor. Começaram a surgir trabalhos com uma carga autoral maior e isso foi fundamental para mim, ao assumir a fotografia como uma ferramenta na defesa dos direitos humanos (RIPPER, 2009, p. 22).

Em 1991, fundou o projeto Imagens da Terra, uma cooperativa de fotógrafos, nos moldes de uma agência independente, cujos principais clientes eram os movimentos sindicais e ONGs e seu objetivo era trabalhar a fotografia a serviço dos direitos humanos, ideal que já se colocava como prioritário para Ripper. Sem deixar de frisar a importância da F4 na sua formação, ele afirma que o que o motivou a sair desta agência e fundar o novo projeto foi a quantidade de trabalho que o afastava da dedicação aos ideais pessoais. O Imagens da Terra durou oito anos e tinha como combustível primário a preocupação com os movimentos sociais. Os projetos eram financiados com recursos próprios, de modo que um trabalho poderia cobrir uma documentação ainda sem viabilidade financeira. Não raro, os fotógrafos vendiam carro, móveis, o que tivessem, para financiar os projetos documentais que acreditavam. Lá surgiram temas como a vida do camponês, a luta pela terra, o movimento operário, entre outros que permearia a produção de Ripper ao longo de sua carreira, que já

soma, hoje, mais de 40 anos.

Ao discorrer sobre a trajetória de Ripper, Dante Gastaldoni afirma que o *Imagens da Terra* foi o primeiro ato de uma trilogia e que a atuação nos jornais e na F4 fez parte de uma “pré-história” do fotógrafo. (RIPPER, 2009, p. 24). Quando acabou este primeiro projeto, foi criado o *Imagens Humanas*⁹, que é pessoal, mais voltado para suas documentações, um espaço onde agrega e divulga os temas que fotografa, um portfólio online com galerias de fotografias, um texto sobre o que pensa, links para clientes e parceiros – em geral ONGs e instituições ligadas ao exercício da cidadania. *Imagens Humanas* também é o título de exposição e livro (RIPPER, 2009) em comemoração aos seus 35 anos de fotografia. Este foi o primeiro livro publicado sobre a obra de Ripper e traz uma antologia dos mais importantes assuntos fotografados por ele.

Por conta de valorizar uma aproximação maior com as pessoas fotografadas, Ripper foi convidado a desenvolver um trabalho na Favela da Maré, no Rio de Janeiro, em 2004. Lá, propôs a criação do *Imagens do Povo*¹⁰, um programa que conta com Agência Escola, galeria e banco de imagens, além da Escola de Fotógrafos Populares, que trará desdobramentos além da formação em fotografia:

lá, realizamos um trabalho que trouxe um terceiro parâmetro à fotografia jornalística e à fotografia documental, porque, se tínhamos na fotografia jornalística a mistura da personalidade do autor com a do jornal, acabamos conseguindo na Escola uma fotografia documental que passou a misturar a personalidade do autor com a da comunidade documentada, gerando benefícios aos grupos fotografados (RIPPER, 2009, p. 25).

A agência presta serviços de coberturas fotográficas e faz um elo entre os alunos e fotógrafos que passam pela escola e o mercado de trabalho. O *Imagens do Povo* busca inverter o fluxo hegemônico quando o assunto é o morador da favela, o daquele que cria uma imagem dessas comunidades sempre pela visão de quem não é da favela, que estigmatiza seus moradores numa percepção de que todos ali são bandidos. Nas palavras de Jailson de Souza e Silva, diretor do Observatório de Favelas, o

objetivo maior é formar novos sujeitos no campo da fotografia, especialmente oriundos das favelas. Esses novos (em plurais significados) fotógrafos deveriam se tornar capazes de produzir novos olhares sobre esses territórios e o conjunto da cidade. Olhares que levassem em conta as possibilidades, vivências e riquezas múltiplas construídas no cotidiano pelos

9 <http://www.imagenshumanas.photoshelter.com>. Acesso em: 20 jan. 2016.

10 <http://www.imagensdopovo.org.br/>. Acesso em: 19 jan. 2016.

moradores da cidade e dos territórios populares, especialmente (SOUZA E SILVA, 2012, p. 11).

Ao trazermos esses aspectos da trajetória de Ripper, observamos como há um fio que conduz sua fotografia, como foi ganhando corpo uma característica que vale ser destacada em sua obra: o olhar para o outro, para o coletivo e, também, para dar voz aos menos favorecidos ou em situação de fragilidade. Quando ele é chamado para documentar a Maré e sugere a criação de uma escola que possibilite que a favela seja fotografada pelos seus habitantes, o que ele está fazendo é colocar a fotografia a serviço dessas pessoas, é se retirar de campo para dar espaço ao outro, ao motivo – palavra que se confunde com assunto – de sua fotografia. “Uma coisa que aprendi com o tempo é que muitas imagens boas surgem por você abrir mão de algumas fotos” (RIPPER, 2009, p. 29). Ripper deixa claro que o envolvimento é o mais importante:

Fotografar é fundamentalmente descobrir, reconhecer valores. E, para isso, o fotógrafo precisa se despir um pouco do egocentrismo, de querer ser o centro das atenções e se permitir estabelecer essa relação de comunhão, em que você aprende com o outro. Para mim, isso vem de berço, querer ver o que cada indivíduo tem de bom. Eu tenho uma grande fê nas pessoas e essa crença nos faz ter um envolvimento maior com o outro. Claro que há decepções no meio desse caminho. Mas eu prefiro não desacreditar das pessoas, procuro mudar o foco do que vou documentar (RIPPER, 2009, p. 19).

Fiel a essa postura, prefere ver seu trabalho inserido como documento de prova em um processo do Ministério Público contra o trabalho escravo, do que numa publicação renomada. “Sempre voltado para os outros e omissos em relação a si próprio”, como pontua Dante Gastaldoni (RIPPER, 2009, p. 17). Um outro exemplo de conduta: é comum que ele mostre o material produzido para as pessoas fotografadas, dando a opção delas eliminarem – cortavam o negativo na época do filme ou apagam o arquivo, quando digital – as imagens que não gostarem, que não acharem interessante. Um desprendimento difícil para qualquer pessoa que lide com criação, seja fotográfica ou não.

Neste estudo nos deteremos mais profundamente em três livros. *Imagens Humanas* (figura 3), o primeiro, depois de 35 anos de carreira (2009), é tratado como uma antologia, um apanhado da obra no que tem de mais relevante. É fruto de um encontro “inusitado”, como conta Gastaldoni: Ripper foi convidado a fazer um documentário e suas fotos emocionaram Mariana Marinho, da Dona Rosa Produções, que era responsável pelo documentário. “Quando eu vi as fotos do Ripper, percebi que aquelas imagens iam muito além de uma linguagem

documental, com forte acento de denúncia social. Aquelas fotografias eram, na verdade, obras de arte e, como tal, deveriam ser expostas para o maior número possível de pessoas” (apud GASTALDONI, 2009, p. 17).

Figura 3 - Capa Imagens Humanas.



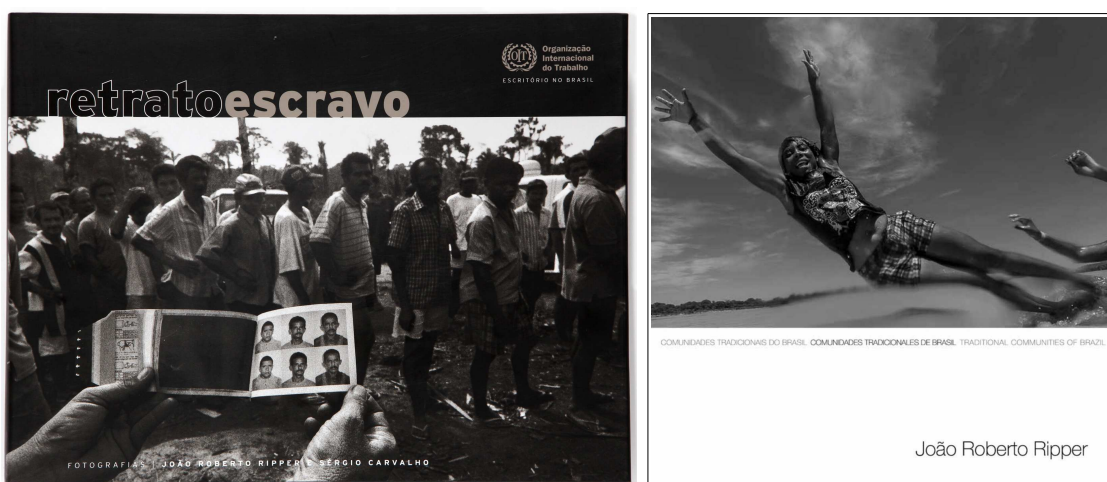
*Fonte: reprodução do autor.
Capa do livro Imagens Humanas, de João Roberto Ripper.*

O livro é editado pela Dona Rosa Produções, tem 240 páginas, com 195 imagens, todas em preto e branco e possui capa dura. A diagramação segue um modelo uniforme de disposição das imagens: uma fotografia por página, centralizada, com largas margens brancas, sem nenhum outro elemento além da numeração de página, de modo que o leitor contempla a fotografia inteira, sempre ao lado de outra foto, mas sem interferência de dobras ou costuras do livro, que tem formato 30 x 28,5 cm, fechado. As páginas finais trazem legendas para todas as imagens, em geral de modo sintético, embora uma ou outra fotografia tenha recebido legendas maiores, mais aprofundadas. O livro possui textos da editora, do sociólogo Emir Sader, do professor de geografia social Carlos Walter Porto Gonçalves e do professor de fotojornalismo Dante Gastaldoni, responsável também por uma longa entrevista com Ripper em sequência ao seu texto de apresentação, de onde referenciamos várias das informações já citadas. Todos os textos do livro são publicados em português e inglês.

As fotografias são dispostas no livro de maneira livre em relação a temas ou datas: não seguem uma ordem cronológica nem são separadas por assuntos ou capítulos, mas parecem se ligar umas às outras como numa história que é contada oralmente, em que um assunto remete a outro. É possível percebermos uma aparente preocupação nas duplas formadas por cada página aberta, as fotografias dialogam, seja na temática, seja na composição. A fotografia mais antiga no livro data de 1971 e as mais recentes foram produzidas no ano de publicação: 2009. As principais coberturas de Ripper, como os carvoeiros, os índios Kaiwá, o trabalho escravo e o MST são apresentadas em meio a outras temáticas que envolvem desde a violência no Rio de Janeiro e a seca no nordeste até situações prosaicas com seus filhos e companheira.

Retrato Escravo (figura 4) foi editado pela Organização Internacional do Trabalho e lançado em 2010. É uma publicação dedicada ao tema do trabalho escravo contemporâneo e é composto por fotografias de João Roberto Ripper e Sérgio Carvalho. Também é integrado por textos de representantes de organizações ligadas ao tema do livro, em português e inglês. Todas as fotografias são em preto e branco e o projeto gráfico é mais dinâmico do que o livro anterior, mesclando textos e fotos, intercalando soluções gráficas diversas em um formato horizontal muito bem editado pela Tempo D'Imagem. As fotografias não estão separadas por capítulos nem possuem identificação nas páginas. No final do livro o leitor pode saber do assunto, da data, do local e do fotógrafo de cada imagem. Possui 140 páginas, capa dura, 83 fotografias no total.

Figura 4 - Livros Retrato Escravo e Poblaciones Tradicionales



Fonte: reprodução do autor.

Incluimos ainda o *Poblaciones Tradicionales* (figura 4), editado em 2015 na Costa Rica. Este livro também é inteiramente dedicado ao trabalho de Ripper e, assim como o primeiro, tem a edição de Dante Gastaldoni. É um desdobramento do contato que o fotógrafo teve com a Universidad Nacional de Costa Rica. Tem 90 páginas, em formato quadrado e suas 66 fotos, em preto e branco, foram captadas – com exceção de uma – entre 2009 e 2015, ou seja, cobrem a produção posterior ao primeiro livro. Ripper tem se dedicado fortemente a atividades de educação nos últimos anos, levando suas oficinas a muitos eventos, centros culturais e universidades, como foi o caso na Costa Rica.

1.6 Salgado

Sebastião Salgado é autor de uma das mais reconhecidas obras na fotografia documental atualmente¹¹. Nasceu em Aimorés, Minas Gerais, em 1944. Nos anos 1960, participou de ações e manifestações de resistência à ditadura militar, o que culminou com seu exílio na França – acompanhado de Lélia Warnick Salgado, sua esposa e companheira nos projetos de vida:

era evidentemente muito perigoso e, chegado neste nível de compromisso, tínhamos de passar para a clandestinidade. Mas nosso grupo decidiu que os mais jovens deviam ir estudar no estrangeiro, enquanto continuariam atuando desde o exterior, enquanto que os que tinham mais maturidade passariam à clandestinidade¹² (SALGADO, 2014, p. 21).

O gosto pela fotografia surgiu através de Lélia, que precisava fotografar edifícios para suas aulas de arquitetura. Salgado se entusiasma, passa a frequentar um laboratório na universidade, desenvolve seus primeiros trabalhos e começa a pensar em ser fotógrafo. Mas resolve adiar o sonho para terminar os estudos. Seguiu primeiramente uma carreira de economista, tendo feito não apenas graduação, mas também mestrado e doutorado nesta área¹³. Conseguiu um bom emprego na Organização Internacional do Café, na Inglaterra, onde fez diversas viagens à África. “Descobrir Ruanda foi como reencontrar com meu país. África é a outra metade do Brasil¹⁴” (SALGADO, 2014, p. 29).

11 Poderíamos afirmar, sem muita margem de erro, que é o fotógrafo brasileiro de maior projeção internacional.

12 Tradução livre para: “era evidentemente muy peligroso y, llegados a ese punto de compromiso, teníamos que pasar a la clandestinidad. Pero nuestro grupo decidió que los más jóvenes debían irse a estudiar al extranjero, a la vez que continuarían actuando desde el exterior, mientras que los que tenían más madurez pasarían a la clandestinidad”.

13 Mas não chegou a concluir a tese.

14 Tradução livre para: “descubrir Ruanda fue como reencontrarme con mi país. África es la otra mitad de

Ali naquelas viagens a fotografia foi recobrando sua importância: “durante minhas viagens a Ruanda, Burundi, Zaire, Quênia, Uganda, me dei conta de que minhas fotos me faziam mais feliz que os relatórios que devia escrever ao voltar¹⁵” (SALGADO, 2014, p. 29). Daí para a decisão de converter-se em fotógrafo em tempo integral foi um salto. Sua formação em economia, suas viagens à África, seu envolvimento com causas democráticas e sociais no Brasil tiveram grande importância nas suas trilhas fotográficas, tanto no que se refere à busca futura de temáticas, quanto na determinação de um olhar muito influenciado por questões econômicas e sociais. Segundo Salgado, suas vivências no interior mineiro, sua vida nas dinâmicas da fazenda de seu pai também influenciaram fortemente sua fotografia, principalmente em relação ao tempo e à luz, como veremos mais adiante. Na década de 1970 passa a desenvolver pautas fotojornalísticas estabelecendo-se primeiramente na agência Sygma de fotojornalismo. Em 1975 integra a Gamma onde permanece até 1979, quando inicia o desenvolvimento de temas e projetos de documentação, que se transformariam em livros e exposições, em paralelo a outras encomendas do meio editorial.

Passa, então, para a prestigiada Magnum. “Minha grande escola de fotografia havia sido a Gamma, mas a Magnum me ofereceu uma oportunidade fantástica de desenvolvimento¹⁶” (SALGADO, 2014, p. 62). Se atualmente Sebastião Salgado é lembrado por seus projetos de longa duração, não podemos esquecer que ele tem no currículo muitos anos de atendimento a veículos. Ele estava na Magnum, fazendo uma reportagem para o The New York Times em Washington, quando fotografa o atentado ao presidente americano Ronald Reagan, em 1981, cobertura que rendeu um bom retorno financeiro para ele e para a agência. Esse episódio, a forma como ele administrou isso, marca o foco na sua carreira, na sua assinatura. Salgado e Lélia não queriam que isso redirecionasse o investimento que já vinham fazendo em outras documentações.

Acumulou diversos prêmios, entre eles o W. Eugene Smith de Fotografia Humanista, o World Press Photo, o Visa d’Or (Perpignan) e o Prêmio Fotojornalista do Ano, do International Centre of Photography (ICP), entre muitos outros. Atua com organizações como a Unicef, OMS e Anistia Internacional. Em 1994, funda a Amazonas Imagens, agência exclusivamente devotada ao seu próprio trabalho, onde até hoje desenvolve projetos com a

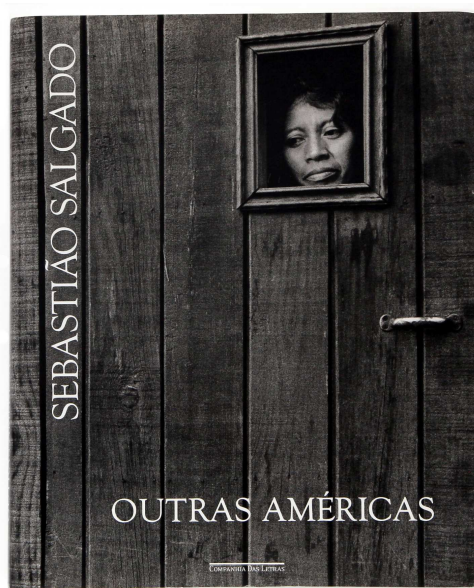
Brasil”.

15 Tradução livre para: “durante mis viajes a Ruanda, Burundi, el Zaire, Kenia, Uganda, me di cuenta de que mis fotos me hacían más feliz que los informes que debía escribir al volver”.

16 Tradução livre para: “mi gran escuela de fotografía había sido Gamma, pero Magnum me ofreció una fantástica oportunidad de desarrollo”.

esposa Lélia Warnick Salgado, que é responsável pela edição de seus livros. Nesta pesquisa, embora vez ou outra convoquemos outros títulos de sua extensa produção, nos debruçaremos sobre três, mais especificamente, todos concebidos por Lélia e ele.

Figura 5 - Livro Outras Américas, de Sebastião Salgado

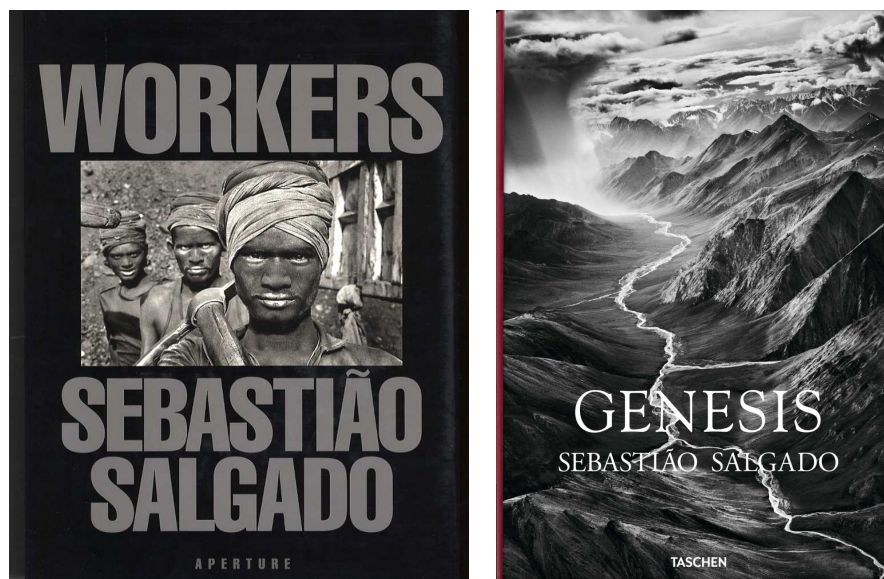


Fonte: reprodução do autor.

Outras Américas (figura 5) teve sua primeira edição em 1986 e foi publicado em quatro países diferentes. Inaugura alguns padrões que serão seguidos por muitos projetos subsequentes. As fotografias são dispostas individualmente em cada conjunto de páginas duplas, mantendo margens brancas definindo os limites das imagens. Possui 130 páginas, com 48 fotografias no total, todas em preto e branco. Veremos que Salgado, nas suas publicações próprias – juntamente com Lélia – desenvolve dois modelos de edição. *Trabalhadores* (figura 6), o segundo livro de nossa lista, lançado em 1993, segue uma proposta distinta, embora alguns elementos gráficos se aproximem. É fruto de um projeto de longa duração, traz um volume muito maior de imagens, que cobre o tema principal do livro – uma arqueologia da era industrial – através de dezenas de subtemas ou reportagens, desenvolvidos durante vários anos. Tudo é maior neste livro: o número de páginas, de fotografias, a preocupação com as legendas. Por fim, traremos *Genesis* (figura 6), seu último grande projeto, cujo livro lançado em 2013 segue a linha iniciada por *Trabalhadores*: dezenas de subtemas compõem ensaios

que, juntos, formam o objeto do livro, a documentação de territórios e povos que se mantêm protegidos das ações do homem moderno.

Figura 6 - Livros Trabalhadores e Genesis, de Sebastião Salgado



Fonte: Amazonas Image e Taschen

Ainda discutiremos muito sobre esses fotógrafos e seus trabalhos. Rogamos fazer isso com pertinência e coerência nas relações com outros aspectos que envolvem a atuação dos autores na fotografia documental. Ripper e Salgado fazem suas carreiras em paralelo, cronologicamente falando: há uma diferença de idade entre eles, “compensada” pela decisão mais tardia de Salgado em se dedicar à fotografia. Compartilham o gosto pela fotografia em preto e branco, e a preocupação com desvios e distrações em relação ao assunto. Suas falas são prioritariamente preenchidas por referências ao fotografado, potencializam seus discursos sobre os povos marginalizados nas oportunidades de palestras, entrevistas e outras interações. Ademais, desenvolveram seus nomes de modos distintos. Salgado, desde muito cedo, demonstra um direcionamento consciente na formação de seu reconhecimento e no delineamento de sua obra, influencia diretamente o desenvolvimento dos fatos e dos produtos associados ao seu nome, controla os circuitos frequentados pelo seu trabalho. Ripper desenvolveu um trabalho vasto e importantíssimo de documentação, alguns por muitos anos,

mas sem a estruturação e gestão voltada para seu reconhecimento. Seus traços mais marcantes se fazem pela relação com o outro, pela dedicação que, inclusive, o leva a abrir mão de determinadas decisões ou fotografias. São caminhos que se aproximam em muitos aspectos, mas que também possuem diferenças interessantes de serem observadas. Traremos tais questões ao longo das discussões que se seguem.

Avancemos, pois, atentos às palavras de Canclini:

É possível livrar-se dos condicionamentos ideológicos, transcender ou transgredir seus lugares-comuns? A primeira condição para não ser apenas o eco do que a cultura hegemônica deseja dizer através da fotografia é reconhecer que o sentido das fotos nunca está completo nelas mesmas, mas que se constitui e varia no processo de circulação social. O segundo requisito é que os fotógrafos – e o público – conheçam e compreendam essas determinações que configuram o sentido fotográfico, as que derivam do instrumental utilizado e de sua inserção em determinadas condições sociais. A criação fotográfica mais radical não é aquela que se limita a modificar o estilo das obras, mas sim as relações entre fotógrafos, obras, intermediários e público, e de todos esses elementos com a estrutura social (CANCLINI, 1987, p. 18).

* * *

O trabalho que aqui se desdobra teve, como primeiras motivações, questões surgidas em nossa pesquisa anterior, envolvendo os *coletivos fotográficos contemporâneos* (QUEIROGA, 2015), na qual a reorganização operada por esses grupos implicava revisões também nas relações autorais. Ali percebemos a amplitude e complexidade do debate envolvendo fotografia e autoria, ao mesmo tempo que, sendo apenas um dos aspectos levantados pelos coletivos, não caberia o aprofundamento desejável. O nosso percurso envolveu muitos redirecionamentos e ajustes de rota. O contato com o senso comum e com o meio fotográfico – além do refletido na crítica e na teoria – foi muito importante para observar que há um entrelaçamento de opiniões, dúvidas, negações e escusas permeando a temática. A participação em eventos de fotografia, festivais dedicados a produções documentais, exposições, oficinas, o diálogo com fotógrafos, curadores, estudantes e professores, tudo isso trouxe novos vieses, com inegáveis colisões. A oportunidade, trazida pelo estágio na Universitat Pompeu Fabra, em Barcelona, permitiu friccionar referências teóricas, mas, também, perceber como a fotografia documental e, especificamente, os autores que estudamos, se colocam em um cenário mais amplo.

Temos a intenção de observar as tensões e constrangimentos que se estabelecem na relação entre autor e fotografia, de perceber como se dá essa relação, muitas vezes apontada como detentora de conflitos de interesses inconciliáveis. Nos instiga adentrar um espaço comumente renegado. Nos parece que o debate envolvendo autoria e fotografia é costumeiramente adiado, desviado. Muitas lacunas perseveram neste debate e nossa intenção é contribuir com a discussão. Entendemos que o autor é peça chave na conformação do objetivo documental, contrariamente à ideia de que seu posicionamento pudesse atrapalhar tal intuito. Sua atuação, por outro lado, se dá na busca por conduzir o alinhamento de seu discurso com as possibilidades de interpretação pelos leitores. A fotografia documental passa por um desejo, por uma intenção, um objetivo construído, organizado. Alcançar esse desejo passa por mecanismos de controle nos quais o autor está fundamentalmente imbricado. Conscientes das limitações de linguagem, das implicações ideológicas, dos aparelhamentos institucionais, devemos empreender estratégias para contorná-los.

2 LIMITES DE SIGNIFICAÇÃO

*Nunca lhe ocorreu, ao ler um livro,
interromper com frequência a leitura,
não por desinteresse, mas, ao contrário,
por afluxo de ideias, excitações, associações?
Numa palavra, nunca lhe aconteceu ler levantando a cabeça?
Roland Barthes, em Escrever a leitura*

A despeito do dito popular de que uma fotografia vale mais que mil palavras, não podemos afirmar com exatidão que palavras – ou que leituras – podem surgir da visualização de uma fotografia. Dizendo de outra forma, uma fotografia isolada pode dar margem a uma infinidade de interpretações, pode ser relacionada a distintos discursos, pode ilustrar falas muito diferentes entre si. Para o historiador da arte John Berger, “uma fotografia é um lugar de encontro onde os interesses do fotógrafo, do fotografado, do espectador e dos que usam a fotografia são frequentemente contraditórios. Estas contradições ocultam, ao mesmo tempo que aumentam, a ambiguidade natural da imagem fotográfica¹⁷” (BERGER; MOHR, 2007, l. 39). Tal ambiguidade, aqui tomada como natural, inerente à fotografia, age na ampliação de possíveis leituras, algo que pode ser interessante para determinadas abordagens, mas pode ser prejudicial ou trazer constrangimentos a outros interesses.

O mercado de banco de imagens, por exemplo, se vale da polissemia. Nesse meio, o valor comercial de uma imagem é multiplicado pelo seu potencial de recontextualização: uma fotografia que pode ser atrelada a muitos discursos amplia suas chances de venda. Este mercado, que teve seu auge pelos anos 1980 e 1990, sofreu grandes perdas com a disseminação da internet, do acesso a novos modos de produção e distribuição de imagens próprios da cultura digital. Caracteriza-se pelo estoque de imagens prontas, muitas vezes decorrentes do excedente de produção de fotógrafos, disponíveis para comercialização dos direitos de uso. As imagens são cedidas temporariamente e para utilizações específicas, de

¹⁷ Tradução livre para : “una fotografía es un lugar de encuentro donde los intereses del fotógrafo, lo fotografiado, el espectador y los que usan la fotografía son a menudo contradictorios. Estas contradicciones ocultan al mismo tiempo que aumentan la ambigüedad natural de la imagen fotográfica”

modo que podem ser veiculadas por clientes distintos em inúmeras ocasiões. Nesta lógica, uma mesma fotografia pode ser reproduzida em um anúncio de um banco, no informativo de um sindicato, em uma apresentação de um executivo e no prospecto de uma imobiliária. O fotógrafo que atua neste nicho tem consciência de que deve buscar imagens que possam se encaixar nos mais diferentes contextos publicitários e editoriais. Este é apenas um exemplo de exploração intencional da capacidade da fotografia ser associada a mensagens diferentes e muitas vezes divergentes.

No campo das abordagens artísticas, para fazer um contraponto com o comercial dos bancos de imagens, também não são poucos os casos que tiram proveito de tal abertura. Não precisamos entrar agora numa discussão sobre as ligações da fotografia com o real, isso nos colocaria em um desvio por ora desnecessário, mas vale anotar quão fértil pode se mostrar o deslocamento de significação.

Figura 7 - Au Café



Fonte: MoMA

Au Café, Chez Fraysse, Rue de Seine, Paris, 1958, de Robert Doisneau.

Há determinadas situações, no entanto, em que isso pode causar problemas. Gisèle Freund (1995, p. 172) narra um caso envolvendo uma fotografia que Robert Doisneau fez de um casal (figura 7). Não estamos falando da famosa fotografia do beijo, que despertou posteriormente uma longa discussão sobre o posado e o espontâneo, mas de uma outra muito próxima no cenário e na atmosfera. O fotógrafo francês estava em um café parisiense que costumava frequentar e vê uma jovem no balcão tomando uma taça de vinho, acompanhada por um senhor. Ele pede autorização para fotografá-los e o material é publicado na revista *Le Point*, numa edição dedicada a bares e restaurantes. Essa fotografia é enviada, também, para sua agência. Tempos depois a mesma imagem é utilizada por um pequeno jornal da Liga contra o Alcoolismo, que buscou junto a arquivos e agências uma maneira de ilustrar seu texto sobre a ação maléfica das bebidas alcoólicas. Tal associação não agrada ao senhor que posou para Doisneau, que, por sua vez, não tinha controle do uso de suas imagens. O pior aconteceu depois: o mesmo material foi reproduzido, sem autorização, em uma revista de escândalos com a legenda “prostituição nos Campos Elíseos”. Questões jurídicas à parte, que renderam ação e gorda condenação, temos aqui um exemplo de uma mesma imagem que foi vinculada a discursos distintos, mesmo que tenha se mantido dentro de certos limites: mesma época, mesma sociedade e mesmo meio – a imprensa parisiense dos anos 1960. A fotografia em questão não precisou ultrapassar fronteiras cronológicas, geográficas ou midiáticas para amparar diferentes ideias.

Neste caso, uma mesma fotografia foi associada a pontos de vista diferentes que compartilhavam um mesmo cenário, embora tanto o fotógrafo quanto o casal fotografado não concordassem com as duas últimas associações – a princípio não se tratava de uma cena envolvendo alcoólatras ou prostituição. Num outro episódio, desta vez com o trabalho da própria Freund (1995, p. 154), ela relata como umas fotografias de um agente de câmbio, produzidas em tempos de calmaria do mercado financeiro e enviadas para alguns veículos sob o título de “Instantâneos da Bolsa de Paris” foram utilizadas indiscriminadamente com legendas que iam do pânico econômico à alta nas bolsas: “é evidente que cada uma das publicações tinha dado às minhas fotografias um sentido diametralmente oposto, correspondente às suas intenções políticas” (FREUND, 1995, p. 154).

Uma fotografia pode ser vinculada a relatos completamente distintos entre si pois ela atua em um movimento de descontextualização que a retira de um fluxo contínuo do tempo, a coloca numa suspensão, para depois ser novamente posta em um novo fluxo narrativo. Berger

nos fala de um abismo que se abre entre o momento em que a fotografia é produzida e o instante no qual ela é visualizada, ou seja, entre o momento em que o fenômeno fotografado acontece e o momento presente no qual olhamos a fotografia final (BERGER; MOHR, 2007, l. 353). A menos que tenhamos alguma ligação com o fotografado, por exemplo, com a pessoa que aparece na foto ou com o fato, Berger afirma que acessamos apenas a primeira mensagem, mais superficial, tão ambígua que o próprio acontecimento se perde: “o que o fotógrafo mostra vai com qualquer história que alguém decida inventar¹⁸” (BERGER; MOHR, 2007, l. 360). É necessário que acessemos de alguma maneira o fenômeno fotografado, seja por qual caminho for, para que esse abismo seja diminuído. Se conhecemos a situação em que a fotografia foi produzida ou as pessoas que nela aparecem, temos condições de recuperar determinadas informações. Mas, se não temos relação com fenômeno fotografado, nossa leitura será influenciada – senão determinada – pelo relato associado às imagens. Precisamos recuperar informações que não estão na fotografia em si.

Os fatos relatados por Freund – do casal fotografado por Doisneau e das imagens da bolsa de valores – envolveram alguma dose de irresponsabilidade ou má fé por parte dos editores dos meios de comunicação, ilustram a contradição entre as intenções do fotógrafo, do fotografado e dos que utilizam a fotografia – o meio. Em 1981 o artista Allan Kaprov tirou proveito desta mesma possibilidade de se jogar com a leitura de uma fotografia para criar uma obra com a qual lançava uma discussão crítica sobre o papel da legenda nas fotografias veiculadas em jornais. Convidado pelo jornal alemão *Die Zeit*, Kaprov teve carta branca para desenvolver um projeto artístico nas páginas do diário. Sua proposta foi publicar, repetidas vezes numa mesma edição, três fotografias buscadas no arquivo do próprio jornal, dispostas em diferentes cadernos com legendas também diferentes. Ou seja, criou textos fictícios relacionados a uma mesma foto.

O material publicado não fazia nenhuma referência ao projeto, não havia distinção ou advertência em relação às matérias “reais”. O único motivo de estranhamento foi o fato de serem publicadas repetidamente numa mesma edição, o que gerou um enorme volume de reclamações dos leitores. A desconfiança, no entanto, não recaiu sobre as práticas de associação entre texto e imagem adotadas pelos veículos de comunicação – que era o objetivo do artista – mas sobre um “descuido editorial” que teria sido cometido pelo jornal. Joan Fontcuberta atenta para o fato de que “a descarada polissemia daquelas fotos, que servia para

18 Tradução livre para: “lo que el fotógrafo muestra va con cualquier historia que uno decida inventar”.

explicar quatro fatos distintos de uma vez, não somente deixava óbvia uma falsificação pontual baseada em um método de contextualização manipulada como, sobretudo, denunciava o uso falsificador da fotografia em geral¹⁹ (FONTCUBERTA, 1997, p. 158). Afinal as pessoas assumem os discursos vinculados às imagens diariamente publicadas nos meios de comunicação como coerentes, sem que haja qualquer desconfiança sobre a pertinência e legitimidade de tais discursos.

Estes exemplos, pelos vieses mais variados, reforçam um traço que nos será caro mais adiante, algo que pode ser muito instigante para uns, mas que pode trazer dificuldades para outros: uma certa impossibilidade da fotografia carregar determinadas informações e, por conta disso, poder servir a senhores de intenções muito díspares entre si. Para Jean-Marie Schaeffer, uma dubiedade estimulante: “o aspecto mais irritante do signo fotográfico, mas também o mais estimulante, reside sem dúvida nenhuma em sua flexibilidade pragmática. Todos sabemos que a imagem fotográfica está a serviço de estratégias de comunicação mais diversas²⁰” (SCHAEFFER, 1990, p. 8). Esta estimulante abertura pode, como dissemos, ferir certos objetivos. O destino documental pode ficar mais distante, ou mesmo inalcançável, por conta das muitas encruzilhadas de interpretação que se colocam no caminho.

Ao analisar uma imagem que mostra um cavalo e um homem, Berger afirma que “a fotografia oferece uma evidência irrefutável de que este homem, este cavalo e esta rédea existiram. Contudo, não nos diz nada sobre o significado de sua existência²¹” (BERGER; MOHR, 2007, l. 348). Podemos acessar a aparência das coisas e das pessoas de uma maneira que só a fotografia é capaz²². Não que isso seja algo desprezível, afinal “a aparência do mundo é a confirmação mais ampla possível da presença do mundo e, assim, a aparência do mundo continuamente propõe e confirma nossa relação com sua presença, que alimenta nossa razão de Ser²³” (BERGER; MOHR, 2007, l. 366), mas essa qualidade descritiva da aparência, por si

19 Tradução livre para: “la descarada polisemia de aquellas fotografías que servía para explicar cuatro hechos distintos a la vez no sólo obviaba una falsificación puntual basada en un método de contextualización manipulada sino que sobre lodo denunciaba el uso falsificador de la fotografía en general”.

20 Tradução livre para: “el aspecto más irritante del signo fotográfico, pero también el más estimulante, reside sin duda alguna en su flexibilidad pragmática. Todos sabemos que la imagen fotográfica está al servicio de estrategias de comunicación más diversas”.

21 Tradução livre para: “la fotografía ofrece una evidencia irrefutable de que este hombre, este caballo y esta brida existieron. Sin embargo, no nos dice nada sobre el significado de su existencia”.

22 O desenho, a pintura, o cinema e outros meios visuais também podem trazer detalhes e especificidades da aparência, claro, mas cada um a seu modo. Assim como muitas fotografias, da mesma maneira, não trarão tal riqueza.

23 Tradução livre para: “la apariencia del mundo es la confirmación más amplia posible de la presencia del mundo, y así, la apariencia del mundo continuamente propone y confirma nuestra relación con esa

só, tampouco nos facilita um aprofundamento, um ir mais além no sentido de um reencontro com o fenômeno fotografado.

Boris Kossoy aponta para uma certa perversidade contida na polissemia pois o leitor, no preenchimento das lacunas, o faz no alinhamento com seus ideais preconcebidos.

O registro fotográfico, com toda a carga de ambiguidades que o caracteriza, é perverso (ou eficiente?) pois, em geral, se presta a legitimar as imagens mentais que o espectador tem sobre certos assuntos. Isto significa que a imagem fotográfica “comprova” e, portanto, transforma em “verdade” material o que as imagens mentais têm de imaterial e de ideológico. Em outras palavras, transforma a ficção em realidade, a fantasia em verdade e as ideias preconcebidas em fatos concretos, uma vez comprovados mediante o documento fotográfico: desta forma, o imaginário toma corpo²⁴ (KOSSOY, 2003, p. 98).

Para um nordestino acostumado às paisagens tomadas pela cana-de-açúcar, conhecedor das condições precárias do trabalhador canavieiro, familiarizado com a lógica exploratória – de terras e de homens – dos senhores de engenho, a fotografia de Sebastião Salgado, publicada na página 23 de *Trabalhadores* (figura 8), não deixa muitas dúvidas em relação à atividade registrada: é facilmente identificável que se trata de trabalhadores rurais numa plantação de cana de açúcar. Talvez, para este nordestino, cause estranheza que esses campos fotografados sejam em São Paulo ou que outras fotografias do mesmo ensaio tenham sido produzidas em Cuba, de tão “familiares” que são.

Em Cuba, ao visitar as plantações de cana-de-açúcar, compreendi que não é o homem que faz a cana, mas a cana que faz o homem. Como no Brasil, os trabalhadores das usinas se parecem como duas gotas de água: são idênticos em sua forma de se mover, de trabalhar, de se vestir e, inclusive, de se divertir²⁵ (SALGADO, 2014, p. 67).

O que a imagem nos traz em si nos permite ver algumas coisas muito detalhadamente, como a textura dos chapéus, a rudeza das luvas. Outras, no entanto, não

presencia, que alimenta nuestra razón de Ser”.

24 Tradução livre para: “el registro fotográfico, con toda la carga de ambigüedades que la caracteriza, es perverso (¿o eficiente?) puesto que, en general, se presta a legitimar las imágenes mentales que tiene el espectador sobre ciertos temas. Esto significa que la imagen fotográfica “comprueba” y por lo tanto, transforma en “verdad” material lo que las imágenes mentales tienen de inmaterial y de ideológico. En otras palabras, transforma la ficción en realidad, la fantasía en verdad y las ideas preconcebidas en hechos concretos, una vez comprobados mediante el documento fotográfico: de esta forma, el imaginario toma cuerpo”.

25 Tradução livre para: “en Cuba, al visitar las plantaciones de caña de azúcar, comprendí que no es el hombre el que hace la caña, sino la caña la que hace al hombre. Como en Brasil, los obreros de las fábricas azucareras se parecen como dos gotas de agua: son idénticos en su forma de moverse, de trabajar, de vestirse e incluso de divertirse”.

alcançamos. Contamos as pessoas, são três, mas não sabemos ao certo se homens ou mulheres, dispostas numa mescla de reverência e balé, como no gesto final do espetáculo, em um cenário agreste, reforçado pela fumaça do ar e pelas muitas proteções nas vestimentas. Mas a reverência se dissipa no que identificamos ser uma foice no árduo trabalho do corte e limpeza da palha.

Figura 8 - Página 23 do livro Trabalhadores, de Sebastião Salgado.



Fonte: reprodução do autor.

Aí existe uma distinção importante a fazer. John Berger destaca dois usos da fotografia: aquele que propicia uma experiência privada e aquele do âmbito público (BERGER, 2013, l. 857). No primeiro caso, estamos falando do instantâneo feito no aniversário do filho, do retrato da esposa, nas recordações da viagem com a família: são imagens apreciadas pelos mesmos atores presentes nos registros ou por parentes e amigos próximos. Essas pessoas compartilham os dois momentos referidos por Berger, o da captação e o da fruição. “Este tipo de fotografias permanecem envoltas pelo significado do qual foram

separadas. [...] A fotografia é, portanto, uma recordação de uma vida que está sendo vivida”²⁶ (BERGER, 2013, l. 861). Já a fotografia à qual o autor se refere como pública é aquela com a qual não guardamos nenhuma relação “original”, que nos “oferece informação, mas uma informação alheia a toda experiência vivida”²⁷ (BERGER, 2013, l. 863). Na fotografia citada de Salgado, a menos que fôssemos uma dessas três pessoas ou que conhecêssemos o momento no qual a fotografia foi feita, estamos circunscritos à esfera da experiência pública.

Como foi exemplificado no leitor nordestino, o conhecimento prévio do assunto permite diminuir o abismo citado por Berger, mas não é suficiente para eliminá-lo por completo. Quanto mais próximo ou familiar ao contexto original, maiores são as chances de preencher as lacunas de informação. É possível religar alguns aspectos, agregar mais informações, construir uma leitura mais rica na relação com o tema fotografado²⁸. Se essa relação existencial com o tema fotografado nos permite acessar informações complementares que atuarão na recolocação da imagem em um fluxo narrativo, não significa que este seja o único caminho. Existem muitas maneiras de fazê-lo, de preencher tais lacunas, e falaremos disso mais adiante. No entanto, importa reforçar o aspecto de que o ato fotográfico provoca uma suspensão, uma retirada da imagem de um fluxo para sua recolocação em outro, ou seja, atua em uma descontextualização e recontextualização como um ciclo fundamental para seu exercício. Este movimento causa o desligamento com o fato fotografado que só será possível apaziguar através de ligações exteriores à fotografia.

A fotografia não carrega em si os elementos necessários para uma leitura que mantenha relações estreitas com o assunto fotografado. Schaeffer se vê motivado a afirmar que a fotografia é essencialmente, apesar de não exclusivamente, um signo de recepção (1990, p. 7). Este debate nos interessa. Entendemos que isso não significa a completa retirada de cena do fotógrafo, mas sim um deslocamento no entendimento de seu papel. É possível falar de uma fotografia que não é vista? A fotografia existe sem que haja um espectador, um leitor? Nossa pesquisa gira em torno de uma relação crucial entre fotógrafo e leitor, mas que não perde de vista o fotografado e outros atores desta cadeia. Quando Sebastião Salgado percorre os campos canavieiros de Cuba e do Brasil ele quer passar uma mensagem, ele quer levar um

26 Tradução livre para: “este tipo de fotografias permanecen rodeadas por el significado del que fueron separadas. [...] La fotografía es así un recuerdo de una vida que está siendo vivida”.

27 Tradução livre para: “ofrece información, pero una información ajena a toda experiencia vivida”.

28 Claro está – ou deveria – que não nos referimos a uma riqueza de interpretações diversas, nem tampouco desmerecemos as muitas possibilidades e poéticas que se abrem a partir de uma imagem. Aqui, neste caso, tratamos apenas do abismo aberto pela descontextualização.

conteúdo àqueles que folhearão seus livros e visitarão suas exposições. Há um desejo, o de que o leitor acesse o relato que ele, o autor, quer fazer e, para isso, algo precisa ser compartilhado.

2.1 Os três sentidos da imagem

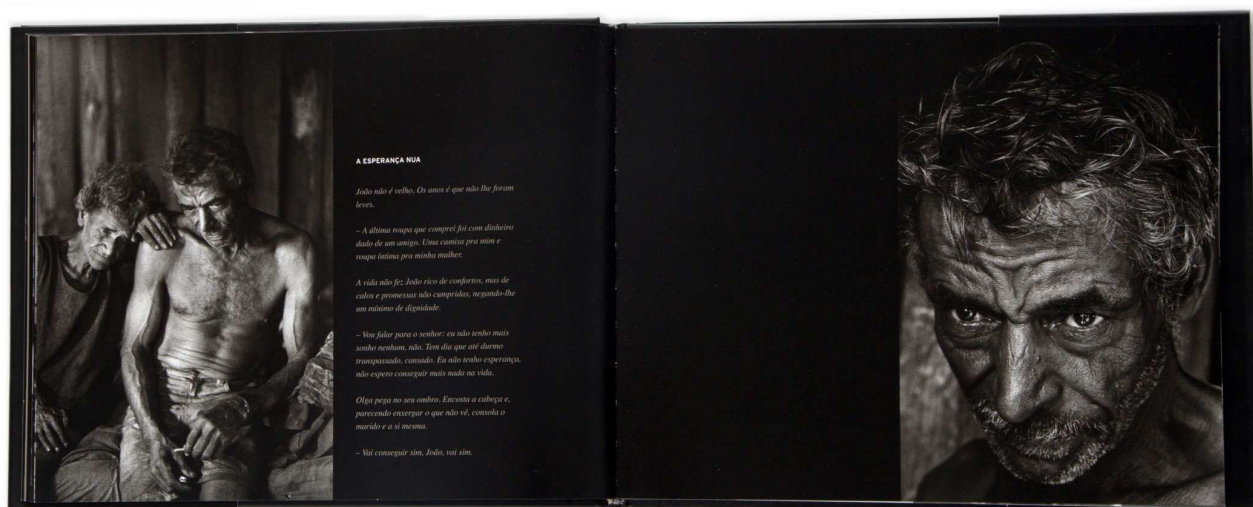
Roland Barthes dedica diversos de seus escritos para discutir os limites de significação das imagens, mesmo que utilizando de outros termos ou estratégias de abordagem. É enriquecedor, também, o contato com seus pensamentos acerca da escrita, da leitura ou da linguagem. Podemos perceber que algumas ideias são desenvolvidas ao longo de vários textos: se apresentam de modo preliminar ou superficial em um determinado momento, para serem desenvolvidas, aprofundadas ou mesmo refutadas em outra ocasião. “A mensagem fotográfica”, de 1961, “A retórica da imagem”, de 1964 e “O terceiro sentido”, de 1970, por exemplo, abordam aspectos complementares, a partir de objetos de análise distintos. Se no primeiro ele trata da fotografia de imprensa, nos outros dois se debruça sobre uma específica fotografia publicitária e cenas de cinema, respectivamente.

Barthes desenvolve a ideia de que a fotografia comporta um paradoxo que seria a “coexistência de duas mensagens, uma sem código (seria o análogo fotográfico), e a outra com código (seria a ‘arte’, ou o tratamento ou a ‘escrita’, ou a retórica da fotografia)” (BARTHES, 2009a, p. 15). O análogo perfeito do real seria, para Barthes, o que define a fotografia perante o senso comum. Diz respeito ao que vemos na imagem de modo mais direto: quem está na foto, os trajes, o cenário, os objetos. Esse seria o nível informativo, o da denotação, onde acontece a identificação dos elementos que compõem a imagem. Para ler este nível da imagem “não temos necessidade de outro saber senão daquele que está ligado à nossa percepção [...] contudo, trata-se de um saber quase antropológico” (BARTHES, 2009b, p. 31). A denotação poderá ser reforçada – ou mesmo delimitada – por meio de recursos externos à fotografia em si. Mas isso será objeto de nossa atenção mais adiante.

Na fotografia de João Roberto Ripper apresentada na página 30 de *Retrato escravo* (figura 9), podemos identificar um casal, onde o homem aparece sem camisa. A mulher se apoia no ombro do homem, ambos, com olhar vago, cabisbaixo, possuem a pele marcada, enrugada. As roupas são simples, um tanto surradas. A mulher não porta nenhum adereço como colar, brinco ou anéis. Por trás deles vemos uma parede desfocada de madeira. Não se vê exatamente onde estão sentados, talvez sacos. Esse é o nível descritivo, informativo. Daí

não podemos tirar maiores informações, além da consciência de que essas duas pessoas ali estiveram, que trajaram essas roupas, que se portavam desta maneira, “pois há em toda a fotografia a evidência sempre assombrosa do aquilo passou-se assim” (BARTHES, 2009b, p. 39).

Figura 9 - Páginas 30 e 31 do livro Retrato Escravo.



Fonte: reprodução do autor.

O outro nível discutido por Barthes seria o simbólico, o da conotação, a codificação do análogo fotográfico, que não ocorre de modo “natural”, mas histórico/cultural: “os signos são aí gestos, atitudes, expressões, cores ou efeitos, dotados de certos sentidos em virtude do uso de determinada sociedade” (BARTHES, 2009a, p. 23). Aqui se opera a interpretação e não mais a identificação. Estamos no nível da significação. Na fotografia de Ripper citada, o olhar nos remete à tristeza; a pele marcada, à vida dura. A dureza da vida, os trajes puídos e a simplicidade do ambiente, se juntam numa leitura que nos remete à pobreza, à fragilidade e assim por diante. Retomando os preceitos de Berger, se conhecêssemos a situação fotografada poderíamos saber se eles são casados ou irmãos, se estavam representando um teatro ou se haviam sido “flagrados” em um momento comum de suas vidas sofridas. A foto, por si só, não nos dá nenhuma certeza sobre isso. A leitura que ensaiamos aqui, apontando para a fragilidade e o sofrimento, é fruto de um acúmulo de usos, da referencialidade a outras imagens prévias, a modos de representação historicamente exploradas.

Nas palavras de John Tagg:

A codificação e decodificação nas fotografias são produto do trabalho de indivíduos históricos concretos, por sua vez constituídos reciprocamente como sujeitos da ideologia no processo histórico em desenvolvimento. Ademais, este trabalho tem lugar em contextos sociais e institucionais específicos. As fotografias não são ideias. São elementos materiais que se produzem mediante um determinado e sofisticado modo de produção e que se distribuem, se difundem e se consomem dentro de um determinado conjunto de relações sociais; são imagens que adquirem significado e são entendidas no marco das próprias relações de sua produção e que se situam em um complexo ideológico mais amplo, que, por sua vez, deve ser relacionado com os problemas práticos e sociais que lhe servem de suporte e lhe dão forma²⁹ (TAGG, 2005, p. 242).

Barthes afirma que uma mesma imagem pode trazer simbolismos de diversas naturezas e que podemos encontrar, inclusive, um simbolismo desenhado pelo próprio autor, proveniente de sua abordagem. Não se trata apenas da repetição ou referência a elementos e construções sedimentadas na cultura, mas, neste caso, à maneira como o autor se utiliza de determinadas situações ou símbolos. A crítica, conhecedora da obra de um determinado autor, pode tecer simbolismos que, em outras obras, não funcionariam da mesma forma (BARTHES, 2009c, p. 48). Saber o que significa o uso de determinado elemento por um autor específico pode mudar completamente nosso entendimento da imagem. Ao dependermos do acúmulo de referências estamos deslocando para o leitor uma participação importante na construção dos significados, uma vez que estes podem divergir a depender do contexto em que a imagem é apresentada e como ela é recebida pelo espectador. Há neste sentido, no entanto, uma intenção:

o sentido simbólico [...] impõe-se-me por uma dupla determinação: é intencional (foi o que o autor quis dizer) e é extraído de uma espécie de léxico geral, comum, dos símbolos; é um sentido que me procura, a mim, destinatário da mensagem, sujeito da leitura, um sentido que parte de S. M. E. [o autor] e que vai à minha frente: evidente, sem dúvida [...], mas de uma evidência fechada, inserida num sistema, completo de destinação (BARTHES, 2009c, p. 49).

A comunhão de léxicos acontece em níveis distintos. Um mesmo indivíduo pode se

29 Tradução livre para: “la codificación y decodificación en las fotografías es el producto del trabajo de individuos históricos concretos, a su vez recíprocamente constituidos como sujetos de la ideología en el proceso histórico en desarrollo. Además, este trabajo tiene lugar en contextos sociales e institucionales específicos. Las fotografías no son ideas. Son elementos materiales que se producen mediante un determinado y sofisticado modo de producción, y que se distribuyen, se difunden y se consumen dentro de un determinado conjunto de relaciones sociales; son imágenes que adquieren significado y son entendidas en el marco de las propias relaciones de su producción e que se sitúan en un complejo ideológico más amplio, que a su vez debe ser relacionado con los problemas prácticos y sociales que le sirven de soporte y le dan forma”.

utilizar de conjuntos diferentes a depender do ambiente, da situação, dos interlocutores, ou seja, do contexto. Nos nossos vários papéis desempenhados cotidianamente – quando somos emissores e receptores, autores e leitores – pomos em prática filtros e conduzimos nossa fala de modo diferenciado, em outras palavras, um mesmo indivíduo carrega consigo distintos vocabulários, disponíveis e acessados diferentemente de acordo com o contexto. Se por um lado cada leitor se deparará com seus próprios limites simbólicos, por outro lado é necessário que ele entenda o contexto para acionar as chaves corretas de interpretação. Uma “má” interpretação pode acontecer tanto por uma ausência de bagagem cultural por parte do leitor como, mesmo que ele possua tal arcabouço, por culpa da não percepção do contexto ou direcionamento demandado.

Existe uma busca do contexto adequado. O conhecimento do contexto é um requisito prévio para entender a imagem. Este conhecimento nem sempre é obtido verbalmente, já que a fotografia é uma imagem autônoma. Assim, o espectador deve adivinhar a categoria correta para poder classificar a imagem. Com a maior parte das imagens é relativamente fácil, senão ficaríamos loucos. Enfrentamos as fotografias do mesmo modo que enfrentamos a realidade³⁰ (SWINNEN, 2003.p. 186).

Para Barthes, há ainda um terceiro sentido, que vem a mais, “como um suplemento que a minha inteligência não consegue absorver bem, ao mesmo tempo teimoso e fugidio, liso e esquivo” (2009c, p. 49). Barthes distingue o segundo e o terceiro sentido como óbvio e obtuso. Óbvio, o que vem à frente e obtuso como aquele que arredonda o sentido óbvio. “O sentido obtuso parece estender-se para lá da cultura, do saber, da informação” (2009c, p. 50). O sentido obtuso seria ainda mais atravessado pela subjetividade do leitor, por construções que não estão propriamente na descrição, mas na suspensão entre a imagem e a leitura. Nas palavras de Barthes, “tem uma certa emoção; inserida no disfarce, esta emoção nunca é pegajosa; é uma emoção que apenas designa aquilo que se ama, aquilo que se quer defender; é uma emoção-valor, uma avaliação” (2009c, p. 55). O sentido obtuso não é imprescindível para a comunicação e a significação e, por isso, pode ser percebido como sentido a mais, até mesmo uma linha de fuga, uma ruptura. Novas e pessoais leituras podem surgir daí. “O sentido obtuso é descontínuo, indiferente à história e ao sentido óbvio (como significação da história); esta dissociação tem um efeito de contranatura ou pelo menos de distanciamento em

30 Tradução livre para: “existe una búsqueda del contexto adecuado. El conocimiento del contexto es un requisito previo para entender la imagen. Este conocimiento no siempre se obtiene verbalmente, ya que la fotografía es una imagen autónoma. Así, el espectador debe adivinar la categoría correcta para poder clasificar la imagen. Con la mayor parte de imágenes es relativamente fácil, si no nos volveríamos locos. Nos enfrentamos a las fotografías del mismo modo que nos enfrentamos a la realidad”.

relação ao referente (ao ‘real’ como natureza, instância realista)” (BARTHES, 2009c, p. 59).

No seu mais referenciado texto sobre fotografia, escrito em 1979, pouco antes de sua morte, Barthes trabalha conceitos, importantes para seu pensamento, cuja estrutura, impossível não fazer tal relação, carrega informação genética comum às ideias do óbvio e do obtuso. O livro “A câmara clara” (BARTHES, 1984), como destaca Etienne Samain, não deve ser lido em busca de uma reflexão racional e objetiva sobre a natureza da fotografia ou de uma teoria do signo fotográfico: “deparava-me, ao contrário, com uma maneira ‘delirante’ – por assim dizer – de tratar a imagem fotográfica” (SAMAIN, 2005, p. 117). Às distâncias entre o óbvio e o obtuso, entre a significação e a significância, Barthes agora acrescenta aquela que habita entre o *studium* e o *punctum*.

O primeiro, visivelmente, é uma vastidão, ele tem a extensão de um campo, que percebo com bastante familiaridade em função de meu saber, de minha cultura; esse campo pode ser mais ou menos estilizado, mais ou menos bem-sucedido, segundo a arte ou a oportunidade do fotógrafo, mas remete sempre a uma informação clássica (BARTHES, 1984, p. 44).

O *studium* é, pois, a cena que concentra a informação, que almeja a significação através de elementos codificados culturalmente. O sentido óbvio, que se oferece ao leitor – *spectator*, na concepção barthesiana, “todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos” (BARTHES, 1984, p. 20) – e ao seu intelecto. É algo que se coloca ao leitor, um encontro com as intenções do fotógrafo. O *studium* é aquilo que podemos reconhecer na imagem de um modo mais geral.

O *punctum*, por sua vez, é o terceiro sentido, o complemento, o acaso que fere. Com frequência o *punctum* é um detalhe, um “objeto parcial” que nos toca.

Um detalhe conquista toda minha leitura; trata-se de uma mutação viva de meu interesse, de uma fulguração. Pela marca de alguma coisa, a foto não é mais qualquer. Esse alguma coisa deu um estalo, provocou em mim um pequeno abalo, um satori, a passagem de um vazio (pouco importa que o referente seja irrisório)” (BARTHES, 1984, p. 77).

Mas Barthes descobre também um outro *punctum* que não apenas o do detalhe: “esse novo *punctum*, que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema (‘isso-foi’), sua representação pura” (BARTHES, 1984, p. 141).

Não custa recordar aqui a importância de tal noema. Ele condensa a ligação com o referente, aponta para ele, crucial no pensamento de Barthes, como também traz o esmagamento do tempo. Não se trata, como faz questão de destacar, de falar daquilo que não

é mais, mas sim aquilo que foi – e que, na imagem, continua sendo. Quando cita retratos históricos, por exemplo, afirma: “isso está morto e isso vai morrer” (BARTHES, 1984, p. 142). A estranha percepção de que aquela pessoa que vemos na fotografia, que sabemos estar hoje morta, ainda vai morrer.

O *studium* age na vastidão, a partir de uma codificação – cultural – que exige o saber do leitor, sua cultura, despertando um interesse mais geral, um “afeto médio”. Já o *punctum* é da ordem do amor, do selvagem, do abandono da cultura, pode existir no detalhe ou mesmo fora da foto, no tempo. O *punctum*, é, dessa maneira, o atravessamento do pessoal, do mais subjetivo, do não nominável. Para Barthes, muitas fotografias podem estar investidas somente do *studium*.

Está em jogo aqui, ao menos o que mais nos interessa, perceber a complexa rede de significação que cobre a fotografia. Em uma mão a impossibilidade da fotografia significar por si só, na outra, a abertura para sentidos pessoais, para aspectos que tocam diferentemente cada indivíduo. Barthes se refere à cadeia formada pelo *operator*, o fotógrafo; o *spectator*, o fruidor, e o *spectrum*, aquele que é fotografado, tornado objeto da fotografia. Etienne Samain destaca que “em toda fotografia existem pelo menos dois observadores e duas observações, distanciadas no tempo e no espaço, sempre em torno de um assunto passado que sempre ressuscita” (SAMAIN, 2005, p. 117). Se o *punctum* é território legítimo do *spectator*, o *studium* é o campo de atuação do *operator*, onde ele trabalhará os elementos na tentativa de alcançar o leitor. “O *studium* está, em definitivo, sempre codificado, o *punctum* não” (BARTHES, 1984, p. 80).

2.2 Estratégias

São muitas as articulações empreendidas pelo fotógrafo para alcançar seu leitor. Claro está que vai variar de objetivo a objetivo quais as estratégias mais indicadas, algumas mais recorrentes que outras, que nem todas são utilizadas em paralelo e que muitas vezes, de tão frequentes, podem ser confundidas como características próprias da atividade fotográfica ou de um de seus subcampos. É comum que essas articulações sejam sobrepostas, que atuem de forma complementar, não raro permeiem o nível subcutâneo, não se mostrem na superfície. Muitos fotógrafos fazem uso delas intuitiva ou inconscientemente. Outros se apropriam na prática, inspirados por suas referências de formação. Tais estratégias incluem aspectos que passam pela composição, por escolhas durante a captação e alcançam a maneira como as

fotografias finais são apresentadas ao público, a associação com o texto e outros artifícios ou dispositivos.

Já vimos, amparados por alguns autores, que a fotografia primeiramente mostra o objeto fotografado, descreve, mas que a significação surge na interpretação. “Na vida, o significado não é instantâneo. O significado se descobre no que conecta e não pode existir sem desenvolvimento. Sem uma história, sem um desdobramento, não há significado. Os fatos, a informação, não constituem significado em si mesmos”³¹ (BERGER; MOHR, 2007, l. 380). Vejamos, então, alguns dos mecanismos utilizados para promover a conexão entre as imagens e a mensagem pretendida, a busca por colocar a imagem em um fluxo que seja pertinente às intenções investidas, lembrando que tais intenções podem ser do fotógrafo ou daquele que utiliza a fotografia.

2.2.1 Texto

A associação da imagem ao texto é uma maneira muito usual de carregá-la com uma história, de recontextualizá-la. Isso, como já vimos nos exemplos de Freund, pode levar a caminhos muito distintos entre si. Para Jorge Pedro Sousa, quando aborda mais especificamente a mensagem fotojornalística, “o texto é um elemento imprescindível” (2004, p. 65). As principais funções do texto, elencadas por ele, neste campo são:

chamar a atenção para a fotografia ou para alguns dos seus elementos (o texto pode, em certas circunstâncias, ser redundante em relação à imagem); complementar informativamente a fotografia, inclusivamente devido à incapacidade que a imagem possui de mostrar conceitos abstratos; ancorar o significado da fotografia (denotar a foto), direcionando o leitor para aquilo que a fotografia representa; conotar a fotografia, abrindo o leque de significações possíveis; orientar o leitor para os significados que se pretendem atribuir à fotografia; analisar, interpretar e/ou comentar a fotografia e/ou o seu conteúdo (SOUSA, 2004, p. 66).

Vemos aí tanto o reforço a elementos contidos na imagem, como a restrição ou o estímulo em relação a sentidos outros. O texto pode denotar ou conotar a imagem a ele associada. No jornalismo as maneiras mais comuns do uso de texto e imagem se fazem através dos títulos, das legendas e da própria matéria. Há, nesta prática, o intuito de conduzir a leitura: “o texto dirige o leitor entre os significados da imagem, faz-lhe evitar uns e receber outros; [...] ele

31 Tradução livre para: “en la vida, el significado no es instantáneo. El significado se descubre en lo que conecta y no puede existir sin desarrollo. Sin una historia, sin un despliegue, no hay significado. Los hechos, la información, no constituyen significado en sí mismos”.

teleguia-o para um sentido escolhido de antemão. Em todos estes casos de fixação a linguagem tem, evidentemente, uma função de elucidação, mas esta elucidação é selectiva” (BARTHES, 2009b, p. 35).

Voltemos à fotografia de João Roberto Ripper já citada (figura 9). No livro *Retrato escravo* ela é acompanhada, na mesma página, pelo seguinte texto:

A esperança nua

João não é velho. Os anos é que não lhe foram leves.

– A última roupa que comprei foi com dinheiro dado de um amigo. Uma camisa para mim e roupa íntima para minha mulher.

A vida não fez João rico de confortos, mas de calos e promessas não cumpridas, negando-lhe um mínimo de dignidade.

– Vou falar para o senhor: eu não tenho mais sonho nenhum, não. Tem dia que até durmo transpassado, cansado. Eu não tenho esperança, não espero conseguir mais nada na vida.

Olga pega no seu ombro. Encosta a cabeça e, parecendo enxergar o que não vê, consola o marido e a si mesma.

– Vai conseguir sim, João, vai sim (RIPPER; CARVALHO, 2010, p. 30).

Mesmo que de maneira mais leve, poética, ele nos informa que João não é velho – a pele é marcada não pela idade, mas pelo peso da vida, que lhe negou um mínimo de dignidade, roubando dele o direito ao sonho, à esperança.

Esta mesma imagem faz parte também do livro “Imagens Humanas”. Aparece na página 41, sem texto, mas, como todas as fotografias desta publicação recebe uma legenda – bilíngue – ao final do livro. Várias das legendas se limitam ao local e data, mas algumas, como é o caso desta em especial, são compostas por um texto que vai além das informações básicas.

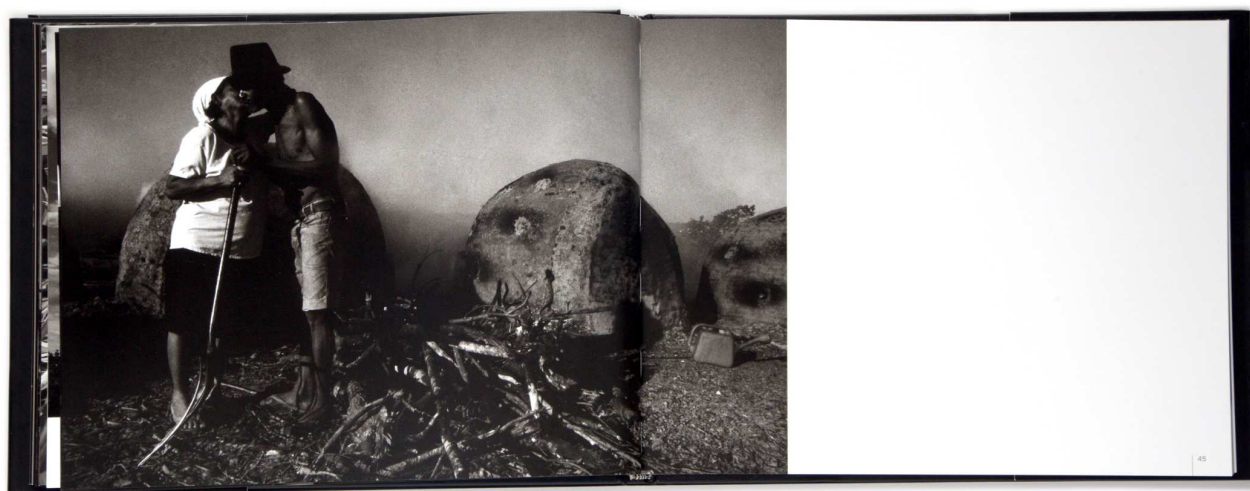
João e Olga, uma história de amor e coragem. João Anselmo é cortador e trabalha com a motosserra. Tem 51 anos, corpo forte e porte físico elegante, mas já marcado pelo tempo e pelo trabalho pesado. Sua companheira, Olga Maria Martins, de 67 anos, ficou cega trabalhando nas carvoarias ao lado de João. Aparenta ser bem mais velha do que é e depende do marido até para preparar a comida. Moram num barraco muito pobre, sem saneamento nem água potável. Para beber água mais saudável, eles têm de sair para procurar um córrego. João e Olga são o retrato da escravidão. Há seis anos, não recebem dinheiro e trabalham em troca de comida. Quem vê a velhinha Olga Maria Tateando por seu barraco se surpreende ao escutar sua história. “Tive um casamento anterior. Meu ex-marido morreu e eu criei meus quatro filhos e consegui que estudassem e trabalhassem. Hoje, todos estão casados. Acho que são felizes. Pra isso, lutei muito. Depois, resolvi ser feliz e fui viver a vida, viver aventuras... e me apaixonei por João, que era mais novo, bom e bonito. Trabalhamos e namoramos por essas carvoarias”. Olga foi uma

mulher guerreira e sedutora; quando fala, nos seus lábios ainda se desenha a cor forte da paixão que vive na sua memória. Olhando esse casal, se percebe como a exploração nas carvoarias passa como um trator por cima das vidas e transforma histórias de amor em tragédias. Olga e João são almas sem sonhos ou de sonhos mutilados, guardados ainda em corações solidários. “Tenho sempre trabalhado de empreita. Já perdi a conta de quantos empreiteiros não me pagaram. Trabalhei pra Jerônimo, Heleno e Reinaldo. Esse último, dono de mercado em Ribas do Rio Pardo. Não recebi nada de nenhum deles. Tem de 6 a 7 anos que venho trabalhando em troca de comida, nunca tenho saldo de dinheiro. Dizem eles que eu fico devendo uma mixaria. eu sou tratado de qualquer jeito, não sei o preço de mercadoria não sei o preço de nada”, Ribas do Rio Pardo, Mato Grosso do Sul, 1998 (RIPPER, 2009, p. 230).

São textos completamente diferentes no estilo, na forma de abordar a história deste casal. Recebem tratamentos também distintos, subordinados às respectivas decisões editoriais. O segundo, mais “objetivo” e detalhado que o primeiro, nos traz mais informações. Ambos nos levam a conhecer melhor os personagens da imagem e o contexto no qual ela foi produzida. Nos conduzem para um entendimento que se aproxima do intuito de denúncia característico do trabalho deste fotógrafo. Cumprem a função de aprofundamento no assunto retratado, ao mesmo tempo que evitam dispersões e fugas. O esforço aqui percebido visa minimizar os desvios da suspensão, da distância, do abismo aberto entre o momento da captação da imagem e sua fruição – entre as realidades primeira e segunda, nas palavras de Kossoy (1999).

Ao observar a fotografia, talvez não reparemos na cegueira de Olga. O primeiro texto toca no assunto, de modo sutil, ao falar que ela parece “enxergar o que não vê”. O segundo, no entanto, não deixa dúvidas: “ficou cega trabalhando nas carvoarias”. Não podemos negligenciar a relação com os demais textos que compõem as publicações. O livro tem o título de *Retrato escravo* e é permeado por diversos escritos a respeito do tema e isso é suficiente para direcionar a leitura das imagens que dele fazem parte. As legendas citadas nos possibilitam conhecer um pouco mais da vida desses personagens, mas sem que isso nos afaste da temática principal e dos objetivos visados. É de bom tom frisar que em ambos os livros são poucas as imagens que recebem textos mais específicos ou aprofundados. A imagem (figuras 10 e 11) que aparece na página 44 de *Retrato escravo* e na página 65 de *Imagens humanas*, de um casal se beijando junto a fornos de carvão, recebe, apenas no apêndice final de identificação, as referências de “Carvoaria, Minas Gerais” e “Casal de trabalhadores carvoeiros, Minas Gerais, 1989”, respectivamente.

Figura 10 - Páginas 44 e 45 do livro Retrato Escravo.



Fonte: reprodução do autor.

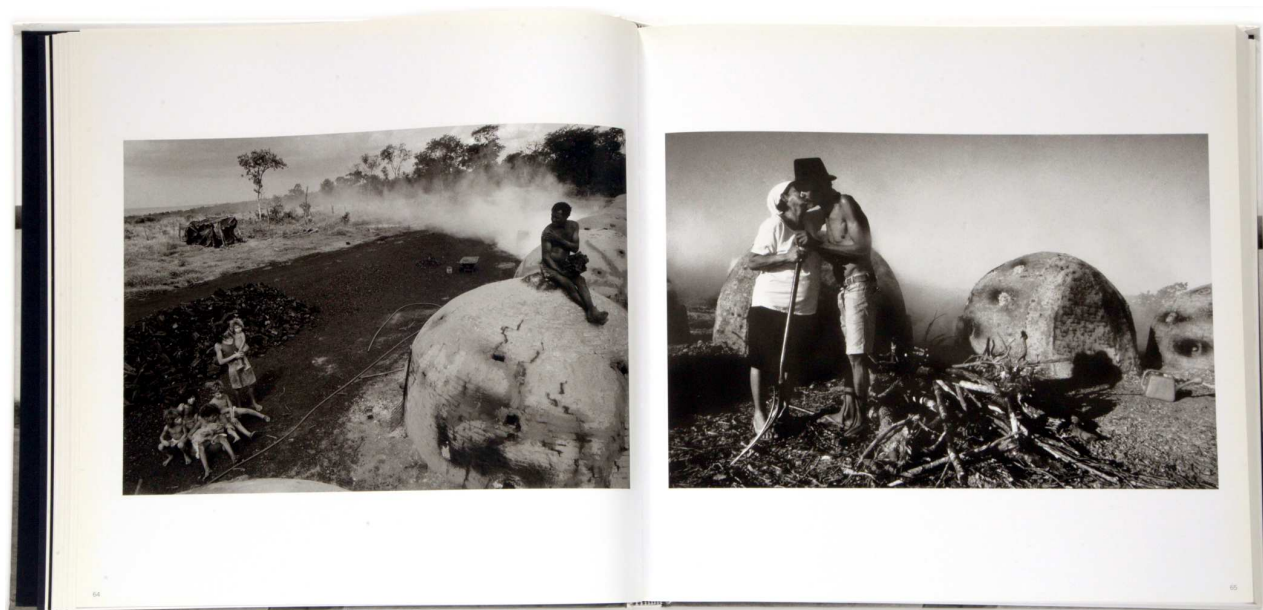


Figura 11 - Páginas 64 e 65 do livro Imagens Humanas

Fonte: reprodução do autor.

Barthes destaca uma dinâmica na relação texto-imagem, na qual “o texto constitui uma mensagem parasita, destinada a conotar a imagem, isto é, a insuflar-lhe um ou vários segundos significados” (BARTHES, 2009a, p. 21). Ele afirma ser uma inversão histórica em que não mais a imagem ilustra a palavra, de modo que “é a palavra que vem sublimar, patetizar ou racionalizar a imagem” (BARTHES, 2009a, p. 21). Apesar do autor usar uma diferenciação cronológica, como uma mudança entre duas épocas – antes era de um modo,

agora, de outro – nos parece mais valioso observar as diferentes possibilidades nesta articulação, não necessariamente se tratando de uma evolução. Feita a ressalva, ou sugestão, vejamos como ele complementa a discussão:

hoje, o texto sobrecarrega a imagem, confere-lhe uma cultura, uma moral, uma imaginação; antigamente, havia redução do texto à imagem, hoje há uma amplificação da imagem ao texto: a conotação já não é vivida senão como a ressonância natural da denotação fundamental constituída pela analogia fotográfica; estamos, pois, perante um processo caracterizado de naturalização do cultural (BARTHES, 2009a, p. 21).

Independentemente se antes ou depois, se hoje ou ontem, aqui vemos possibilidades distintas de articulação e influência entre texto e imagem. Interessante a ideia de uma naturalização do cultural ou de ressonância natural da denotação trazida pela analogia, uma vez que é muitas vezes impossível se demarcar as fronteiras entre o que lemos como descrição e o que já faz parte da interpretação³². Assim como o texto amplia nossa percepção da imagem – e aqui não nos referimos apenas a aspectos objetivos ou factuais –, a exploração de símbolos culturais e a relação com outras imagens também agem na construção de novos sentidos.

2.2.2 Montagem

Barthes trata da sintaxe como formadora de sentidos: “várias fotografias podem constituir-se em sequência (é o caso corrente nas revistas ilustradas); o significante de conotação já não se encontra então ao nível de nenhum dos fragmentos da sequência, mas no nível (supra-segmental, diriam os linguistas) do encadeamento” (BARTHES, 2009a, p. 20). O cineasta russo Sergei Eisenstein afirma que a junção de dois fragmentos de filme, mesmo que desconexos entre si, forma uma “terceira coisa” e se tornam correlatos:

dois pedaços de filme de qualquer tipo, colocados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova qualidade, que surge da justaposição. Essa não é, de modo algum, uma característica peculiar do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos, dois fenômenos, dois objetos. Estamos acostumados a fazer, quase que automaticamente, uma síntese dedutiva definida e óbvia quando quaisquer objetos isolados são colocados à nossa frente lado a lado. Por exemplo, tomemos um túmulo, justaposto a uma mulher de luto chorando ao lado, e

32 Um exercício interessante pode ser percebido na audiodescrição para cegos, uma ferramenta de acessibilidade voltada para a imagem (cinema, pintura, fotografia). A ética da audiodescrição alerta para que se limite a descrever os elementos contidos na cena, sem que se emita opinião ou interpretação. Esse limite é mais complicado do que pode parecer, pois a simples referência ao olhar triste de um personagem já é uma interpretação – o que vemos é um olhar para o horizonte, ou sem focar nenhum objeto específico, um olhar vago. A tristeza já passa por uma codificação.

difícilmente alguém deixará de concluir: uma viúva (EISENSTEIN, 1990, p. 14).

Como ele mesmo insiste, apesar de seu foco de preocupação e de desenvolvimento teórico ser o cinema, este fenômeno acontece sempre que justapomos cenas, sons, informações, conceitos, quaisquer elementos, provocando a síntese em uma terceira ideia. Uma imagem colocada ao lado de outra interfere no significado do conjunto, podendo remeter a algo que sequer está presente, de modo mais direto, nelas individualmente. Assim como, no exemplo citado, uma mulher ao lado do caixão nos remeteria naturalmente ao entendimento de que se trata de uma viúva, uma imagem de uma pessoa triste ao lado de outra imagem de um prato de comida vazio nos leva à ideia de fome.

O caminho dialético, assim como vimos com o texto, amplia as possibilidades de interpretação, ao gerar uma síntese que vai além das imagens isoladas, mas pode ser utilizada, também, para conduzir a leitura. Esta técnica é especialmente útil à fotografia, cuja polissemia é fortemente estimulada pelas lacunas informativas ou contextuais que carrega. Uma fotografia isolada pode ser reconectada a muitos discursos divergentes entre si. Uma sequência, da mesma maneira que pode ampliar o horizonte ou volume de discussão, também atua na delimitação e no preenchimento de tais lacunas. Se numa imagem individual podemos nos dispersar na rede de possíveis interpretações, a junção com outras imagens pode ser um eficiente artifício para delimitar o caminho do leitor, evitar bifurcações indesejáveis – para o autor, para o meio que se utiliza das imagens, para as intenções do trabalho desenvolvido.

Ao mesmo tempo, Eisenstein nos alerta para o fato de que, embora a justaposição gere uma “terceira coisa”, isso se faz sem que os elementos contidos em cada imagem isoladamente se percam:

apesar de a imagem entrar na consciência e na percepção, através da agregação, cada detalhe é preservado nas sensações e na memória como parte do todo. Isto ocorre seja ela uma imagem sonora – uma sequência rítmica e melódica de sons – ou plástica, visual, que engloba, na forma pictórica, uma série lembrada de elementos isolados.

De um modo ou de outro, a série de ideias é montada na percepção e na consciência, como uma imagem total, que acumula os elementos isolados.

Vimos que no processo de lembrança existem dois estágios fundamentais: o primeiro é a reunião da imagem, enquanto o segundo consiste no resultado desta reunião e seu significado na memória. Neste último estágio é importante que a memória preste a menor atenção possível ao primeiro estágio, e chegue ao resultado depois de passar pelo estágio de reunião o mais rápido possível (EISENSTEIN, 1990, p. 20).

A dinâmica da montagem faz convergir no espectador ou leitor o espaço onde se conforma o resultado conceitual, a “imagem final”. Como no rizoma (DELEUZE; GUATTARI, 1995), é na linha que une os dois pontos onde se encontra sua razão de ser, assim como, numa sequência de fotografias, elementos específicos de cada imagem isolada são acumulados no discurso, mas é na relação entre tais imagens onde se constrói parte importante deste mesmo discurso. E esta relação está fora da imagem. Se os mecanismos de significação passam pelo leitor – porque é ele que interpreta – neste caso isso se dá num nível acima, é ampliada a necessidade de colaboração do *spectator*, como uma intenção do autor que se atualiza no leitor: “a imagem de uma cena, uma sequência, de uma criação completa, existe não como algo fixo e já pronto. Precisa surgir, revelar-se diante dos sentidos do espectador” (EISENSTEIN, 1990, p. 21). Retomaremos, mais adiante, aspectos da interação entre a ideia primordial do autor e a individualidade do espectador.

A discussão sobre montagem, claro está, não se trata da ideia de fusão de duas imagens, mas da colocação em sequência, lado a lado, em relação. Ismail Xavier enfatiza uma outra característica, recorrente no cinema, mas presente e útil ao ensaio fotográfico: mostrar um acontecimento por vários ângulos, pontos de vista que se complementam e ampliam a absorção de uma realidade. Ele destaca esta característica como um dos pressupostos para a vinculação do cinema com o efeito janela:

sabemos que a chamada expressividade da câmera não se esgota na sua possibilidade de movimentar-se, mantendo o fluxo contínuo de imagens. Ela está diretamente relacionada também com a multiplicidade de pontos de vista para focalizar os acontecimentos, o que justamente é permitido pela montagem. [...] Para os mais radicais na admissão de uma pretensa objetividade do registro cinematográfico, tendentes a minimizar o papel do sujeito no registro, a montagem será o lugar por excelência da perda de inocência (XAVIER, 2008, p. 24).

A fusão ou trucagem, entendida como a colagem de elementos de uma imagem a outra, ou mesmo a sobreposição – exibindo ou não as marcas do processo e a sua intencionalidade –, também interferem na significação. Para Barthes (2009a), esse tipo de operação – também chamada de montagem no senso comum – se ampara na credibilidade da fotografia, quando usada para fins de manipulação política ou ideológica. Não aprofundaremos aqui este tipo de trucagem, uma vez que nossos objetos passam à margem deste mecanismo, mas, nos parece útil a citação pois há uma articulação muito próxima da que é feita pelo fotógrafo ao incluir ou não determinados elementos em seu enquadramento.

Na fotografia documental não é cabível a inclusão ou exclusão de pessoas, objetos ou quaisquer outros elementos posteriormente ao clique – com exceção do reenquadramento, quando uma fotografia passa por um corte no momento da ampliação ou inclusão numa página impressa, por exemplo. Mesmo assim, o reenquadramento é visto por muitos fotógrafos como um artifício “menor” e sua utilização é evitada.

2.2.3 Código

O colocar em quadro é, para muitos, quase que um sinônimo de fotografia. A ideia de recorte no espaço permeia muitas das suas definições básicas. Enquadrar é escolher que elementos farão parte da imagem, o que fica dentro do quadrado ou retângulo que define os limites do quadro. Mesmo em tempos em que não mais olhamos num visor para fotografar – muitas vezes sequer olhamos na tela, nem nos preocupamos com a perfeição de tal escolha – definir o que vamos incluir e o que vamos eliminar no momento de registrar uma cena é ato fundamental em toda fotografia. O passo seguinte é pensar “como” vamos organizar esses elementos, ou seja, como faremos nossa composição. Sim, são questões elementares, mas que podem ser trabalhadas para agregar significados, para estimular interpretações, para minimizar lacunas.

A “codificação do análogo fotográfico” também passa por tais estruturas elementares. Para Barthes,

a fotografia só é evidentemente significante porque existe uma reserva de atitudes estereotipadas que constituem elementos já feitos de significação [...]: uma “gramática histórica” da conotação iconográfica deveria, pois, procurar os seus materiais na pintura, no teatro, nas associações de ideias, nas metáforas correntes, etc., isto é, precisamente na “cultura” (BARTHES, 2009a, p. 17).

As atitudes referidas passam por “poses” dos sujeitos fotografados e dos objetos. A gramática historicamente construída inclui referências a cenas trabalhadas em outras obras visuais, mas também a elementos específicos, cores, luzes, sombras, profundidade de campo, linhas, volumes etc. Se não são poucas as referências à Pietà no fotojornalismo de guerra, os manuais de fotografia não economizam em dicas de como tirar partido da composição para remeter a outras leituras da cena fotografada. “Boa parte das fotografias jornalísticas que mais profundamente marcaram a nossa imaginação talvez tenha depositado seu impacto na coincidência – acidental ou premeditada – com certos arquétipos pictóricos que povoam o

inconsciente de nossa civilização” (MACHADO, 2015, l. 960). O uso de objetos, por exemplo, como indutores de ideias, é recurso muito presente em muitos modos de representação, incluindo a fotografia: um estetoscópio para indicar o médico, uma vestimenta que identifica a profissão, ou o cenário de biblioteca para corroborar a ideia de intelectualidade – maneiras de se apropriar de códigos já estabelecidos para a condução da leitura.

Definições da técnica fotográfica são acionadas com o mesmo intuito. O “achatamento da perspectiva”, através do uso de teleobjetivas, pode aproximar objetos que estão em planos diferentes, criando uma relação entre eles que não existe na “cena real”. Da mesma forma que a escolha do quanto da cena estará em foco, exploração de iluminação contrastada e uma infinidade de articulações próprias do fotografar nos conduzem a leituras diversas. Podemos valorizar ou apagar um elemento, intensificar uma textura, apaziguar contradições aparentes, interferir na dinâmica dos sujeitos ou dos objetos.

Arlindo Machado observa uma série de alterações provocadas pelo aparato e administradas pelo fotógrafo, peculiares ao ato fotográfico e que, por si só, desviam da ideia de uma imagem fiel do referente. “Ao penetrar na câmera, a informação luminosa é codificada e se deixa reestruturar para conformar-se à convenção de um sistema pictórico. Barthes sentencia: sem referente não há fotografia; mas nós poderíamos completar: só com o referente, muito menos” (MACHADO, 2015, l. 625). O autor analisa processos que agem nessa alteração dos raios luminosos, análogo à refração, ao desvio provocado no percurso da luz por diferentes composições materiais, demonstrando que a objetiva da câmera não é assim tão objetiva. A velocidade do obturador, que congela movimentos imperceptíveis ao olho humano ou permite o borrado irreconhecível de corpos em movimento; o uso de diferentes distâncias focais que provocam ilusões e aberrações de planos, mas que continua mantendo os objetos fotografados submissos à noção de perspectiva hegemônica; a iluminação que destaca ou, literalmente, obscurece elementos da cena; a profundidade de campo e o foco que organizam o distinguível; o recorte do quadro e seu jogo de inclusão e exclusão de partes da cena, são, entre outros, códigos do fotográfico.

O primeiro papel da fotografia é selecionar um campo significativo, limitá-lo pelas bordas do quadro, isolá-lo da zona circunvizinha que é a sua continuidade censurada. O quadro da câmera é uma espécie de tesoura que recorta aquilo que deve ser valorizado, que separa o que é importante para os interesses da enunciação do que é acessório, que estabelece logo de início uma primeira organização das coisas visíveis (MACHADO, 2015, l. 1202).

A organização da cena – o que e como deve integrar a imagem – é um ato que parte do fotógrafo para o leitor, ambos inseridos no espaço comum – a ambos – da cultura. Tal articulação, por intuitiva ou inconsciente que seja, se dá no plano do *studium*.

Reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com que tem a ver o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores. O *studium* é uma espécie de educação (saber e polidez) que me permite encontrar o *Operator*, viver os intentos que fundam e animam suas práticas, mas vivê-las de certo modo ao contrário, segundo meu querer de *Spectator*. Isso ocorre um pouco como se eu tivesse de ler na Fotografia os mitos do Fotógrafo, fraternizando com eles, sem acreditar inteiramente neles (BARTHES, 1984, p. 48).

A ideia de contrato é importante para nosso debate e voltaremos a ela outras vezes e por vieses distintos. O lançar-se ao encontro do leitor envolve a comunhão de determinados vínculos que, ao buscar a compreensão no interior de um escopo específico, age no controle de significações dissonantes em relação às intenções do autor.

2.2.4 Conjuntura

Um outro aspecto que influencia na leitura de uma obra é o contexto no qual ela está inserida. Se esse contexto inclui sua relação com textos e, também com outras imagens, o circuito no qual ela circula é extremamente importante para a delimitação de significação. Chamamos de circuito o espaço de atuação e circulação da obra que pode ser, de modo mais amplo, o da arte, da documentação ou da moda, por exemplo. Mas também o do meio ou forma de apresentação – em geral associado ao recorte amplo citado – como o livro, a exposição, os eventos etc. Ou seja, a forma como uma obra é compreendida e interpretada pode ser muito diferente se sua circulação se dá como exposição numa galeria de arte ou como publicação num jornal. Como já foi dito, uma mesma fotografia, publicada em jornais ideologicamente distintos, podem gerar interpretações diferentes. Respostas díspares para circuitos variados.

Quando folheamos um livro de fotografias documentais, acionamos certas chaves de interpretação. Um livro com características formais parecidas, mas sabidamente pertencente ao circuito da arte, poderá ser percebido de outra maneira. O circuito não é, exatamente, o mercado, embora muitas vezes se confundam. Num mundo onde o capitalismo e o

consumismo são dominantes, a sobreposição dos interesses especulativos às práticas produtivas envolve uma relação cuja ambiguidade é proporcional ao que nela há de conflituoso. Abordando mais especificamente circuito e mercado da arte, Ronaldo Brito comenta:

O mercado significa apenas e precisamente, em termos de produção, a garantia econômica da continuidade do trabalho. O que não anula a seguinte verdade: produção e mercado encontram-se em posições antagônicas. Os representantes do mercado quase sempre têm consciência disso; os artistas, não (BRITO, 1975, p. 6).

Mais adiante, no mesmo texto, complementa:

Controlar a produção significa não apenas privilegiar e recalcar linguagens mas divulgá-las de certa maneira, num espaço que porta significações prévias, convencionais, neutralizadoras do efeito crítico das propostas. Controlar a fruição também é possível, uma vez que ao vender trabalhos o mercado vende não apenas o objeto mas uma determinada leitura dele. [...] A ação do mercado portanto está longe de se restringir às transações financeiras. Ele age de modo a criar um sistema fechado dentro do qual o trabalho vai obrigatoriamente circular, desde a sua própria concepção até a venda. A ideologia do mercado, por sua vez, opera para enquadrar em limites previamente fixados esse produto até certo ponto explosivo, o trabalho de arte. Operação meticulosa, incessante, que permite a apropriação de um objeto ao mesmo tempo em que se lhe esvazia os significados (BRITO, 1975, p. 6).

Não nos interessa, aqui, discutir exatamente o mercado de arte, mas entender, a partir da discussão trazida por Brito, como interesses “externos”, como os comerciais, podem constranger o circuito. A palavra “externos” vem entre aspas pois há uma imbricação que dificulta, até, distinguir o limite entre o que está ou não fora. O intrigante nesta relação é que o conflito apontado deve preservar aspectos fundamentais do próprio circuito, uma vez que o mercado dele se nutre: é necessário ao mercado que certa percepção de independência – em relação a ele – permaneça garantida, mesmo que se trate apenas de percepção e não de independência em si. É possível, também, observarmos a partir do paralelo com o mercado, a existência de uma estrutura similar, própria do circuito, quando o desvencilhamos da sobreposição citada. O circuito, então, age no controle tanto da produção quanto da fruição: filtra a circulação dos trabalhos e conduz a sua recepção.

O alinhamento de um trabalho a determinadas práticas pode colocá-lo em um circuito específico. O fotógrafo, a partir de sua atuação, das escolhas feitas, se insere – ou busca a inserção – em tal ou qual circuito. Por mais que haja uma relação dialética entre

ambos, o peso da repetição – da institucionalização – acarreta uma adequação maior no sentido fotógrafo-circuito que o inverso.

Para Schaeffer, a mensagem

constitui um ato comunicacional intencionalmente emitido como tal e dirigido para um receptor que supostamente pode compreender seu significado. A mensagem não apenas transmite informação, “quer dizer algo”, possui um significado. [...] Significar intencionalmente é significar mediante o reconhecimento por parte do receptor da intenção que se tem de significar; ter a intenção de significar é ter a intenção de significar mediante o reconhecimento desta intenção³³ (SCHAEFFER, 1990, p. 59).

Há a necessidade de alguma cumplicidade entre leitor e autor, de um compartilhamento de cultura ou de léxicos, um contrato de conduta. O controle do circuito por parte de um autor age na aproximação com um público idealizado, que carregue os requisitos necessários para a leitura de sua obra.

Entre os muitos acessórios ópticos disponíveis à prática fotográfica, há o filtro polarizador. Como muitas outras opções de filtros, é algo que se coloca na frente da objetiva e interfere diretamente na luz que penetra a câmera e alcança a superfície fotossensível. No caso do polarizador, os principais efeitos são o aumento de contraste das cores, melhor definição, eliminação de reflexos, céus mais intensos. Resumindo, as fotografias assumem cores mais vivas e “limpas”. Na natureza, há luz sendo refletida em todas as direções, muitas vezes causando interferências microscópicas na cena. O polarizador filtra os raios de direções indesejadas, “organizando” os feixes de luz apenas na angulação que proporciona um melhor alinhamento com os objetivos do fotógrafo. O controle do fotógrafo em relação ao circuito, à interação com texto, na associação com outras imagens, entre outras preocupações, serve para, assim como acontece com o filtro polarizador, eliminar refrações e desvios, organizar a maneira como seu trabalho será lido. Dependendo das condições de luz, o filtro polarizador possibilita um maior ou menor controle da situação. Nem sempre ele é suficiente para ordenar um fluxo, mas é um princípio muito útil.

O intuito deste capítulo foi observar certas limitações do fotográfico em relação à significação, sua impossibilidade de levar determinadas informações sobre a cena registrada, apesar de todo um peso que a fotografia carrega no entendimento comum de um

33 Tradução livre para: “constituye un acto comunicacional intencionalmente emitido como tal y dirigido hacia un receptor que supuestamente puede comprender su significado. El mensaje no solo transmite información, ‘quiere decir algo’, posee un significado. [...] Significar intencionalmente es significar mediante el reconocimiento por parte del receptor de la intención que se tiene de significar; tener la intención de significarlo, es tener la intención de significarlo mediante el reconocimiento de esta intención”.

compartilhamento físico – e representativo – de marcas do referente. A partir daí, podemos listar estratégias para contornar tais dificuldades. Fizemos isso de modo preliminar pois voltaremos a esses aspectos, com maior profundidade e em articulação com o trabalho de fotógrafos documentais e outros teóricos, em capítulos adiante. Há uma camada muito importante que é formada por uma dependência em relação a instituições e discursos que amparam o fazer fotográfico. Os vínculos com práticas de controle, as relações de forças que moldam a fotografia documental e a autoria estarão mais presentes no capítulo 5. Assim como as estratégias aqui apontadas serão retomadas no capítulo 6, na maneira como os fotógrafos se utilizam delas. Os elementos constitutivos do código fotográfico – foco, iluminação, profundidade, recorte, perspectiva, entre outros – são articulações importantes no discurso fotográfico. Devemos atentar para sobreposições, que neste estudo tomam mais vulto, representadas pela articulação com outras imagens e com elementos textuais, pela condução do circuito e a gestão do nome do autor, muitas vezes negligenciadas.

3 DESEJO DOCUMENTAL

*Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada.
Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo,
semelhante ao conhecimento – e, portanto, ao poder.
Susan Sontag, em Sobre fotografia*

As ambiguidades elencadas pela fotografia não se restringem à significação, aos interesses e intenções. Ainda mais complicada tem sido a relação entre fotografia e documento, entre apresentar e representar. A fotografia documental, um dos pilares de nosso estudo, acumula as ambiguidades da fotografia com as indefinições do documental e, principalmente, inclui as dificuldades que surgem na ligação desses dois conceitos. A defesa da dependência ontológica de um referente a ser registrado fotograficamente conduz facilmente à ideia de que toda fotografia é documental, ao mesmo tempo em que a natureza indicial ou icônica – ou as duas – é rechaçada, atenuada ou tensionada em muitas obras³⁴. O debate envolvendo o real e as possibilidades de apreendê-lo é caro à fotografia e parece ser uma fatura sem data de vencimento, uma dívida que cobra juros difíceis de serem quitados. Até mesmo importantes movimentos de vanguarda artística, cujas discussões e transformações reverberam até hoje no nosso modo de pensar as imagens, enxergaram a fotografia como possibilidade de transparência absoluta.

Por outro lado, ou talvez por isso, o termo documental é associado a uma multiplicidade de fotografias, obras, projetos e fotógrafos muito díspares entre si. Propostas das mais variadas naturezas e apontando para diferentes objetivos são etiquetados com o termo documental. Documento, documentação e documental estariam relacionados entre si? Se existe, que relação é essa? A presença de uma mesma raiz garante que todos apontem para um mesmo núcleo, o documento? Veremos que é possível enxergar relações importantes entre

³⁴ Ao longo da tese observamos algumas obras que exemplificam tal tensionamento. Rodrigo Braga em “Fantasia de compensação” compartilha conosco um procedimento cirúrgico que joga com a documentação de um evento real. Arlindo Machado cita trabalhos de Carlos Fadon Vicente e de Jacques Henri Lartigue para tratar de situações em que o que a fotografia vê difere tanto do que nós vemos quanto da forma que as coisas possuem, de modo que tanto a ligação ponto a ponto do índice quanto o reconhecimento icônico são relativizados (MACHADO, 2015, l. 735).

esses conceitos, mas devemos observá-los com algum cuidado. Se no senso comum essas ideias se misturam com mais facilidade, a análise dos diversos usos que esses termos ganharam nos faz perceber a necessidade de uma aproximação cautelosa, onde devemos desconfiar de qualquer certeza absoluta. A chave não passa por tentar cercar esse conceito, mas concebê-lo na sua dinâmica e fluidez, emaranhado de desejos e realizações que nem sempre se encontram.

Se o documento não raras vezes é colocado em antagonismo à arte (ROUILLÉ, 2009) – o registro objetivo versus a criação –, a fotografia documental se vê, a reboque, inserida em dicotomias que talvez não sejam coerentes com a atuação de seus autores. Isso porque muitos trabalhos partem de pressupostos mais afeitos à junção desses dois conceitos que à separação. Os primeiros discursos apresentando experiências pioneiras no que viria a ser a fotografia já apontavam para um distanciamento entre os campos documental e artístico. Poderíamos pular esta discussão se não percebêssemos ainda hoje, não apenas no senso comum, mas também no circuito “especializado”, categorias que colocam em lados opostos projetos documentais e artísticos. Apenas para ilustrar o que foi dito, observemos o regulamento de um dos principais prêmios brasileiros de fotografia da atualidade, o Prêmio Marc Ferrez de Fotografia, oferecido pela Fundação Nacional de Arte (Funarte), órgão vinculado ao Ministério da Cultura. A sua 15ª edição, cujo edital foi publicado em 2015, oferecia um total de R\$ 700 mil, contemplando 12 vencedores distribuídos em três categorias distintas, quatro ganhadores em cada: a) produção de reflexão crítica sobre fotografia; b) documentação fotográfica, e c) projeto de livre criação fotográfica³⁵. Com exceção daqueles que investissem no viés teórico-crítico, os autores interessados em concorrer ao Marc Ferrez, centenas por conta do prestígio que tal título confere muito além do valor financeiro, se viram obrigados a definir se seus projetos eram documentais ou de livre criação. É curiosa a distinção entre criação livre e documental, mais do que um simples detalhe, denota incompatibilidade entre duas abordagens fotográficas, polariza, divide em dois terrenos inconciliáveis.

3.1 Construção do natural

A história – oficial – é bastante conhecida (NEWHALL, 2002). Joseph Nicéphore Niépce obtém bons resultados com suas tentativas de fixar imagem formada pela ação da luz

35 O edital completo pode ser conferido no site: <http://www.funarte.gov.br/edital/xv-premio-funarte-marc-ferrez-de-fotografia-2015/>. Acessado em setembro de 2015.

sobre materiais fotossensíveis. Depois se associa ao seu conterrâneo Louis Jacques Mandé Daguerre, com quem troca correspondências e experimentos. Daguerre continua a pesquisa mesmo depois da morte do primeiro e acrescenta modificações até desenvolver um processo que ele batizou com seu nome, a daguerreotipia, pelos fins dos anos 1830. Rer a apresentação que fez de seu invento, o criador falando da criatura, é interessante. Além do comentário de que o tempo que o procedimento de Niépce demandava inviabilizava qualquer utilidade, problema contornado por seus aprimoramentos, Monsieur Daguerre dava a seguinte explicação: “consiste na reprodução espontânea de imagens da natureza recebidas na câmara obscura, não com suas cores, mas com uma gradação muito fina de tons³⁶” (DAGUERRE, 1980, p. 11).

Mais adiante, ele destacava a praticidade: “por este processo, sem qualquer noção de desenho, sem qualquer conhecimento de química e física, será possível tomar, em poucos minutos, as vistas mais detalhadas, o cenário mais pitoresco³⁷” (DAGUERRE, 1980, p. 12). Quem conhece as etapas e pormenores da daguerreotipia, que exige minucioso polimento da chapa metálica, manipulação de elementos químicos muito tóxicos e exposições que contabilizam facilmente algumas dezenas de minutos, pode se espantar com a referência à facilidade, mas, para a época, poder captar uma imagem com riqueza de detalhes sem a necessidade de maiores aptidões para o desenho e sem demandar o tempo que uma pintura exigia, isso era realmente revolucionário. O inventor conclui sua declaração afirmando que “o daguerreótipo não é apenas um instrumento que serve para desenhar a Natureza; ao contrário, é um processo químico e físico que lhe dá o poder de reproduzir-se³⁸” (DAGUERRE, 1980, p. 13).

Imagens da natureza, recebidas na câmara obscura, são reproduzidas espontaneamente através de um processo inacreditavelmente simples – participação mínima do homem –, que dá à natureza o poder de reproduzir-se. Tão impressionante quanto o invento em si é o reforço de que se trata do registro de uma imagem fiel do mundo, não mediada – a superfície polida do daguerreótipo reforçava a ideia de espelho –, que se produziria do mesmo modo independentemente daquele que operasse a câmara. Daguerre não

36 Tradução livre para: “It consists in the spontaneous reproduction of the images of nature received in the camera obscura, not with their colours, but with very fine gradation of tones”.

37 Tradução livre para: “by this process, without any idea of drawing, without any knowledge of chemistry and physics, it will be possible to take in a few minutes the most detailed views, the most picturesque scenery”.

38 Tradução livre para: “the daguerreotype is not merely an instrument which serves to draw Nature; on the contrary it is a chemical and physical process which gives her the power to reproduce herself”.

usa o termo documento em sua argumentação, mas esta é perpassada pela ideia de uma inscrição objetiva, um testemunho imparcial, algo naturalmente garantido pelo processo espontâneo de se colocar em imagem. Um pensamento que será reforçado ao longo da história.

Outros pioneiros também partilharam essa opinião, como o cientista inglês William Henry Fox Talbot, que inventou um processo concorrente ao de Daguerre, mas que não teve a mesma popularidade que o francês, em parte pelo seu comportamento discreto, ou por um erro estratégico na disseminação de sua criação. Seus “photogenic drawings”, também batizados de talbotípias, eram produzidos a partir de papéis sensibilizados com nitrato e cloreto de prata, que, expostos à luz, formavam imagens negativas que poderiam ser positivadas pelo mesmo procedimento. Isso se aproximava muito do que viria a ser popularizado como fotografia: o uso de negativos, papéis emulsionados, reproduzíveis. Mas, ao contrário de Daguerre, que negociou a venda e liberação de sua patente, seu invento ficou restrito a círculos limitados, à academia científica. Ele utilizaria as propriedades de sua descoberta para a produção do primeiro livro ilustrado de fotografia, intitulado *The pencil of nature*. Talbot também corroborava a escrita espontânea da natureza. Já no título, mas não apenas.

A introdução do livro trazia um relato de como se deu sua descoberta. Nas “encantadoras praias do lago de Como”, na Itália, nos idos de 1833, Talbot utilizava uma câmara lúcida³⁹ para fazer esboços, mas obtinha resultados muito aquém do esperado. Concluiu que o instrumento requeria um conhecimento prévio de desenho que ele não possuía. Frustrado com discrepância entre a imagem que via e os esboços que produzia, pensou: “como seria encantador se fosse possível fazer com que essas imagens naturais se imprimissem duradouramente e permanecem fixadas no papel!”⁴⁰ (TALBOT, 1980, p. 29). O texto segue numa sucessão de fatos, etapas, pensamentos, surpresas, erros e acertos: buscas por tornar possível a fixação da imagem projetada no interior de uma câmara obscura.

Continuando entre os pioneiros e inventores da fotografia, temos o episódio envolvendo Hippolyte Bayard, inventor de um outro processo de fixação de imagens através da ação da luz, no qual a imagem formada já surgia como positivo – tons escuros na cena

39 Artefato para a produção de desenhos que, através de um mecanismo óptico, provoca a sobreposição da imagem da paisagem e da superfície do papel. Ao contrário da câmara obscura, que, de fato, se utiliza de um compartimento fechado, a câmara lúcida não é, exatamente, uma câmara.

40 Tradução livre para: “how charming it would be if it were possible to cause these natural images to imprint themselves durably, and remain fixed upon the paper!”.

resultavam em tons escuros na imagem. Bayard, no entanto, não tem o mesmo sucesso de seu conterrâneo Daguerre: nem na celebração de sua criação, nem no retorno financeiro⁴¹. Sua indignação foi levada a público através da circulação de um retrato, feito pelo seu processo fotográfico, em cujo verso havia um texto⁴² explicando que aquilo que aparecia na imagem era o cadáver do senhor Bayard, inventor do processo do qual víamos os magníficos resultados – o texto não poupou elogios, incluindo algo como infatigável e engenhoso pesquisador, entre outros. Na verdade, aquilo não passava de uma fantasia, um recurso dramático para alcançar o público, Bayard continuava vivo. O interessante deste acontecido é ver o artifício de uma autenticidade buscada através da verificação visual. Mesmo que se tratasse de uma ficção, havia um apelo à credibilidade a partir da visualidade. Bayard inseriu, já nos primórdios da fotografia, a “documentação de uma ficção”.

Tais fragmentos, contados aqui muito rapidamente, uma vez que são fatos de largo conhecimento, são úteis para percebermos a relação, estruturada desde o início, entre a fotografia e o registro crível, mesmo que já trouxessem em seu interior toda uma gama de complexidades e ambiguidades. Tal ambivalência atravessará diversos períodos, movimentos, obras e pensamentos ao longo da história da fotografia. Veremos que a ideia de documento passa por revisões no campo da história – não apenas da fotografia. Antes, porém, vale a pena observar a construção do documental na fotografia, os diversos momentos em que esse termo foi – e é – utilizado.

O volume dedicado à fotografia documental da Coleção Life de Fotografia se baseia na seguinte definição para delinear seu escopo: “descrição do mundo real por um fotógrafo que deseja comunicar algo de importância – fazer um comentário – e fazê-lo acessível ao espectador⁴³” (LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL, 1976). Se a apresentação não consegue demarcar um território preciso, talvez a dificuldade esteja no objeto que ele visa delimitar.

41 Daguerre conseguiu do governo francês pensões vitalícias para si e para os herdeiros de Niépce.

42 “O corpo do senhor que você vê no verso é o Sr. Bayard, inventor do processo do qual você acabou de ver, ou verá, o maravilhoso resultado. É do meu conhecimento que há cerca de três anos este pesquisador engenhoso e infatigável se ocupa de aperfeiçoar sua invenção. A Academia, o rei e todos aqueles que viram estes desenhos, imperfeitos como eram, os admiraram como você admira no momento. Isso o deu grande honra mas não ganhou um centavo. O governo, que foi muito generoso com o Sr. Daguerre, disse que não podia fazer nada pelo Sr. Bayard e o infeliz se afogou. Oh! A instabilidade das coisas humanas! Artistas, acadêmicos e jornais cuidaram dele por um longo tempo e agora há vários dias que ele está exposto no necrotério, ninguém ainda o reconheceu ou reclamou. Senhoras e Senhores virem para outro lado, para que o seu olfato não seja afetado porque o rosto e as mãos do Sr. começam a apodrecer, como você pode ver” (GAUTRAND; FRIZOT, 1986, p. 93, tradução livre).

43 Tradução livre para: “descripción del mundo real por un fotógrafo que desea comunicar algo de importancia – hacer un comentario – y hacerlo asequible al espectador”.

Mas podemos destacar aspectos aí contidos: a ideia de descrição, a relação com o mundo real, o desejo de comunicar algo importante e a preocupação com o leitor. São pistas a serem seguidas. Beaumont Newhall faz uma associação semelhante, ao afirmar a qualidade de autenticidade “implícita” à fotografia, que pode conter informação útil sobre o tema estudado, embora estenda tal entendimento à ideia, que consideramos equivocada, de que toda fotografia seria um documento de seu referente (NEWHALL, 2002, p. 235).

Para Margarita Ledo, seria “encantador” poder falar de toda fotografia como documental, mas seria um erro negar a existência de um tipo determinado que correspondesse a esta categoria (LEDO, 1998, p. 40). Essa autora entende que uma fotografia documental parte, sempre, de um referente real, sem que se modifique aquilo que o define ou que o faz reconhecível, numa relação de autenticidade e de relato do mundo, intenção assegurada por um “efeito-verdade” proporcionado pela fotografia (LEDO, 1998, p. 39). Ledo usará o termo “documentalismo contemporâneo⁴⁴” para tratar de uma diferenciação em relação a esta definição de documental.

Ambos autores afirmam que o termo documental foi utilizado inicialmente para o cinema, em um texto de John Grierson sobre o filme *Moana*, de Robert Flaherty, publicado em 1926, em Nova Iorque (LEDO, 1998, p. 42; NEWHALL, 2002, p. 238). O texto enxergava um “valor documental” na película. Olivier Lugon reforça que o termo tenha estreado no meio cinematográfico para depois se estender ao fotográfico, mas considera difícil de assinalar com precisão tal aparecimento: ele, que alfineta se tratar de uma lenda surgida no final dos anos 1930 o pioneirismo de Grierson, diz que a “aplicação no cinema, para designar um tipo de filme baseado na realidade mais que na construção de uma ficção, é bastante anterior em francês, dado que a ideia de ‘cena documental’ (*scène documentaire*) está creditada desde 1906⁴⁵” (LUGON, 2010, p. 20). De todo modo, a aplicação na fotografia aconteceria a partir do final dos anos 1920, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos. O que não significa que o reconhecimento por uma produção fotográfica tida como documental não possa abarcar, retrospectivamente, autores e obras bem anteriores e isso.

A dimensão da fotografia como documental, o desenvolvimento da categoria documental para corresponder com fotos que reúnam determinadas

44 Manteremos a grafia em espanhol para realçarmos o termo de Ledo e evitarmos a confusão com outros conceitos que envolvem o documental.

45 Tradução livre para: “aplicación al cine, para designar un tipo de película basada en la realidad más que en la construcción de una ficción, es bastante anterior en francés, dado que la idea de ‘escena documental’ (*scène documentaire*) está acreditada desde 1906”.

propriedades é um fenômeno do século XX e está ligada a seu uso discursivo, dentro de uma determinada estratégia de sentido e, fundamentalmente, através dos meios de comunicação⁴⁶ (LEDO, 1998, p. 39).

A nosso ver, na fotografia o termo toma seus próprios rumos, guardando pouca vinculação – ou nenhuma a depender do ângulo analisado – com o que se desenvolveria como documentário no cinema. A anexação dos precursores e os passos subsequentes, envolvendo crítica, historiadores, fotógrafos, editores e colecionadores, apontam para a instauração de uma “tradição”, de mecanismos e circuito próprios do documental na fotografia.

3.2 Brady, Atget e Hine

Nos anos 1930, quando acontece uma série de dinâmicas que colocam o termo documental mais em voga, fotógrafos mais antigos serão resgatados como precursores do gênero. Um reconhecimento tardio – quando não póstumo.

Mathew Brady ficou famoso por sua cobertura sobre a Guerra da Secessão (1861–1865). Esta guerra é apontada por Jorge Pedro Sousa como “o primeiro evento a ser ‘massivamente’ coberto por fotógrafos” (SOUSA, 2004a, p. 35) e seria responsável por inaugurar uma série de aspectos importantes para a configuração do fotojornalismo, como propriedade de persuasão da fotografia devido ao seu “realismo”, a necessidade de diminuir o intervalo entre a captação da imagem e a sua distribuição, o entendimento de que era necessário estar mais próximo do acontecimento – culminando com a máxima de Robert Capa, décadas depois, de que se sua foto não está suficientemente boa é porque você não está suficientemente perto do assunto – e, o que nos interessa particularmente, “evidencia-se que a imagem da guerra é, frequentemente, a imagem que dela dá o vencedor ou, pelo menos, que, em todo o caso, a imagem final da guerra é conformada pela imprensa mais forte” (SOUSA, 2004a, p. 39). O registro e a disseminação de um ponto de vista exclui da história – ou da percepção – os demais.

Ela foi também a primeira guerra a representar perigo de morte para os fotógrafos: até então as coberturas não chegavam às linhas de frente, se restringiam aos acampamentos, aos oficiais, à retaguarda. Quando iam aos campos de batalha, estas já haviam terminado. Não custa lembrar que as limitações técnicas da época impossibilitavam fotografar cenas com

46 Tradução livre para: “la acotación de la foto como documental, el desarrollo de la categoría documental para hacerla corresponder con fotos que reúnan determinadas propiedades es un fenómeno del siglo XX y va unida a su uso discursivo, en el seno de una determinada estrategia de sentido y, fundamentalmente, a través de los medios de comunicación”.

muito movimento e a volumosa aparelhagem necessária tornava as equipes alvos perigosamente fáceis durante a batalha. Antes de tal empreitada, Brady foi um daguerreotipista bem sucedido e chegou a ter três estúdios – dois em Nova Iorque e um em Washington. Empregou muitos “*cameramen*”, como chamava seus operadores. E, além disso, adquiriu muitos retratos feitos em outras galerias para sua coleção. “O crédito ‘de um daguerreótipo por Brady’, que apareceu uma e outra vez sob gravuras em madeira publicadas em revistas ilustradas da década de 1850 ou como capa de biografias, era marca registrada de uma empresa e não a assinatura de um artista⁴⁷” (NEWHALL, 2002, p. 34). Tal prática não era de se estranhar: naqueles tempos, o crédito pela autoria na fotografia ainda estava longe do reconhecimento que ganharia décadas depois e muitas fotografias foram arquivadas e catalogadas sem o registro dos fotógrafos envolvidos com a sua produção (figura 12). A mesma maneira de organização foi aplicada durante a Guerra da Secessão. Embora as imagens tenham circulado com o crédito de Brady, ele quase nunca operava o equipamento, o que gerou conflitos com integrantes de sua equipe, composta por dezenas de empregados.

Brady se dedicou ao projeto com recursos próprios – além de capital reunido com empréstimos –, apostando no retorno que viria com a venda das fotografias posteriormente, algo que não aconteceu como esperado. Perdeu toda sua fortuna nesta aventura (FREUND, 1995, p. 108). Ainda assim fez exposições e livros, alcançando fama com suas imagens da guerra – mesmo que produzidas por outros. Fama que retornaria décadas depois da sua morte, na esteira de outras redescobertas promovidas ao status de pioneiros da fotografia documental.

O francês Eugène Atget não teve o mesmo sucesso – comercial e financeiramente falando – que Brady, mas, certamente, figura num posto bem mais destacado na história dos fotógrafos. “Viveu em Paris, pobre e desconhecido, desfazia-se de suas fotografias doando-as a amadores tão excêntricos como ele” (BENJAMIN, 1994, p. 100). Fazia “documentos para artistas”, como figurava na placa fixada em seu apartamento-laboratório: fotografava ruas, parques, fachadas de lojas e outros cenários parisienses que serviriam de modelo para artistas na produção de suas pinturas e gravuras. Empreendeu uma vasta documentação sobre os mais diversos aspectos da capital francesa. André Rouillé destaca que a preocupação por registrar transformações pelas quais a cidade passava também fez parte de suas motivações citando anotações no verso de seus clichês (ROUILLÉ, 2009, p. 45). Tal dedicação se alinhava com a

47 Tradução livre para: “la frase de crédito ‘de un Daguerrotipo por Brady’, que apareció una y otra vez bajo grabados en madera, publicados en revistas ilustradas de la década de 1850 o como frontispicio de biografias, era la marca registrada de una empresa y no la firma de un artista”.

ideia de criar um inventário do estado atual das coisas, de registrar as mudanças enquanto elas aconteciam, algo que estimulará futuros fotógrafos e que formará parte das principais motivações da fotografia documental.

Figura 12 - Civil War frente e verso



Fonte: Library of Congress

Rebel artillery soldiers, killed in the trenches of "Fort Hell", at the storming of Petersburg, Va., April 2d, 1865 The one in the foreground has U.S. belts on, probably taken from a Union soldier prisoner, his uniform is grey cloth trimmed with red. This view was taken the morning after the fight.

Esta imagem está catalogada com vínculos a Brady e a E. & H.T. Anthony (empresa). Uma estereografia da Guerra Civil na qual não há referência ao autor, apenas ao distribuidor. Muitas outras imagens com as mesmas características fazem parte do acervo (sem menção ao autor).

Foi descoberto pelos surrealistas, através de Man Ray, que ocupava um estúdio na

mesma rua de Atget, exatamente pela condição de “gênese automática” de sua obra. Para Bazin, cuja ontologia⁴⁸ advoga a favor da “objetividade essencial” da fotografia, este aspecto seria o motivo dos surrealistas terem se afeiçoado por esta técnica: pela primeira vez, com a fotografia, segundo Bazin, nada se interpõe entre o objeto e sua representação, a não ser outro objeto; a imagem do mundo exterior é formada sem a intervenção criadora do homem (BAZIN, 1983). Em 1926, teve suas fotografias publicadas na revista *La Révolution Surréaliste*. Se na revista as fotos não mereciam o crédito do fotógrafo, afinal ele não era artista, não assinava a obra, para Benjamin aquilo que seria a matéria prima para a intervenção vanguardista se sobrepunha ao movimento que dela se apropriou: “as fotos parisienses de Atget são as precursoras da fotografia surrealista, a vanguarda do único destacamento verdadeiramente expressivo que o surrealismo conseguiu pôr em marcha” (BENJAMIN, 1994, p. 100).

A história de Atget é permeada por aspectos simbólicos. Depois de se enveredar por atividades que vão de marinheiro a ator ambulante, se inicia na fotografia aos 40 anos e segue, até a morte, na sombra e na pobreza. Se dedicou a uma documentação admirável, acumulando milhares de chapas e cópias positivas de Paris dos primeiros anos do século XX, sem assumir a condição de artista. No ano seguinte à sua morte, que aconteceu em 1927, seu acervo foi comprado pela fotógrafa americana Berenice Abbott, assistente de Man Ray na época. Ela levou a coleção Atget para os Estados Unidos em 1929 e, graças ao seu intermédio, o fotógrafo francês “se converte em pai do documental, referência e legitimação obrigatórias para todos os protagonistas do movimento⁴⁹” (LUGON, 2010, p. 322). Abbott é reconhecida como a responsável por Atget ter entrado na história da fotografia e também de ter se beneficiado associando seu nome ao dele. Ela – juntamente com Beaumont Newhall – foi atuante, também, na retomada da obra de Brady e de Hine. Além de algum benefício que possa ter desfrutado como proprietária da coleção de Atget⁵⁰, Abbott foi direta e assumidamente influenciada pelo propósito de inventariar as transformações da paisagem urbana. Seu retorno aos Estados Unidos traz na bagagem não apenas as fotografias de Atget, mas a proposta de promover uma extensa documentação da cidade de Nova Iorque, naquele momento também passando por grandes modificações, através do projeto “Changing New

48 Texto original publicado em 1958.

49 Tradução livre para: “se convierte en el padre del documental, referencia y legitimación obligadas para todos los protagonistas del movimiento”.

50 Lugon chega a relatar que alguns curadores e colecionadores incluíam a obra da fotógrafa na lista de interesses quando na verdade visavam o fotógrafo francês para suas exposições.

York”, desenvolvido ao longo de dez anos.

Lewis Hine “considerava que a fotografia deveria servir ao projeto maior de reforma social” (DYER, 2008, p. 23). Assim como os exemplos anteriores, foi reverenciado como incontornável modelo para os fotógrafos documentais a partir da década de 1930. Pôde, porém, desfrutar, ainda que mui tardiamente, do reconhecimento em vida. Lugon faz uma forte crítica à maneira como a história foi escrita, afirmando que alguns discursos da época, que engrossavam o coro da importância de Hine para o movimento documental, não condiziam com a real atenção dada ao seu trabalho:

antes de 1938, efetiva e contrariamente ao que a literatura fotográfica se obstina em repetir até hoje ao apresentá-lo como o modelo da FSA, Hine é completamente esquecido. Somente os esforços da “banda Newhall-Abbott-McCausland”, em palavras do próprio fotógrafo, estão “na origem de sua ressurreição” a partir desta data. Este redescobrimento muito tardio – morre uns meses mais tarde – é indicativo das relações complexas que o movimento documental mantém com sua própria história⁵¹ (LUGON, 2010, p. 323)

Lewis Hine, que teve uma formação de sociólogo, “percebeu que a câmera era uma ferramenta poderosa de investigação e para comunicar suas conclusões aos outros. Estava muito preocupado com o bem-estar dos necessitados⁵²” (NEWHALL, 2002, p. 235). Registrou a chegada de imigrantes em Ellis Island, Nova Iorque, nos anos anteriores à Primeira Guerra Mundial (circa 1905). Naquele momento havia um fluxo de dezenas de milhares de imigrantes e Hine os acompanhou até suas moradias insalubres, onde fotografou as condições precárias de existência. Trachtenberg, sem deixar de enfatizar a histórica dicotomia entre arte e documento, afirma que “enquanto seus contemporâneos no Photo-Secession lutavam com questões de ‘arte’, Lewis Hine explorava as possibilidades da fotografia com outra intenção em mente: mostrar ou ‘documentar’ as condições de vida das classes trabalhadoras da América⁵³” (TRACHTENBERG, 1980, p. 109).

51 Tradução livre para: “antes de 1938, en efecto, y contrariamente a lo que la literatura fotográfica se obstina en repetir hasta hoy al presentarle como el modelo de la FSA, Hine es completamente olvidado. Solamente los esfuerzos de “la banda Newhall-Abbott-McCausland”, en palabras del propio fotógrafo, están “en origen de [su] resurrección” a partir de esta fecha. Este redescubrimiento muy tardío – muere unos meses más tarde – es indicativo de las relaciones complejas que el movimiento documental mantiene con su propia historia”. Lugon cita cartas de L. Hine a Roy Stryker de 8 de dezembro de 1938 e 13 de janeiro de 1939.

52 Tradução livre para: “comprobó que la cámara era un poderoso instrumento para la investigación, así como para comunicar sus hallazgos a terceros. Estaba muy preocupado por el bienestar de los menesterosos”.

53 Tradução livre para: “while his contemporaries in the Photo-Secession wrestled with questions of “art”, Lewis Hine explored the possibilities of photography with another intention in mind: to show or “document” conditions of life among America’s working classes”.

“A câmera era para Hine fundamentalmente uma fonte de verdade. A fotografia era um reflexo não mediado do mundo ‘exterior’, um verdadeiro registro do sujeito colocado frente a ela⁵⁴” (TAGG, 2005, p. 251). Depois de uma breve carreira de professor, se dedica à fotografia em tempo integral. Sua realização mais conhecida foi sobre o trabalho infantil, quando viajou por várias partes do país, a serviço do National Child Labor Committee, coletando provas visuais de violações das leis vigentes. Seu esforço resultou, entre outras coisas, na revisão de leis que regulavam o trabalho infantil.

“O intuito de Hine não era tanto chocar uma audiência passiva levando ao medo e indignação; em vez disso, queria mostrar as pessoas em seus ambientes de trabalho, de uma forma mais distanciada e objetiva⁵⁵” (TRACHTENBERG, 1980, p. 109). Ele acreditava no poder de convencimento da fotografia e a possibilidade de chegar aos públicos mais diversos. Nas suas próprias palavras, numa conferência proferida em 1909, “a fotografia tem um maior realismo próprio, uma atração inerente não encontrada em outras formas de ilustração⁵⁶” (HINE, 1980, p. 111). O que geraria, na média das pessoas, uma crença na impossibilidade de falsificação da fotografia, fé, já naquele tempo, bastante abalada, afinal se “fotografias não podem mentir, mentirosos podem fotografar⁵⁷” (HINE, 1980, p. 111).

O início do século XX viveu o aumento do acesso à produção de fotografias. Hine via nisso um potencial para a abordagem social, pois os registros poderiam “ser feitos por aqueles que estão no meio da batalha⁵⁸” (HINE, 1980, p. 112), ou seja, pelos próprios trabalhadores ou participantes dos grupos documentados. Hine não era imigrante quando fotografou em Ellis Island, nem tampouco criança operária no momento que produziu seu mais conhecido trabalho. Devemos perceber nesta afirmação de um trabalho social conduzido pelos próprios personagens tanto uma preocupação que se volta mais fortemente à causa que à fotografia – esta é uma ferramenta a serviço das transformações sociais – como um outro aspecto, apropriado pela fotografia documental: a legitimidade pelo conhecimento “de dentro”, por uma vivência mínima com o tema fotografado, a defesa de que melhor será o

54 Tradução livre para: “la cámara era para Hine fundamentalmente una fuente de verdad. La fotografía era un reflejo no mediatizado del mundo “exterior”, un verdadero registro del sujeto colocado frente a ella”.

55 Tradução livre para: “Hine’s aim was not so much to shock a passive audience into fear and indignation; instead, he wished to show working people in their environments in a more detached and objective manner”.

56 Tradução livre para: “the photograph has an added realism of its own; it has an inherent attraction not found in other forms of illustration”.

57 Tradução livre para: “photographs may not lie, liars may photograph”.

58 Tradução livre para: “these records may be made by those who are in the thick of the battle”.

trabalho quão maior for a familiaridade do fotógrafo com o assunto, com os personagens, com o cenário onde se desenvolve a história. Muitos dos trabalhos documentais virão acompanhados de relatos a respeito do tempo despendido, dos quilômetros percorridos, da convivência. A ideia de predomínio da causa em relação à linguagem permeia conflitos envolvendo o equilíbrio – ou sua falta – entre visibilidade do tema e do autor numa obra documental.

Olivier Lugon afirma que o artigo publicado por Beaumont Newhall na revista *Parnassus* em 1938 mudou completamente a percepção sobre o trabalho de Hine. É a partir dele que Berenice Abbott e Elizabeth McCausland decidem “tomar em suas mãos o destino da obra” do velho fotógrafo, acarretando no aumento de citações, bem como das demandas de vendas e do apoio de personalidades influentes como Stieglitz, Steichen e Strand, entre outros, culminando com uma exposição retrospectiva no Riverside Museum de Nova Iorque, em 1939, na qual a própria Abbott fica responsável pelas ampliações fotográficas expostas (LUGON, 2010, p. 325). “No momento de sua morte, em 1940, é definitivamente elevado ao posto de ‘pai espiritual da fotografia documental contemporânea’, instalado junto a Brady ou Atget no panteão dos pioneiros do ‘documento humano’, do qual havia sido mantido à margem uns meses antes⁵⁹” (LUGON, 2010, p. 325).

Lugon revela que, entre outros que sublinharam a importância de Hine para a história da fotografia estava Roy Stryker⁶⁰, que vai mais além e reivindica naquele um modelo fundamental para o seu trabalho e para a FSA – Farm Security Administration, projeto do governo americano capitaneado por ele. No entanto Stryker, que já havia utilizado as fotografias de Hine no livro *American Economic Life*, negou os vários pedidos de trabalho que Hine o fizera por carta. Teria solicitado, inclusive, que o fotógrafo parasse de enviar mostras de seu trabalho – apesar de, depois do reconhecimento amplo, lamentar publicamente não ter tido oportunidade de ver mais coisas suas. A crítica de Lugon não tira a importância do trabalho de Hine, mas enfatiza o surgimento de um discurso – depois naturalizado como histórico – no qual o fotógrafo aparece como cânone seguido pelo movimento documental quando, na verdade, tal ancestralidade teria sido anexada posteriormente à formação do

59 Tradução livre para: “en al momento de su muerte, en 1940, es definitivamente elevado al rango de “padre espiritual de la fotografía documental contemporánea” instalado junto a Brady o Atget en el panteón de los pioneros del “documento humano”, del que había sido mantenido al margen unos meses antes”.

60 Roy Stryker coordenou a equipe de fotógrafos da FSA. Foi responsável por pautar os assuntos a serem fotografados e por editar o material produzido. Esse projeto acumulou um enorme acervo de imagens e gerou grande produção de textos analíticos e críticos. Ver, adiante, subcapítulo onde a iniciativa é debatida.

gênero.

Quando, ao contarmos uma história, relatamos algo acontecido ou construímos algo a partir do que contamos que, depois, passa a ser entendido como acontecido? Talvez Stryker tenha reconhecido a importância do trabalho de Hine na sua trajetória, mesmo que não o tenha feito anteriormente. Talvez ele tenha acompanhado uma corrente de discursos que valorizavam a obra de Hine, sem buscar coerência com sua própria relação com aquele fotógrafo. De um modo ou de outro, o que fica patente com isso é que muito do que vemos hoje na história da fotografia, atestando a paternidade de determinados fotógrafos para alguns movimentos e, conseqüentemente, sua legião de seguidores, pode ser decorrência de ações – intencionais ou não – dos próprios atores envolvidos com a história. A história é produzida por aquele que a conta, ou seja, decorre de uma ação retrospectiva, que pode incluir uma quantidade maior ou menor de elementos, religar fatos até então distantes entre si, perceber nuances e relações, semelhanças e divergências.

Em certo modo, a tradição à qual os protagonistas da corrente documental se remetem não preexistiu a seu trabalho: são eles quem a inventam, a medida que seu movimento se constitui; a ascendência que reivindicam como própria é fictícia, é um edifício pacientemente construído ao largo da década [1930] e deve ser analisada como tal, não como um processo evolutivo natural, cujo final seria um florescimento orgânico das obras modernas. Seguir estudando hoje a fotografia deste período sobre a base do esquema histórico concebido por seus próprios atores é um erro metodológico. É esquecer que o nascimento de uma fotografia documental consciente de si mesma foi inseparável dos esforços que ela mesma empreendeu para forjar-se um passado⁶¹ (LUGON, 2010, p. 327).

Várias questões entram em jogo nesta discussão, como a construção de um autor, de uma obra e sua vinculação ao circuito. Não é que algumas dessas pessoas chave no reconhecimento de Hine não conhecessem seu trabalho anteriormente, mas esse trabalho circulava unicamente no meio da reforma social. Era visto como matéria prima para reivindicações e disputas, não como obras fotográficas em si. O fotógrafo que executava este trabalho não engendrava aspectos de autoria, sua produção se estabelecia num outro circuito

61 Tradução livre para: “En cierto modo, la tradición a la que los protagonistas de la corriente documental se remiten no ha preexistido a su trabajo: son ellos quienes la inventan a medida que su movimiento se constituye; la ascendencia que reivindican como propia es ficticia, es un edificio pacientemente construido a lo largo de la década y debe analizarse como tal, no como un proceso evolutivo natural, cuyo final sería el florecimiento orgánico de las obras modernas. Seguir estudiando hoy la fotografía de este periodo sobre la base del esquema histórico concebido por sus propios actores es un error metodológico. Es olvidar que el nacimiento de una fotografía documental consciente de sí misma ha sido inseparable de los esfuerzos que ella misma ha emprendido para forjarse un pasado”.

que não enxergava ou distinguia o autor, cuja atenção se voltava primordialmente para o tema. Há um emaranhado de forças que tensiona a relação entre autor e tema e muitos dos fotógrafos documentais priorizarão a visibilidade do fotografado, em prejuízo de sua aparição como autor.

Assim como Brady, Atget e Hine ganharam seus respectivos espaços na construção do que hoje conhecemos como documental, vários outros fotógrafos foram – em diferentes proporções – filiados a essa gênese. Muitos autores (Newhall, Freund, Trachtenberg, entre outros) ligarão Hine a Jacob Riis, o primeiro seguindo os caminhos do segundo. Freund também fará referência ao berlinense Heinrich Zille, a quem descreve como “o primeiro fotógrafo ‘empenhado’, para quem só conta aquilo que vê”, para quem “a personalidade do fotógrafo deve desaparecer modestamente por detrás da máquina, que não é outra coisa que o instrumento sensível graças ao qual uma situação ou uma personalidade se revela” (FREUND, 1995, p. 95). Para Trachtenberg, “mais do que ninguém em sua geração, Hine formou um estilo para a fotografia documental social engajada e, portanto, forneceu um modelo para o famoso projeto Farm Security Administration da década de 1930⁶²” (TRACHTENBERG, 1980, p. 109).

3.3 FSA

A Farm Security Administration (FSA) foi um projeto surgido na esteira do New Deal, conjunto de programas do governo Roosevelt nos Estados Unidos, para combater a “Grande Depressão” depois da quebra da bolsa de valores em 1929. Entre outras ações, o New Deal objetivava a diminuição da jornada de trabalho, a fixação do homem no campo e a reestruturação de pequenos agricultores que faliram. A FSA – que nos primeiros anos se chamou Resettlement Administration – pertencia ao Departamento de Agricultura e era coordenado por Rexford Tugwell, que convidou Roy Stryker para chefiar o setor de documentação. Ambos “acreditavam firmemente no poder da fotografia para dar uma realidade humana a argumentos econômicos” (DYER, 2008, p. 13). A sigla virou sinônimo de fotografia documental, contratando fotógrafos como Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shahn, Russel Lee e Gordon Parks, entre outros, para apresentar a América para os americanos.

62 Tradução livre para: “More than anyone else in his generation, Hine shaped a style for engaged, sympathetic social documentary photography, and thus provided a model for the famous Farm Security Administration project of the 1930s

Olivier Lugon sublinha a influência da FSA como “encarnação exemplar” da corrente documental, percebida e definida nos anos trinta como um elemento dominante na fotografia daquela década. Uma forte produção de textos na época agiu para a vinculação entre o projeto e o gênero documental. A missão do projeto, numa interseção entre arquivo e publicidade, era levar ao conhecimento, tanto do Congresso quanto do grande público, através da imagem, “os problemas de uma população rural severamente afetada pela crise⁶³” (LUGON, 2010, p. 15). Acumulou uma das maiores coleções de fotografias dos EUA, hoje depositada na Biblioteca do Congresso, com mais de 170 mil imagens⁶⁴.

Figura 13 - Government charwoman, de Gordon Parks.



Fonte: Library of Congress.

Os fotógrafos seguiam para campo, munidos não apenas de seus equipamentos

63 Tradução livre para: “los problemas de una población rural severamente afectada por la crisis”.

64 Em outubro de 2015, na época da redação desta tese, a coleção agrupava o material produzido sob a coordenação de Stryker, nas três denominações que o departamento teve: Resettlement Administration (1935–1937), Farm Security Administration (1937–1942), e Office of War Information (1942–1944). No total, a coleção é composta por cerca de 175 mil negativos em preto e branco, 1.610 transparências coloridas, e cerca de 107 mil cópias fotográficas em preto e branco. A coleção foi transferido para a Biblioteca do Congresso em 1944. Dados obtidos no site da Biblioteca do Congresso: <https://www.loc.gov/collections/fsa-owi-black-and-white-negatives/about-this-collection/>

fotográficos, mas, costumeiramente, de listas detalhadas do que fotografar. Esse método não é exclusividade da FSA, também foi utilizado por Hine, por exemplo. Mas, neste caso, não se tratava de uma organização pessoal e sim uma pauta demarcada por Stryker como forma de conduzir a produção de seus subordinados. As listas poderiam incluir conceitos abstratos ou cenas específicas. “À medida que Stryker percebia melhor o sentido de sua missão, produzia ‘roteiros de imagens’ cada vez mais exigentes, separados de acordo com a estação do ano, muitas vezes subdivididos por locação, discriminando com grande minúcia o que queria que fosse fotografado” (DYER, 2008, p. 13).

Na categoria “Hábitos americanos”, os fotógrafos encarregados da vida em “Cidades pequenas” eram instruídos a procurar: “Estação ferroviária – gente vendo o trem passar; pessoas na varanda; mulheres saindo de varandas para cumprimentar pessoas na rua; regando o gramado; pessoas tomando sorvete em casquinhas; esperando o ônibus [...]”. Na categoria “Cidade”, eram encaminhados para “pessoas sentadas em bancos de parque; esperando o bonde; levando o cachorro para passear; mulheres com crianças em parques ou calçadas; brincadeiras infantis [...]”. Tudo isso deveria ser suplementado por fotos de “Generalidades”: “Carros sendo abastecidos em postos de gasolina; conserto de pneus; engarrafamento de trânsito; aviso de desvio de trânsito; ‘Homens trabalhando’ [...] Refresco de laranja. Cartazes; pintores de letreiros – pessoas vendo um letreiro sendo pintado. Avião escrevendo no céu [...] Pessoas assistindo a um desfile: fitas de telégrafo; sentadas no meio-fio [...]” (DYER, 2008, p. 14).

O roteiro minucioso não era a única forma de controle exercido por Stryker. Ele costumava ser, com raras exceções, o primeiro a conferir o material depois de revelado. “Era também quem classificava, arquivava e selecionava a obra que os fotógrafos enviavam e, segundo se diz, foi ele quem ‘matou’, ao fazer furos nos negativos, 100 mil das 270 mil fotografias realizadas⁶⁵” (TAGG, 2005, p. 218). Ou seja, havia uma encomenda anterior à produção e uma edição centralizada que, inclusive, inutilizava originais (figura 14) que não se alinhavam aos preceitos de Stryker. John Tagg chega a se referir como coautoria a relação entre alguns daqueles fotógrafos e seu chefe. “A ‘visão geral do mundo’ dos arquivos da FSA era, portanto, predominantemente a de Stryker⁶⁶” (TAGG, 2005, p. 218). Por outro lado, havia certa indefinição no foco de seu trabalho: “na falta de saber o que registrar, se fotografa

65 Tradução livre para: “Era también quien clasificaba, archivaba y seleccionaba la obra que los fotógrafos enviaban, y, según se dice, fue él quien ‘mató’, al hacer agujeros en los negativos, 100.000 de las 270.000 fotografías realizadas”. É possível encontrar diversos destes negativos furados no acervo da Biblioteca do Congresso.

66 Tradução livre para: “La ‘visión general del mundo’ de los archivos de la FSA era, por tanto, predominantemente la de Stryker”.

tudo⁶⁷” (LUGON, 2010, p. 97). Assim, entendemos que os fotógrafos operavam numa espécie de liberdade assistida. Observando o material hoje disponível na Biblioteca do Congresso, percebemos uma diversidade grande de abordagens, ao mesmo tempo que algumas produções se aproximam, formalmente falando, por conta de temáticas em comum. O que não podemos negligenciar é que se trata de uma das maiores empreitadas fotográficas realizadas, responsável por obras importantes da fotografia americana, como “Migrant Mother”, de Dorothea Lange, ou “Government charwoman”, de Gordon Parks (figura 13).

Figura 14 - Fotograma furado.



Fonte: Library of Congress.

O processo de edição do coordenador da FSA Roy Stryker incluiu a inutilização de milhares de negativos que foram furados no centro.

Migrant Mother (figura 15) é uma das fotografias mais reproduzidas até hoje, tendo ilustrado um sem número de peças com objetivos distintos entre si, referenciada pelas ilustrações mais diversas. A maneira como Newhall se refere a Lange nos dá pistas do motivo pelo qual sua fotografia virou, a uma só vez, símbolo da FSA e da fotografia documental:

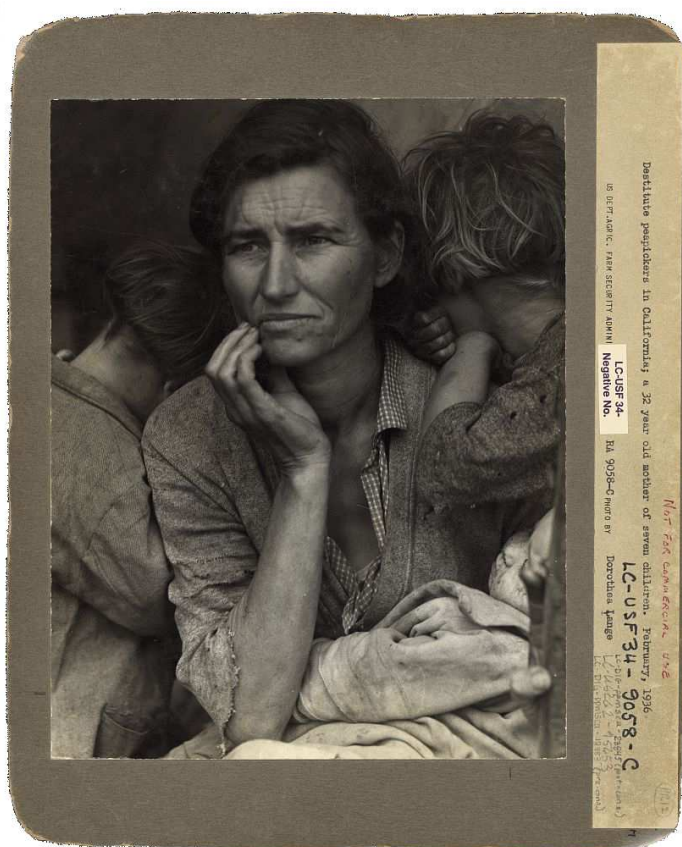
As fotografias que ela realizou sobre a migração dos trabalhadores – com automóveis deteriorados e sobrecarregados nas autoestradas, morando em

67 Tradução livre para: “a falta de saber qué registrar, se fotografia todo”.

tendas, instaladas junto aos aterros de lixo urbano, ou em acampamentos transitórios, ou trabalhando nos campos – são a um só tempo um documento preciso e um comentário emotivo, porque ela tinha uma profunda atitude de compaixão e respeito por aqueles⁶⁸ (NEWHALL, 2002, p. 244).

Lange afirmava basear seu enfoque em três considerações: não perturbar, modificar ou organizar aquilo ou aquele que fotografava; tentar dar um sentido do lugar, e posicioná-lo no tempo, fosse no passado ou no presente (NEWHALL, 2002, p. 244).

Figura 15 - Migrant Mother, de Dorothea Lange.



Fonte: Library of Congress.

Podemos destacar alguns elementos fundacionais do cânone documental: preocupação social denotada na compaixão e no respeito pelo fotografado, registro de uma

68 Tradução livre para: “Las fotografías que ella realizó sobre la migración de los trabajadores – con automóviles desvencijados y sobrecargados en las autopistas, viviendo en tiendas de campaña, plantadas junto a los vertederos de la basura urbana, o en campamentos transitorios, o trabajándo en los campos – son a un tiempo un documento preciso y un comentario emotivo, porque ella tenía una profunda actitud de compasión y de respeto hacia aquellos”.

realidade que não é modificada, mas ambientada no espaço e no tempo, personagens em situação de fragilidade.

A atividade deste órgão [FSA], convertido ao largo dos anos em um elemento quase lendário da fotografia e da cultura americanas, suscitou uma produção editorial de que poucas iniciativas fotográficas se beneficiaram. Deste modo, esteve presente durante meio século em quase todos os debates em torno do enfoque documental, cuja definição condicionou enormemente. Este predomínio contribuiu, por uma parte, a americanizar consideravelmente a história desta tendência e, por outra parte, sobretudo, a identificar a fotografia documental com uma forma de reportagem social, que mostra sem maquiagem a vida das classes desfavorecidas, com a finalidade de sensibilizar o espectador contemporâneo⁶⁹ (LUGON, 2010, p. 15).

Em seu artigo na revista *Parnassus* de março de 1938, depois de citar Atget, Hine e Brady, de quem destaca que suas fotos pretendiam representar a guerra exatamente como ela parecia, Beaumont Newhall, realça a importância da FSA para a superação de uma produção até então dispersa e desorganizada. Um ponto importante nesta empreitada seria a preocupação sociológica sem descartar a riqueza formal, para não dizer o interesse artístico.

Sem perder de vista a finalidade sociológica principal de sua pesquisa, Arthur Rothstein, Russell Lee, John Vachon, Carl Mydans, Dorothea Lange e Theodor Jung produziram fotografias que merecem a consideração de todos aqueles que apreciam arte em sua acepção mais rica e plena⁷⁰ (NEWHALL, 1938, p. 4).

Para Newhall, é importante ter em mente que “documental” é uma abordagem e não um fim. Mas que a imitação cega de trabalhos – algo que ele associa mais problematicamente à fotografia que a outras artes – gera uma produção desprovida de seu ímpeto original, “o sério propósito sociológico” (NEWHALL, 1938, p. 5). Ele se refere à imitação nas soluções estéticas, na profusão de fotografias e projetos que se parecem como resultado, mas que destoam naquele que seria o propósito primordial.

69 Tradução livre para: “La actividad de este organismo, convertido a lo largo de los años en un elemento casi legendario de la fotografía y la cultura estadounidenses, ha suscitado una producción editorial del que pocas empresas fotográficas se han beneficiado. De este modo, ha estado presente durante medio siglo en casi todos los debates en torno al enfoque documental, cuya definición ha condicionado enormemente. Este predominio ha contribuido, por una parte, a americanizar considerablemente la historia de esta tendencia, y por otra parte, sobre todo, a identificar la fotografía documental con una forma de reportaje social, que muestra sin maquillaje la vida de las clases más desfavorecidas con el fin de sensibilizar al espectador contemporáneo”.

70 Tradução livre para: “Never losing sight of the primary sociological purpose of their survey, Arthur Rothstein, Russell Lee, John Vachon, Carl Mydans, Dorothea Lange and Theodor Jung have produced photographs which deserve the consideration of all who appreciate art in its richest and fullest meaning”.

O autor desenha o perfil do fotógrafo documental: não se tratava de um mero técnico, nem tampouco de alguém que faz “arte pela arte”. Seu trabalho poderia ser brilhante técnica e artisticamente falando, mas seria, acima de tudo, um relato visual. Um observador que coloca em suas fotos o que vê e também o que pensa, que estuda e se mune de informação e referências para definir o que merece ser mostrado. Mas que não deve simplesmente ilustrar suas anotações bibliográficas, não pode fotografar desapaixonadamente. Seus relatos devem ser atravessados pelo sentimento que vive frente ao que fotografa. “Afinal, não é este o significado da raiz de ‘documento/documentar’ (*docere*, ensinar)?⁷¹” (NEWHALL, 1938, p. 5). Este artigo foi fundamental para colocar na linha evolutiva da fotografia documental aqueles que se transformariam nos seus precursores, como já discutimos, bem como para traçar aspectos importantes na delimitação do que viria a se consolidar como documental. Newhall incluirá numa abordagem documental completa a articulação da produção em séries fotográficas e a associação ao texto e à pesquisa.

O atravessamento pelo sentimento, pelo humano foi comemorado e defendido por fotógrafos e curadores como a devolução dos seres humanos ao centro da cena. Podia ser, no entanto, uma escolha arriscada. O exagero na dose de tal ingrediente, associado aos temas abordados e visando a empatia do público poderia agradar a algumas publicações, mas gerou crítica de outros setores. Lugon cita coisas como “recentemente, a palavra ‘documental’ começou a ser utilizada de maneira tão excessivamente abusiva como a palavra ‘arte’⁷²”, publicada num artigo de Peter Sekaer na “US Camera Magazine”, em agosto de 1941 (LUGON, 2010, p. 105). Apesar da FSA ter ampliado seu raio de atuação para outros aspectos além da pobreza rural, esta era a temática mais associada ao projeto e a que recheava diversas publicações da época, reforçando o vínculo da documentação com a miséria social. A proximidade com a guerra trouxe um incômodo a mais, afinal propagandar tais fragilidades não combinava com o crescente nacionalismo, era visto como desmoralizadora e antiamericana.

A crítica ao sentimentalismo encontrava voz inclusive na FSA. Walker Evans, cuja relação com o projeto vai além da produção de fotografias – responsável por várias das diretrizes seguidas por seu chefe, Stryker, de quem era um assessor especial –, tinha suas ressalvas à “deriva sentimental”, o que o colocava em desacordo com uma nova corrente que

71 Tradução livre para: “After all, is not this the root-meaning of the word ‘document’ (*docere*, ‘to teach’)?

72 Tradução livre para: “recientemente, la palabra ‘documental’ ha comenzado a utilizarse de manera tan excesivamente abusiva como la palabra ‘arte’”.

se formava.

Se, naquela época, este novo sotaque sentimentalista não parece entrar em contradição com o dogma documental é porque não é forçosamente concebido como um fator de deformação da realidade exterior, como uma alteração da verdade. Somente é outra forma de fazê-la prevalecer. Superexpor a marca subjetiva, a presença compadecida ou admirada do fotógrafo em lugar de fazê-la desaparecer detrás da coisa representada, como era habitual anos antes, é também uma forma de garantia testemunhal e, portanto, outro modo de estratégia documental. Esta presença afirmada do sujeito-fotógrafo é então concebida não como mediação incômoda e fonte de distância, mas como uma declaração complementar da realidade do objeto visto e, para o espectador, como um acesso facilitado a dito objeto⁷³ (LUGON, 2010, p. 108).

Tais pressupostos se alinhavam com novas correntes sociológicas que desenvolveram a ideia de observação participante⁷⁴.

3.4 Estilo documental

A ideia de “documento fotográfico” é antiga e aparece na literatura especializada do século XIX como algo natural ao meio – a conhecida defesa da fotografia como registro neutro do real. “Meados do século XIX foi o grande período de taxonomias, inventários e fisiologias, e a fotografia foi entendida como agente, por excelência, para listar, conhecer e possuir, por assim dizer, as coisas do mundo⁷⁵” (SOLOMON-GODEAU, 2003, p. 155). Até os anos vinte o conceito era entendido como a negação do estético: arte e documento eram inconciliáveis. A partir desta década, segundo Lugon – que dedica seu livro à questão “o que se agrega ao documento para alcançar o status de arte?⁷⁶” (LUGON, 2010, p. 31) –, uma série de fotógrafos começa a se interessar pelo potencial artístico dos documentos fotográficos: “a

73 Tradução livre para: “Si, en aquella época, este nuevo acento sentimentalista no parece entrar en contradicción con el dogma documental, es porque no es forzosamente concebido como un factor de deformación de la realidad exterior, como una alteración de la verdad. Sólo es otra forma de hacerla prevalecer. Sobreexponer la marca subjetiva, la presencia apiadada o admirativa del fotógrafo en lugar de hacerla desaparecer detrás de la cosa representada, como era habitual años antes, es también una forma de garantía testimonial y, por lo tanto, otro modo de estrategia documental. Esta presencia afirmada del sujeto-fotógrafo es entonces concebida no como mediación molesta y fuente de distancia, sino como una declaración complementaria de la realidad del objeto visto y, para el espectador, como un acceso facilitado a dicho objeto”.

74 Observação participante pode ser definida como: “o processo no qual um investigador estabelece um relacionamento multilateral e de prazo relativamente longo com uma associação humana na sua situação natural com o propósito de desenvolver um entendimento científico daquele grupo” (MAY, 2004, p. 177).

75 Tradução livre para: “the mid-nineteenth century was the great period of taxonomies, inventories, and physiologies, and photography was understood to be the agent par excellence for listing, knowing, and possessing, as it were, the things of the world”.

76 Tradução livre para: “¿Qué se añade al documento para acceder al estatus de arte?”.

ambição real da leva documental dos anos trinta não havia sido, ou não exclusivamente, a documentação⁷⁷” (LUGON, 2010, p. 25), culminando com o “estilo documental” cunhado por Walker Evans.

O estudo de Lugon se constrói sobre uma polaridade: por uma parte, um movimento geral em favor da reprodução minuciosa do mundo, uma espécie de “impulso escópico”; por outra parte, as produções muito elaboradas dos defensores do “estilo documental”. Ele reconhece que se trata de uma polaridade instável, de modo que os fotógrafos ora se aproximam, ora se distanciam de tal impulso. Enquanto o termo documental se estabelecia muito estimulado pela cobertura promovida pela FSA e o volume de textos que alicerçaram a prática, Evans contribuía para tornar mais complexa a relação com o conceito, acrescentando possibilidades, desviando utilidades. Como nesta entrevista, que concede a Leslie Katz, publicada na edição de março/abril de 1971, de “Art in America”:

Documental? Aqui está uma palavra muito pesquisada e enganosa. E verdadeiramente nada clara [...] O termo exato deveria ser estilo documental [documentary style]. Um exemplo de documento literal seria a fotografia policial de um crime. Um documento tem uma utilidade, enquanto que a arte é realmente inútil. Assim, a arte nunca é um documento, mas pode adotar seu estilo. Me qualificam às vezes como “fotógrafo documental”, mas isto supõe o conhecimento sutil da distinção que acabo de fazer e que é bem mais recente. Se pode atuar sob esta definição e sentir o prazer maldoso de fazer a troca. Muito frequentemente eu faço uma coisa enquanto as pessoas creem que estou a ponto de fazer outra⁷⁸ (Walker Evans apud LUGON, 2010, p. 24).

Não podemos esquecer que Walker Evans compôs o quadro de fotógrafos da FSA, sendo assim, contribuiu, de um modo ou de outro, para a consolidação deste modelo do qual ele se distanciaria depois. A entrevista é de 1971, ou seja, privilegiada por uma visão retrospectiva, um balanço de sua carreira – Evans morreu em 1975. Apesar de seu nome estar associado ao projeto bem como ao gênero documental, seu maior interesse passava mais por uma apropriação do estilo do que pelo fundamento social apregoado por Newhall. De qualquer maneira, nos parece que a distinção, como já apontado, não se dá de modo claro, havendo

77 Tradução livre para: “la ambición real de la oleada documental de los años treinta no habría sido, o no exclusivamente, la documentación”.

78 Tradução livre para: “¿Documental? He aquí una palabra muy investigada y engañosa. Y verdaderamente nada clara. [...] El término exacto debería ser estilo documental [documentary style]. Un ejemplo de documento literal sería la fotografía policial de un crimen. Un documento tiene una utilidad, mientras que el arte es realmente inútil. Así, el arte nunca es un documento, pero puede adoptar su estilo. Me califican a veces como “fotógrafo documental”, pero esto supone el conocimiento sutil de la distinción que acabo de hacer, y que es más bien reciente. Se puede actuar bajo esta definición y sentir el placer malévolamente de hacer el cambio. Muy a menudo, yo hago una cosa mientras la gente cree que estoy a punto de hacer otra cosa”.

contaminações e indefinições entre ambos os objetivos.

Abordar esta confusão nos parece interessante pois o intuito artístico de Evans aponta para incertezas abarcadas pelo documental, denotam a ambiguidade do termo, que comporta sob sua sombra projetos muito desiguais entre si.

A extensão do termo se explica melhor quanto mais imprecisa é sua definição. A suspeita deste caráter difuso se deixa ver por outra parte nos textos de finais dos anos trinta, onde se prefere falar de “enfoques” ou de “atitudes” documentais, conceitos bastante vagos para englobar as imagens mais díspares⁷⁹ (LUGON, 2010, p. 22).

Tais diversidades se confirmam quando a forma documental, o estilo, se investe de certa autonomia em relação à função de documentação. Lugon reagrupou quatro aspectos que tornam possível a passagem de uma abordagem a outra, de uma ferramenta de arquivo à qualidade de arte. Fez isso a partir da análise das próprias imagens, da relação das imagens entre elas, do jogo de referências que as acompanham e do tipo de recepção.

O principal argumento é resumido no termo “claridade”. “Sua simplicidade formal, longe de ser uma ‘não forma’, pode ser estudada como uma soma de opções de ordem estética⁸⁰” (LUGON, 2010, p. 125). Aí estão escolhas como a claridade tonal das obras, que se contrapunha ao sombrio dos pictorialistas, algo que era perseguido não apenas na cena, mas também nos procedimentos de laboratório, na valorização de cópias mais contrastadas e de papéis brilhantes ao invés dos foscos, por exemplo. A substituição dos enevoados pela nitidez também é englobada por esta lógica da claridade: “a adoção da câmara de grande formato por Berenice Abbott e Walker Evans constitui, desde o início, uma tomada de posição estilística⁸¹” (LUGON, 2010, 134). Uma outra vertente que compõe o que Lugon agrega como claridade é a busca pela neutralidade expressiva do fotógrafo, levada a extremo por Evans na sua série no metrô, que parte para um “registro puro”.

Com uma câmara Contax de 35mm escondida sob o casaco [...] viajava no metrô e esperava até que, supunha, a pessoa diante dele estivesse corretamente enquadrada. Depois, utilizando um cabo disparador que corria

79 Tradução livre para: “La extensión del término se explica mejor cuanto más imprecisa es su definición. La sospecha de este carácter difuso se deja ver por otra parte en los textos de finales de los años treinta, donde se prefiere hablar de ‘enfoques’ o de ‘actitudes’ documentales, conceptos bastante vagos para englobar las imágenes más dispares”.

80 Tradução livre para: “Su sencillez formal, lejos de ser una ‘no forma’, puede estudiarse como una suma de opciones de orden estético”.

81 Tradução livre para: “la adopción de la cámara de gran formato por Berenice Abbott y Walker Evans constituye, desde el principio, una toma de posición estilística”.

pela manga do paletó, ele se firmava e batia a foto. Até revelar o filme, Evans não sabia com exatidão o que havia registrado. Em termos de composição correta, estava fotografando às cegas. Isso era parte da atração do projeto (DYER, 2008, p. 28).

Ao contrário da busca por um momento decisivo, de uma escolha acertada e consciente da composição, o fotógrafo agia dando grande margem ao acaso, ao azar. Apesar disso, não podemos deixar de destacar que a fotografia não pode ser pensada somente como o ato da captura, do acionamento do obturador. Há grande participação do fotógrafo – e exercício de seu poder – antes e depois desse momento. Na concepção do projeto, nas escolhas precedentes e, muito importante, na edição e definição dos caminhos a serem percorridos posteriormente. Quando François Soulages nos fala da irreversibilidade do corte como uma característica fundamental da fotografia, não deixa de incluir o inacabável das releituras como o outro lado da moeda, comportando como fotograficidade a tensão entre essas duas características (SOULAGES, 2010).

O movimento de “retirada” do fotógrafo desemboca na valorização daquele que é fotografado. Esta questão é bastante presente nas discussões sobre o documental, sobre o espaço do autor versus o espaço do fotografado. No “estilo documental”, a neutralidade promoveria uma nova divisão entre o trabalho do fotógrafo e do seu tema, “uma transferência parcial da responsabilidade de um para o outro quanto à constituição da imagem⁸²” (LUGON, 2010, p. 159). A pose frontal, por exemplo, estabelece uma relação de consciência do sujeito fotografado em relação à tomada, uma vez que estamos familiarizados com nossa imagem no espelho, temos domínio de nossa aparência sob este ângulo. Se hoje esta forma de compor é muito comum na arte, isso não acontecia nas primeiras décadas do século passado. “com a vista frontal, não é somente o fotógrafo que parece apresentar o modelo, mas este é que parece apresentar-se frente ao fotógrafo – inversão de papéis que define todo o ‘estilo documental’⁸³” (LUGON, 2010, p. 161).

O uso da frontalidade e o aporte conceitual de tal escolha não se limita a retratos, embora seja aí mais notório: é estendido a objetos inanimados, principalmente por Evans, que povoam sua obra como se posassem para ele, sejam utensílios domésticos, vitrines de lojas ou fachadas de edifícios. Lugon ressalta que a vista frontal não garante uma maior riqueza de

82 Tradução livre para: “una transferencia parcial de la responsabilidad del uno al otro en cuanto a la constitución de la imagen”.

83 Tradução livre para: “con la vista frontal, es no solamente el fotógrafo quien parece presentar al modelo, sino éste quien parece presentarse ante el fotógrafo – inversión de papeles que define todo el ‘estilo documental’”.

informações, ou seja, um maior valor documental. Uma fachada tomada frontalmente dá menos noção do edifício em si do que uma tomada num ângulo que permita perceber o volume, o tridimensional. Deste modo, a frontalidade é mais um signo documental do que uma ferramenta para restituir informação.

Outro argumento arrolado diz respeito à passagem da imagem unitária à série. Vários fatores convergiram para a valorização da série na produção artística e fotográfica: do fordismo à superação, pelas vanguardas europeias, da obra de arte individualizada. Por um lado houve todo um desenvolvimento de uma ideologia focada na serialização, na reprodução, que na fotografia tomou forma primeiramente com a valorização da repetição como temática para depois se transformar em prática: “a padronização e a série, por sua vez, já não devem ser ilustradas [...], mas praticadas, ou seja, inscritas no corpo mesmo do projeto do artista, na natureza de suas produções ou em seu modo de difusão: da série fotografada, há de passar à série fotográfica⁸⁴” (LUGON, 2010, p. 245).

Contribuía para a valorização da série o entendimento de que a fotografia, por conta de seu recorte temporal e espacial tão reduzido e fragmentário, não seria apropriada para dar conta de um acontecimento de modo sintético e significativo. “A série, portanto, é invocada devido a suas vantagens documentais, à sua riqueza informativa⁸⁵” (LUGON, 2010, p. 248) à possibilidade de trazer diferentes pontos de vista, de preencher lacunas. Esta noção se distanciava dos ideais seguidos pelo “estilo documental”, cujo desejo apontava para a formação de uma obra geral, algo que ganhava sentido não como uma cronologia ou uma história a ser contada, mas na reunião das diversas imagens individuais formando um conjunto.

Esta concepção da série, compartilhada por Evans e Sander, não se apoia de modo algum, como no caso de Rodchenko, na observação de uma pobreza da fotografia, de sua incapacidade de capturar de forma sintética a essência de um assunto. Todo seu projeto, como vimos, parte do postulado inverso, uma fé inabalável na capacidade da fotografia para produzir imagens significativas em si mesmas. Para eles, portanto, a série não se destina a preencher vazios, para reconstituir uma duração ou um contexto ausentes e multiplicar os momentos captados para que pareça recompor o fio contínuo da vida; não é a realidade o que tenta reconstruir a partir da soma dos seus fragmentos, mas, a partir dos elementos específicos que são as imagens,

84 Tradução livre para: “la normalización y la serie, a su vez, ya no deben ser ilustradas [...], sino practicadas, es decir, inscritas en el cuerpo mismo del proyecto del artista, en la naturaleza de sus producciones o en su modo de difusión: de la serie fotografiada, hay que pasar a la serie fotográfica”.

85 Tradução livre para: “la serie, por tanto, es invocada debido a sus ventajas documentales, a su riqueza informativa”.

construções estéticas e conceituais sem precedentes, conjuntos artificiais autônomos. Em suma, têm uma virtude organizadora, mantendo dentro do vocabulário artístico, têm a força da composição⁸⁶. (LUGON, 2010, p. 250).

O uso da série como um viés conceitual empurra para alguém e além da captura o trabalho fotográfico. Insere a etapa – que ganhará cada vez mais força, até os dias atuais – de edição como construção da obra. Composição não somente como o ato de organizar internamente os elementos que formam a imagem, mas algo que extrapola os limites do quadro para a relação entre as várias imagens. Um deslocamento que assume a imposição dos temas fotografados como anterioridade e que aposta mais conscientemente numa construção posterior, na organização das imagens, no ato de aproximá-las ou excluí-las, de criar novas relações entre elas, diferentemente do que acontece no “mundo exterior”. “Cada imagem não é mais que um pequeno quadrado a serviço do conjunto que a acolhe; somente este conjunto constitui a obra verdadeira e somente ele confere à imagem, ao encontrar seu lugar, uma força e uma significação até então potenciais⁸⁷” (LUGON, 2010, p. 252). O trabalho de edição é comparado ao da escrita, como se as imagens fossem elementos que poderiam ser articulados para a formação de textos, uma alusão comum aos fotógrafos documentais.

As listas, os roteiros previamente organizados para as tomadas fotográficas tocavam na construção textual da obra fotográfica. A reflexão e o embasamento teórico reforçavam essa relação. Mas a costura das séries trazia a ideia de produção de escrita para o próprio processo fotográfico. Isso tudo parece convergir de modo natural quando se observa que grande parte da produção documental tinha o livro como objetivo. Esta etapa de edição muitas vezes se confundia com a função editorial – de publicação. Opera uma redefinição do trabalho do fotógrafo que em alguns casos pode capitanear todas as etapas da construção da obra, mas, em outros, pode ser o responsável apenas por uma das fases, a da captação, seguindo encomendas detalhadas e sujeitando sua produção à edição alheia. “Durante os anos trinta, a

86 Tradução livre para: “Esta concepción de la serie, compartida por Evans y Sander, no se apoya en modo alguno, como en el caso de Rodchenko, en la observación de una pobreza de la fotografía, de su inaptitud para atrapar de forma sintética lo esencial de un tema. Todo su proyecto, como se ha visto, parte del postulado inverso, de una fe inquebrantable en la capacidad de la fotografía para producir imágenes significantes en sí mismas. En ellos, por tanto, la serie no está destinada a llenar vacíos, a reconstituir una duración o un contexto ausentes y multiplicar lo suficiente los instantes captados para que parezca recomponer el hilo continuo de la vida; no es la realidad lo que intenta reconstruir a partir de la suma de sus fragmentos, sino, a partir de los elementos específicos que son las imágenes, edificios estéticos y conceptuales inéditos, conjuntos artificiales autónomos. En resumen, tiene una virtud organizativa o, por mantenernos dentro del vocabulario artístico, tiene fuerza de composición.”

87 Tradução livre para: “Cada imagen no es más que un pequeño cuadrado al servicio del conjunto que la acoge; sólo este conjunto constituye la obra verdadera y sólo él confiere a la imagen, al encontrarle su lugar, una fuerza y una significación hasta entonces potenciales”.

atividade até então unificada do fotógrafo tende a se dividir em duas profissões distintas, separadas por uma forma de relação hierárquica [...]: por um lado, o fornecedor; por outro, o selecionador⁸⁸” (LUGON, 2010, p. 259). Se superamos a ideia do fotógrafo como operador da câmera, avançando para aquele que articula a linguagem, que trabalha no campo da significação, tal divisão será prejudicial àqueles que se limitarem à captura, passando a responsabilidade da obra para o editor. Na arte contemporânea retomaremos a discussão sobre o papel do curador, que, não raro, reconduz a constituição de uma obra. Mas não foi preciso esperar tanto, já naquela época as transformações se faziam ver.

O corte entre estas funções – e a espécie de expropriação que pode significar para o fotógrafo – é tal que na FSA, por exemplo, Russell Lee faz fotos durante cerca de um ano para Stryker sem ver nunca as imagens que envia a Washington, atuando às cegas para um conjunto que não conhece e que não controla. Nesta divisão de trabalho se manifesta novamente a potência do modelo industrial e da padronização dos modos de produção, ainda que, neste caso, fosse mais sofrida que celebrada pelos fotógrafos⁸⁹ (LUGON, 2010, p. 260).

Lugon demonstra como os fotógrafos também bandearam para uma maior dedicação à edição e compilação que à produção. Evans, aos poucos vai se dedicando a isso. Abbott chega a planejar um livro onde a única assinatura seria a do trabalho de edição – o autor compilador –, mas este projeto não foi publicado.

Um outro argumento abordado por Lugon diz respeito à autorreferencialidade: o “estilo documental” surge como primeiro movimento a reivindicar modelos no próprio meio, advindos tanto dos usos mais cotidianos da fotografia, como a foto de família, retrato de identidade ou cartões-postais, como aspectos “nobres” de uma tradição recém inaugurada – é nesta época quando se instaura uma história da fotografia, quando movimentos dispersos são agrupados e relacionados, colocando as primeiras pedras das colunas sustentariam os cânones deste meio. “Os defensores do ‘estilo documental’ prestarão a mesma atenção a ambos os universos e desempenharão um papel ativo nesta dupla exumação – cruzamento de referências

88 Tradução livre para: “En el transcurso de los años treinta, la actividad hasta entonces unificada del fotógrafo tiende a escindirse en dos profesiones diferenciadas, separadas por una forma de relación jerárquica [...]: por una parte, el suministrador; por otra, el seleccionador”.

89 Tradução livre para: “El corte entre estas funciones – y la especie de desposesión que puede significar para el fotógrafo – es tal que en la FSA, por ejemplo, Russell Lee hace fotos durante cerca de un año para Stryker sin ver nunca las imágenes que envía a Washington, actuando a ciegas para un conjunto que no conoce y que no controla. En esta división del trabajo se manifiesta nuevamente la potencia del modelo industrial y de la normalización de los modos de producción, aunque en este caso fuera más sufrida que celebrada por los fotógrafos”.

entre arte culta e prática de massas em perfeita concordância com a posição reivindicada pelo gênero⁹⁰” (LUGON, 2010, p. 295).

Aconteceu, a partir dos anos 1920, o fortalecimento do entendimento de que as relações entre a fotografia e as massas não deviam ser vistas como um problema ao seu reconhecimento como arte – como pensavam os pictorialistas e outros – e sim como um ponto positivo. Que a cultura não deveria ser restrita aos museus, galerias e outros espaços elitizados, mas que deveria ser procurada nas multidões, nos seus gostos e na forma de desfrutá-los (LUGON, 2010, p. 306). Diversos movimentos apontaram para o reconhecimento da arte não apenas como fruto do trabalho de um artista, a apropriação de objetos comuns, a valorização como arte de trabalhos feitos para outros fins, a extensão para a possibilidade de todos poderem produzir obras que merecessem ser observadas como arte. A fotografia se alimentou fortemente disso. Em 1944, o MoMA promove uma exposição chamada “The American Snapshot, An Exhibition of the Folk Art of the Camera”, composta de fotos de família, proposta ampliada quando Edward Steichen assume a direção de fotografia daquele museu (LUGON, 2010, p. 311). “Quaisquer que fossem seus fundamentos, esta nova concepção da fotografia como prática de massas transforma a figura do grande fotógrafo e termina por questionar a legitimidade de toda pretensão à arte ou à distinção qualitativa⁹¹” (LUGON, 2010, p. 312).

A aproximação às massas também se mostrava como algo naturalmente necessário, na medida em que se multiplicavam os interesses pelos mais variados temas, quando tudo se transformava em merecedor da atenção dos fotógrafos e da demanda por registrar. Era necessário que tal inventário generalizado do mundo contasse com a colaboração não só de mestres fotógrafos profissionais, mas também de amadores e pouco qualificados, convocação feita por nomes como Dorothea Lange ou Berenice Abbott. Isso trazia uma dificuldade a mais para os seguidores do “estilo documental”: “a modéstia da forma documental, sua redução a um registro aparentemente impessoal, podem ter levado alguns a considerar que nada justificava que ditas imagens fossem realizadas por ‘criadores’ ou profissionais mais que por

90 Tradução livre para: “Los defensores del ‘estilo documental’ prestarán la misma atención a ambos universos y desempeñarán un papel activo en esta doble exhumación – cruce de referencias entre arte culto y práctica de masas en perfecta concordancia con la posición reivindicada por el género”.

91 Tradução livre para: “cualesquiera que fueran sus fundamentos, esta nueva concepción de la fotografía como práctica de masas transforma la figura del gran fotógrafo y termina por cuestionar la legitimidad de toda pretensión al arte o a la distinción cualitativa”.

um profano sem uma especial competência⁹²” (LUGON, 2010, 314). As fotografias de um Evans, por exemplo, se diferenciam de imagens banais não por seus resultados formais, mas, principalmente, por sutis articulações conceituais, como o aspecto já citado da construção de séries, de conjunto. Essas articulações se valiam, também, da consciência histórica, das relações que estabelecia com referências artísticas, incluindo modelos içados a tal condição mesmo que de modo póstumo, uma história elaborada no momento de seu reconhecimento, a anexação de precursores tardios.

Vários dos aspectos até agora listados, como os reunidos sob o conceito de clareza ou a busca por séries, podem parecer comuns a fotógrafos que buscam a documentação e aqueles que se nutrem do estilo documental, de uma pesquisa que se assemelha como resultado mas que tem pretensões artísticas. Não que eles realmente compartilhem os mesmos ideais. Como já vimos, há importantes distinções entre uns e outros. Se Lewis Hine e até mesmo a FSA se pautavam por um intuito de reforma, fotógrafos como Sander ou Evans estavam interessados na preservação. Posições antagônicas englobadas pelo documental. Para uns, a fotografia a serviço de mostrar aquilo que deveria ser modificado, uma realidade negativa, como as condições precárias dos imigrantes ou das crianças trabalhadoras na indústria. Para outros, anseios de inventário, de registrar as coisas como elas são, antes que elas mudem.

A distância entre a reforma e a preservação poderia levar a visões antagônicas, mas também poderia atravessar um mesmo trabalho, projeto ou percurso de um fotógrafo. Estamos falando, desde o início do capítulo, que as definições, neste campo, não são claras e que precisamos lidar com tal falta de nitidez. Lugon coloca uma mudança na forma como o próprio Hine opina sobre as intenções de seu trabalho: ao final da vida,

se conforma então com a função estritamente comemorativa de ‘guardar o presente e o futuro em contato com o passado’. A distância histórica que o separa de seus primeiros trabalhos seria, em certo modo, suficiente para amortizá-los a seus olhos, como se ter imortalizado o trabalho infantil importasse mais que ter contribuído para sua abolição, como se a fotografia social consistisse mais em uma memória da dor que um remédio dessa mesma dor⁹³ (LUGON, 2010, p. 335).

92 Tradução livre para: “la modestia misma de la forma documental, su reducción a un registro aparentemente impersonal, pueden haber llevado a algunos a considerar que nada justificaba que dichas imágenes sean realizadas por ‘creadores’ o profesionales más que por un profano sin una especial competencia”.

93 Tradução livre para: “se conforma entonces con la función estrictamente conmemorativa de ‘guardar el presente y el futuro en contacto con el pasado’. La distancia histórica que le separa de sus primeros trabajos sería en cierto modo suficiente para amortizarlos a sus ojos, como si haber inmortalizado el trabajo infantil

A afirmação do autor aponta para uma distinção que diz respeito ao leitor, ao espectador da fotografia. A reforma se dirige ao público atual, contemporâneo aos fenômenos fotografados. Quando um fotógrafo se arrisca a documentar uma guerra, por exemplo, motivado por desejos de mudanças nos rumos das atrocidades cometidas na batalha, deseja que seu trabalho alcance a opinião pública ou os líderes a ponto de interferir nas decisões dos líderes responsáveis pelo embate. Quando João Roberto Ripper fotografa o trabalho escravo, quer atuar nas pessoas de seu tempo para o extermínio desta prática. Já o intuito de preservação, naturalmente, se destina a um público futuro, que tomará contato com o fenômeno, através das fotografias. Não apenas por uma distância temporal, como exemplificado acima, no caso de Hine, muitas vezes um mesmo trabalho pode atuar nos dois vieses. Berenice Abbott, em seu projeto “Changing New York”, não concordava, necessariamente, com as transformações pelas quais a cidade passava, mas queria documentar, quase pedagogicamente, as mudanças na medida mesmo em que aconteciam.

Há uma complexidade ao tratar da conservação.

De modo muito curioso, a vontade de salvaguardar um patrimônio ameaçado, por profundo que tenha sido, não levou nunca aos fotógrafos a lutar pela preservação real dos objetos mostrados e conceber suas imagens como instrumentos para o convencimento de tal necessidade. As obras documentais não estão pensadas como incitações à conservação, elas são esta conservação⁹⁴ (LUGON, 2010, p. 340).

Não concordamos com a generalização, mas consideramos importante incluí-la no debate. Ela pode fazer sentido frente aos objetos estudados por Lugon, mais precisamente Abbott e Evans, mas não pode ser aceita em referência à obra de outros fotógrafos. São muitos os casos em que o envolvimento com a causa fotografada chega a se sobressair à documentação em si, repercutindo em outras esferas, como o já citado Lewis Hine, cujo trabalho contribuiu para a instauração de novas leis reguladoras do trabalho infantil⁹⁵. A importância da provocação de

importara más que haber contribuido a su abolición, como si la fotografía social consistiera más en una memoria del dolor que en un remedio de ese mismo dolor”

94 Tradução livre para: “de forma muy curiosa, la voluntad de salvaguardar un patrimonio amenazado, por profundo que haya sido, no ha llevado nunca a los fotógrafos a luchar por la preservación real de los objetos mostrados y concebir sus imágenes como instrumentos para convencer de esta necesidad. Las obras documentales no están pensadas como incitaciones a la conservación, ellas son esta conservación”.

95 Poderíamos dar exemplos mais atuais, como o da fotógrafa Claudia Andujar, cujo envolvimento com a causa Yanomami é inegável, a ponto dela ter se envolvido profundamente com as questões de demarcação de terras e reconhecimento dos direitos indígenas. Poderíamos citar também o envolvimento de Ripper com seus projetos ou de Salgado no livro em apoio ao MST.

Lugon com os anseios conservacionistas serve de alerta na observação de trabalhos fotográficos os mais variados, muitas vezes cercados de um discurso que nem sempre se alinha a reais preocupações e intenções de seus autores.

O autor registra ainda um período de sombra na produção documental, acompanhada de questionamentos sobre a condição da fotografia transmitir informações de maneira segura. Obras como a de Sander passaram por críticas, mesmo que veladas. Renger-Patzsch, por exemplo, afirmou, em 1959, que não seria possível restituir a profissão ou mesmo outras características de uma pessoa fotografada – como era o intuito de “Homens do século XX”, de Sander. (LUGON, 2010, p. 368). Até mesmo o valor arquivístico passou por revisão através de argumentos que foram do aumento do volume de produção – que impossibilitaria o trabalho de catalogação e pesquisa – até a deterioração dos suportes fotográficos da época que impossibilitariam que essas imagens chegassem a um futuro muito distante. “Por outro lado, e sobretudo, é duvidoso que ditas informações superficiais adquiram valor com os anos e ofereçam ao espectador do futuro uma compreensão em profundidade do passado⁹⁶” (LUGON, 2010, p. 370). Mesmo que o material não se deteriore, não haveria garantia de que as informações contidas na imagem pudessem alcançar o público futuro. Consideramos que tais redirecionamentos devem ser encarados como naturais a isto, tão fluido e instável, que chamamos documental. Não tanto declive e reaparecimento, como coloca Lugon, mas o movimento ondulatório ou pendular, que dá novas feições ao termo a partir das produções vigentes. Como em um rizoma, as desterritorializações e reterritorializações são parte da dinâmica.

3.5 Êxodos e identidade

Para a professora Margarita Ledo Andión, a tradição documental se construiu sobre a confiança na câmera. Sem ela não alcançaríamos o efeito-verdade, contrato de credibilidade que nos aproxima do real e pelo qual estão implicados o autor, o meio, o receptor, o fotografado. “A câmera, o instrumento ‘cámara’, é a primeira condição para que nosso olhar se sinta ativo, próximo da construção da verdade histórica e para que comecemos a diferenciar este modo, o fotográfico, de outros modos de produção de imagens⁹⁷” (LEDO, 1998, p. 13).

96 Tradução livre para: “por otra parte, y sobre todo, es dudoso que dichas informaciones superficiales adquieran valor con los años y ofrezcan al espectador del futuro una comprensión en profundidad del pasado”.

97 Tradução livre para: “La cámara, el instrumento ‘cámara’, es la primera condición para que nuestra mirada se sienta activa, próxima a la construcción de la verdad histórica y para que comencemos a diferenciar este

Mesmo antes das condições técnicas de reprodução de fotografias pela imprensa, o artifício de incluir gravuras “a partir de uma foto⁹⁸” já trazia esse vínculo. Se o artefato mecânico está no princípio do efeito-verdade, não podemos fechar os olhos para o fato de que esta garantia se deve a uma construção histórica moldada ao redor da fotografia.

Margarita Ledo também aposta na distinção entre documento e documental, indo mais adiante e cunhando o termo “documentalismo contemporâneo”, que veremos mais adiante. Para ela, não há dúvidas sobre a que se refere o termo documento:

todos entendemos que estamos diante de algo que é portador de informação, que traz em si a inscrição, o registro, a escritura de um fato, de uma realidade observável e verificável. Sabemos, assim mesmo, que estamos diante de um documento porque o consideramos convincente, porque cumpre as regras do que é um documento, de acordo com nosso conhecimento prévio e que resumimos em sua impossibilidade de interferir, de modificar a realidade que, no momento, vai documentar⁹⁹ (LEDO, 1998, p. 35).

O documento é todo forjado sobre um sentido de contrato de credibilidade. Aceitamos um documento como tal perante o entendimento de que ele porta – a partir da autoridade que lhe é outorgada – elementos de convencimento, uma segurança de que não há interferência na realidade que ele documenta. O documento pressupõe a fidelidade à verdade, mesmo que isto se construa a partir de uma chancela, de aspectos institucionais – ou somente a partir disto. John Tagg insiste que o registro fotográfico não tem um peso fenomenológico, mas discursivo, que o status do documento e o poder de sua evidência são, sempre, produzidos no campo de uma articulação institucional, discursiva e política (TAGG, 2009, p. 224).

A fotografia se valeria de sua condição de inscrição direta da realidade para selar o valor de prova, algo que, da mesma maneira, invertendo o fluxo, garantiria o reconhecimento como verdade até mesmo a falsos testemunhos. A fotografia documental, então,

parte de um referente real, de um material que não modificou aquilo que o define, (não confundir com que não organizou, recolocou no espaço,

modo, el fotográfico, de entre otros modos de producción de imágenes”.

98 Antes da criação da técnica conhecida como meio tom, as fotografias serviam de base para que gravuristas produzissem ilustrações para os jornais. Mas a legenda fazendo referência à imagem original, fotográfica, seria uma maneira de criar esse elo crível entre imagem e realidade.

99 Tradução livre para: “todos entendemos que estamos ante algo que es portador de información, que trae en sí la inscripción, el registro, la escritura de un hecho, de una realidad observable y verificable. Sabemos, asimismo, que estamos ante un documento porque lo consideramos convincente, porque cumple las reglas de lo que es un documento, de acuerdo con nuestro conocimiento previo y que resumimos en su imposibilidad de interferir, de modificar la realidad que, en su momento, va a documentar”.

observou suas constantes e as fixou) naquilo que o faz reconhecível e singular. Está indicando, portanto, um modo de relação com esse referente que assumimos como autenticidade, como imersão na vida – para recuperar frases dos pioneiros –, como capacidade do fotógrafo para nos relatar o mundo e nos fazer desejar o mundo. Capacidade para relatar e recuperar o relato segundo modelos mais ou menos convencionalizados e que, no caso da foto documental, tratarão de assegurar o efeito-verdade¹⁰⁰ (LEDO, 1998, p. 39).

É necessário que se pondere o peso de palavras como verdade ou realidade, percebendo o que a autora chama de efeito. Há toda uma construção que, como vimos, sequer exclui a apropriação da forma, do estilo como maneira de alcançar objetivos artísticos, mas que também não apaga dicotomias forjadas com o passar do tempo. Um outro aspecto determinante é o alinhamento a um sistema de representação dicotômico e muito codificado (LEDO, 1998, p. 66).

A autora percorre uma trajetória na qual conceitos como Beleza e Verdade entram em choque, criando polaridades, aglutinando artistas em torno do primeiro e documentaristas, do segundo. Para ela, uma série de fatores no desenvolvimento da sociedade ocidental agiram neste movimento, que pode ser percebido no campo da comunicação pela separação entre opinião e informação, ficção e fato, por exemplo. Na prática fotográfica, assim como em outras áreas, regras e convenções se fixam a partir da repetição e da tomada de partido, necessárias também para possibilitar a compreensão das mensagens.

O suporte, a temática, o autor, os objetivos interveem como fatores de codificação. O modo de aproximação, o método de trabalho, a relação que se estabelece com o assunto fotográfico transferem valores de referência como a autenticidade, o vivido, a veracidade e o convertem em um produto requintado na hora de desenhar e borrar fronteiras entre ficção e não ficção¹⁰¹ (LEDO, 1998, p. 48).

Os gêneros passam por convenções estáveis e autores, objetivos, leitores, tudo pode variar e trazer novas combinações e interpretações.

100 Tradução livre para: “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 autenticidad, como inmersión en la vida – para recuperar las frases de los pioneros –, como capacidad del fotógrafo para relatarnos el mundo y hacernos desear el mundo. Capacidad para relatar, y para recuperar el relato, según modelos más o menos convencionalizados, y que en el caso de la foto documental tratarán de asegurar el efecto-verdad”.

101 Tradução livre para: “el soporte, la temática, el autor, los objetivos intervienen como factores de codificación. El modo de aproximación, el método de trabajo, la relación que se establece con el sujeto fotográfico le transfieren valores de referencia como a autenticidad, lo vivido, la veracidad y lo convierten en un producto exquisito a la hora de dibujar y desdibujar fronteras entre ficción y no ficción”.

Cada época convive com o estabelecimento e naturalização de paradigmas que passam a ocupar o lugar de outros anteriormente aceitos. “Existe um tipo de juízo que está se convertendo em lugar comum e que explica a foto de documentação social de entreguerras como foto política ao tempo que deduz que hoje já não será possível a foto política porque a foto já não é o real¹⁰²” (LEDO, 1998, p. 124). Para a pesquisadora, foram várias as transformações que acarretaram num desvio – mais um – do concebido como documental. Um deslocamento mais do que uma impossibilidade. Se nos anos 1930 a produção era pensada numa cadeia onde os meios de massa tinham papel importante – revistas ilustradas, FSA –, a partir dos anos 1980 o fotógrafo documental concebe seus projetos a partir de outros espaços. Isso tem uma ligação direta com o público, agora pensado como nicho, reservado a círculos mais delimitados, mais interessado em conhecer do que transformar o mundo (LEDO, 1998, p. 125). Há também um maior entendimento do leitor como espaço onde a significação acontece – se conforma – e da flexibilização do papel do autor, por conseguinte. Ledo fala também de uma reconciliação entre beleza e verdade, ou, pelo menos, uma maior abertura para isso. “A atitude do fotógrafo como parte da obra e com a mesma importância que qualquer convenção volta a manifestar-se no documentalismo¹⁰³” (LEDO, 1998, p. 131).

Vale aqui pontuar como ela define o conceito: “com o termo documentalismo sintetizamos a singularidade do momento atual [final dos 1990], os êxodos e a identidade. Coincidem, no documentalismo, características das duas modalidades anteriores, jornalística tradicional ou de documentação social, com traços de foto-criação¹⁰⁴” (LEDO, 1998, p. 22). Ou seja, há uma atualização do conceito e não propriamente uma ruptura ou anulação das práticas anteriores. Aspectos são mantidos, enquanto outros são repaginados à mercê de novas influências e transformações da sociedade e dos atores envolvidos. O fotógrafo como parte do discurso, um narrador que se inclui na narrativa, se torna um diferencial importante. Ledo lista exemplos como Graham Smith, Martin Parr ou Karen Knorr, cujas atuações partem de um ambiente muito familiar ao fotógrafo – no caso de Smith, que fotografou um pub que frequentava e seus amigos –, de temáticas ou abordagens no limiar do amador ou kitsch –

102 Tradução livre para: “Existe un tipo de juicio que se está convirtiendo en un lugar común y que explica la foto de documentación social de entreguerras como foto política al tiempo que deduce que hoy ya no será posible la foto política porque la foto ya no es lo real”.

103 Tradução livre para: “la actitud del fotógrafo como parte de la obra y con el mismo rango que cualquier convención vuelve a manifestarse en el documentalismo”.

104 Tradução livre para: “con el término documentalismo sintetizamos la singularidad del momento actual, los éxodos y la identidad. Coinciden, en el documentalismo, características de las dos modalidades anteriores, periodística tradicional o de documentación social, con rasgos de la foto-creación”.

como Parr – ou de pesquisas teóricas e articulações com o pensamento acadêmico – Knorr.

Ledo observa que não é conveniente forçar definições de caráter generalista, pois há uma heterogeneidade muito grande de linhas de trabalho, de temáticas e modelos de linguagem, algo que está ligado ou se desdobra numa variedade de influências, fontes, referências (LEDO, 1998, p. 144). Apesar disso, é possível perceber a valorização de trabalhos de longo prazo e embasados pela análise e pela reflexão, o que resultaria, inclusive, numa maior produção teórica por parte dos próprios fotógrafos.

A partir das fotógrafas e dos fotógrafos documentalistas, a foto de referente real não pode separar-se da batalha pela lucidez, do desejo de ver. [...] A partir delas, a partir deles, a construção de imagens é, sobretudo, mover-se através de uma estratégia de sentido, uma estratégia que se fará ativa em contextos específicos nos quais metamorfoseará sua significação: por razões de interesse do receptor, porque é um receptor com ideologia, com um país e uma classe social de fundo, com uma determinada visão de mundo e porque toda relação através de produtos de conteúdo simbólico, produtos que assumem e expressam valores visíveis e invisíveis, produtos que definem isso que conhecemos como imaginário, se estabelece como uma relação de Poder¹⁰⁵ (LEDO, 1998, p. 147).

Trabalhos como o de Martin Parr, por exemplo (figura 16), guardam uma ligação muito próxima com anseios facilmente identificados como documentais. Sem negligenciar sua maneira peculiar de se aproximar do tema fotografado, cuja dose de ironia beira o inacreditável, Parr faz uma crônica – bem humorada ou caricata, é verdade – dos comportamentos sociais ou dos costumes daqueles que fotografa. Se hoje o conhecemos, também, pelo seu tratamento com a cor e com os elementos apropriados da cultura de massa, o uso de flash e enquadramentos que se aproximam da visualidade mais amadora das câmaras domésticas – principalmente na fase anterior ao celular, muitas vezes –, mesmo nos seus trabalhos em preto e branco o trânsito por situações pitorescas e combinações de elementos pouco conciliáveis, o estranhamento causado por certos enquadramentos, tudo isso já estava lá, de modo que a exploração da cor, do seu exagero e contraste, somente acrescentou camadas ao trabalho. Há um modo de ver os fenômenos fortemente impregnado pela marca

105 Tradução livre para: “A partir de las fotógrafas y de los fotógrafos documentalistas la foto de referente real no puede separarse de la batalla por la lucidez, del deseo de ver. [...] A partir de ellas, a partir de ellos, la construcción de imágenes es, sobre todo, moverse a través de una estrategia de sentido, una estrategia que se hará activa en contextos específicos en los que metamorfoseará su significación: por razones de interés del receptor, porque es un receptor con ideología, con un país y una clase social de fondo, con una determinada visión de mundo y porque toda relación a través de productos de contenido simbólico, productos que asumen y expresan valores visibles e invisibles, productos que definen eso que conocemos como imaginario, se establece como una relación de Poder”.

desse fotógrafo, mas isso não nos afasta de seu desejo documental. Ao visitarmos uma exposição de Martin Parr, encontramos uma maneira muito pessoal de falar de alguns costumes ou sociedades, um relato peculiar, mas que continua sendo um relato, uma referência direta ao tema ao qual se dedicou, seja por motivações próprias, seja atendendo a uma encomenda.

Figura 16 - The Non-Conformists, de Martin Parr.



Fonte: Aperture Foundation.

No início de sua carreira, terminando os estudos em arte, Martin Parr acompanha a vida pacata em torno de uma igreja metodista nos idos de 1975. Se as escolhas formais ainda não alcançaram a cor e a luz que passarão a compor sua fotografia, o aspecto também marcante de sua obra, o olhar aguçado em busca de cenas cotidianamente irônicas, já estava lá.

Já outros fotógrafos, que muitas vezes recebem a etiqueta de documental, parecem se preocupar menos em manter o vínculo com o tema fotografado, optando por uma maior liberdade poética. Obviamente que, por se tratar de fotografia, teremos sempre presente a ideia de referente: algo ou alguém precisa estar frente à câmera para ser fotografado. Mas o que está em jogo aqui é mais da ordem do mostrar ou falar sobre. Toda fotografia “mostra” alguma coisa, mesmo que irreconhecível, borrada, sobreposta ou distorcida. E toda fotografia fala sobre algo – ou sobre muitas coisas, polissêmica que é. Mas nem sempre se busca a coincidência entre o mostrar e o falar sobre. Ou seja, mostro uma cena para tratar de assuntos

que não aparecem, diretamente, na imagem. Uso de associações que estão muito mais presentes no campo da interpretação e das referências externas. O fotógrafo pernambucano Gilvan Barreto, no seu “O livro do sol”, se debruça sobre a seca nordestina, tema muito recorrente na literatura e na documentação, mas faz isso evitando fotografias de chão rachado, de caveiras de animais e outros estereótipos da iconografia sobre o assunto. Mesmo tendo produzido o material em viagens pelo interior pernambucano em tempos de seca, onde seria fácil encontrar essas imagens mais diretas das consequências da estiagem, o fotógrafo partiu em busca de vestígios da água (figura 17). Não deixa de ser direta a relação entre seca e ausência da água, mas o percurso fotográfico foi muito mais indireto, livre. O rastro perseguido poderia ser, por exemplo, através da cor azul, em referência à água.

Figura 17 - O livro do Sol, de Gilvan Barreto.



Fonte: Portfólio do artista / divulgação.

Entendemos que os conceitos trabalhados por Margarita Ledo abarquem mais apropriadamente obras como a de Parr, cuja abertura à subjetividade e ao imaginário não ofusquem a referência mais direta ao fenômeno fotografado. Ela faz a ressalva – importante – da não validade de conceitos e fronteiras muito estanques, até porque seu estudo age entre êxodos e intercomunicações entre campos. Também compartilhamos de uma aversão a colocar os objetos de estudo em caixas muito fechadas, acreditamos no valor pedagógico das distinções e na riqueza das diferenças, desde que haja abertura para diálogos e tráfegos nos

vários sentidos – e direções – possíveis. Se tocamos nesse ponto é para reforçarmos a dificuldade de tais delimitações, introduzindo um outro termo que também se desenvolve no campo do documental, o de “documentalismo conceitual”.

Ramón Esparza, da Universidad del País Vasco, afirma que as transformações na prática fotográfica da segunda metade do século XX, juntamente com o esgotamento de fórmulas discursivas desenvolvidas entre os anos 1930 e 1960, bem como a “perda da inocência social”, acarretaram o surgimento de diversas alternativas para o exercício do documental e sua aproximação à arte conceitual a partir dos anos 1980¹⁰⁶. Para o autor, o “documentalismo conceitual” joga com a desconexão entre relato e imagem, memória coletiva e espaço perceptível (ESPARZA, 2015, p. 194).

O autor aponta para um paradoxo – mais um – na relação entre a fotografia e o conceitual: a aproximação entre ambos se deu, primeiramente, pelo aspecto da documentação da maneira mais crua e direta possível.

A entrada do conceitual na fotografia e da fotografia no conceitual não veio através da construção simbólica, mas da prática documental ou, para ser mais preciso, da documentação, uma distinção que nos será muito útil¹⁰⁷. Quando, em 1968, Sol Lewitt enterra seu cubo contendo um objeto de importância, mas de pouco valor, o efêmero da ação o leva a fotografar o processo como simples forma de registro de uma ação. Algo que não está muito distante do que atualmente fazemos com qualquer pequeno acontecimento de nossa vida. E essa será uma das características comuns a outros artistas da arte conceitual e performativa: o uso da fotografia e do cinema (ou vídeo) como simples meio de registro do efêmero. Não há um uso documental dos meios ópticos (no sentido de construir um relato, uma visão do artista), mas algo mais simples e primitivo: um uso de documentação, de registro visual das distintas fases de um processo¹⁰⁸

106 O autor toca em questões como mudanças na relação com a realidade e do valor de documento da fotografia, como na crença do poder de transformação da sociedade, como no caso da Guerra do Vietnã, quando uma produção enorme de imagens não dava conta, segundo o autor, dos horrores do conflito. Apesar disso, observação nossa, esta guerra é referenciada como exemplar de casos em que a veiculação de imagens teria ajudado a mudar a opinião pública a respeito da participação dos EUA no conflito, culminando com a retirada de suas tropas e posterior incremento nas medidas reguladoras das coberturas de guerra.

107 Essa distinção já vem sendo feita no nosso estudo.

108 Tradução livre para: “la entrada de lo conceptual en la fotografía, y de la fotografía en lo conceptual, no vino a través de la construcción simbólica, sino de la práctica documental, o, por ser más precisos, de la documentación, una distinción que nos va a ser muy útil. Cuando, en 1968, Sol Lewitt entierra su cubo conteniendo un objeto de importancia, pero pequeño valor, lo efimero de la acción le lleva a fotografiar el proceso como simple forma de registro de una acción. Algo que no está muy lejos de lo que actualmente hacemos con cualquier pequeño acontecimiento de nuestra vida. Y esa será una de las características comunes a otros artistas del arte conceptual y performativo: el uso de la fotografía y el cine (o vídeo) como simple medio de registro de lo efimero. No hay un uso documental de los medios ópticos (en el sentido de construir un relato, una mirada del artista), sino algo mucho más simple y primitivo: un uso de documentación, de registro visual de las distintas fases de un proceso”.

(ESPARZA, 2015, p. 196).

É primeiramente por uma visão de transparência e registro não mediado que a fotografia é utilizada por artistas conceituais para depois alcançarmos a simbiose que resultaria no uso do conceitual no documental. Na performance e nos happenings, na land art, na body art e em muitas outras vertentes é o registro que proporciona a ampliação da audiência, a permanência da obra e, no caso das intervenções de grandes proporções, a fruição do conjunto. Alguns artistas optam por desenvolver performances exclusivamente para serem visualizadas através de fotografias ou vídeos, como é o caso de diversos dos trabalhos do amazonense Rodrigo Braga. Em obras como “Desejo eremita” (figura 18), a performance acontece distante do público, que somente terá contato com ela em exposições ou publicações. Em alguns casos, sequer há a presença de assistentes, Braga mesmo aciona a câmera por controle remoto. Num outro trabalho, “Fantasia de compensação” (figura 19), o artista não apenas documenta – de modo didático, etapa por etapa – um procedimento cirúrgico que lhe confere traços de um cão feroz, como se utiliza do tal “efeito-verdade” garantido pela fotografia. Através de técnicas que mesclam manipulações de várias naturezas – da manipulação de objetos reais até o tratamento fotográfico por programas computacionais –, o resultado obtido causa estranhamento e perplexidade, algo que talvez não fosse alcançado por linguagens que não envolvessem alguma imagem técnica, como a fotografia ou o vídeo.

O interessante de trazermos tais exemplos, mesmo que superficialmente, para nossa reflexão é perceber como há um diálogo entre práticas de documentação e a arte contemporânea, abrindo espaço para contaminações e apropriações por ambos os lados. Um outro ponto de contato, como destaca Esparza, é a ideia de arquivo. Como vimos em trabalhos como o de Atget ou da FSA, a catalogação, a busca por inventariar é bastante familiar à prática documental já nos primeiros tempos. Um método que será amplamente utilizado por artistas conceituais.

O arquivo atua sempre em duas direções opostas. Por um lado, conserva, categoriza, filtra. Mas, ao mesmo tempo, destrói e esquece aquilo que deixa fora. Por outro, constrói o passado com um olho no futuro. Porque há duas atividades ou atitudes que é preciso diferenciar. Um depósito não é um arquivo. O primeiro é o lugar onde se acumulam ou guardam as coisas [...]. Um arquivo, por outro lado, implica um sistema de organização e categorização que vai além do simples registro de entrada. O trabalho do arquivista implica sempre uma determinada atividade interpretativa “pro futuro”¹⁰⁹ (ESPARZA, 2015, p. 200).

109 Tradução livre para: “El archivo actúa siempre en dos direcciones opuestas. Por un lado conserva,

Figura 18 - Desejo eremita, de Rodrigo Braga.



Fonte: Portfólio do artista.

A prática do arquivo, da acumulação como princípio de pesquisa e desenvolvimento de trabalho será recuperado por fotógrafos documentais conceituais. A retomada de séries e tipologias – princípio desenvolvido pelos alemães Hilla e Bernd Becher – formando conjuntos comparativos é prática recorrente e profícua entre trabalhos fotográficos de várias naturezas. Mas o uso de tais conjuntos não se dá de maneira cronológica ou na tentativa de recuperar o tempo linear de acontecimento de um fenômeno, com etapas consecutivas, como remontando uma sequência conforme o acontecido, como ao contar uma história com começo, meio e fim, mas com a inserção de elementos que atuem conceitualmente.

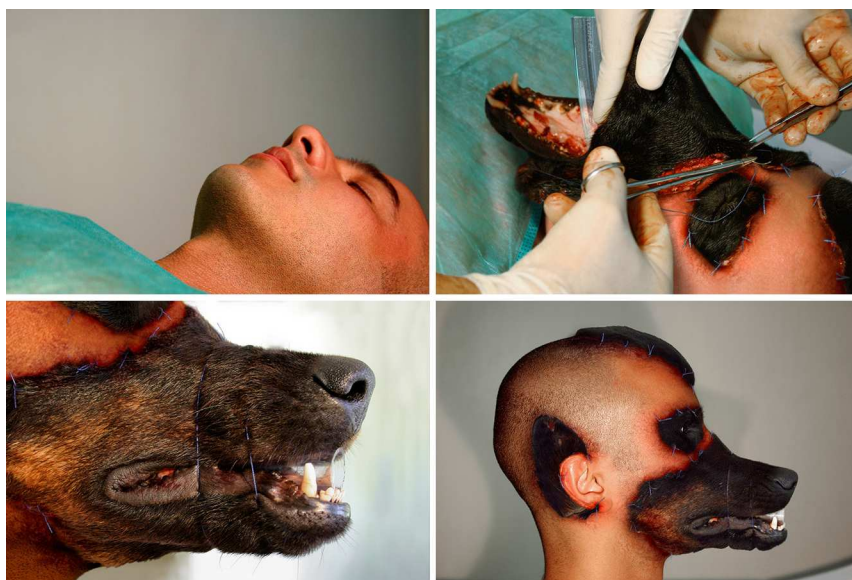
Cada vez mais são os autores que rechaçam a fórmula clássica do ensaio fotográfico ou a micro-história, tal como foram desenvolvidas pelos semanários ilustrados, e introduzem fórmulas “conceitualizadoras”. Recorrer às séries de retratos como modo de abordar um tema é um dos mais habituais. Mas neste tipo de tratamento falta o que podemos considerar elemento definidor do conceitualismo: a dimensão metadiscursiva. O uso da fotografia como modo de pôr em questão a concepção tradicional do

categoriza, filtra. Pero, al mismo tiempo destruye y olvida aquello que deja fuera. Por otro, construye el pasado con un ojo en el futuro. Porque hay dos actividades, o actitudes, que es preciso diferenciar. Un depósito no es un archivo. El primero es el lugar donde se acumulan o guardan las cosas [...]. Un archivo, en cambio, implica un sistema de ordenación y categorización que va más allá del simple registro de entrada. La labor del archivista implica siempre una determinada actividad interpretativa ‘a futuro’”.

fotográfico. Na sua ausência, não fazemos mais que prorrogar os clássicos¹¹⁰ (ESPARZA, 2015, p. 206).

Isso não quer dizer que a série cronológica não possa ser tratada conceitualmente. Rodrigo Braga, para ficar apenas em um artista, usa em diversas de suas obras, de modo conceitual, a reconstrução de sequências, a construção da obra através da apresentação de etapas consecutivas de um esforço, de um desenvolvimento, como na obra já citada “Fantasia de compensação”.

Figura 19 - Fantasia de compensação, de Rodrigo Braga



Fonte: portfólio do artista

A série é composta por 20 imagens. Pinçamos algumas para dar uma ideia da sequência montada pelo artista, que apresenta o desenvolvimento de uma cirurgia transformadora.

As características apresentadas por Esparza nos parece avançar um pouco mais além, no sentido de empurrar e reconfigurar as fronteiras da prática documental, do que nos propunha Ledo. Não custa lembrar que não nos interessa fixar etiquetas de uma ou outra categoria, mas que tais exercícios de reflexão nos ajudam a enxergar novas possibilidades e formas de atuação. Por exemplo, ambos os pesquisadores compartilham Martin Parr como

¹¹⁰ Tradução livre para: “Cada vez son más los autores que rechazan la fórmula clásica del ensayo fotográfico o la microhistoria, tal como fueron desarrolladas por los semanarios ilustrados, e introducen fórmulas “conceptualizadoras”. Recurrir a las series de retratos como modo de abordar un tema concreto es una de las más habituales. Pero en este tipo de tratamientos falta el que podemos considerar elemento definitorio del conceptualismo: la dimensión metadiscursiva. El uso de la fotografía como modo de poner en cuestión la concepción tradicional de lo fotográfico. En su ausencia, no hacemos sino prorrogar a los clásicos”.

exemplo de seus conceitos, mas Esparza inclui obras que atuam muito mais fortemente no – ou a partir de prerrogativas do – campo da arte. Haveria, assim nos parece, um relaxamento ainda maior em relação aos anseios documentais como observação de um fenômeno.

Essa maneira de atuar, onde não se exclui – a bem dizer, na verdade, há uma busca por se alcançar isso – o reconhecimento artístico, no qual o documental parece estar mais atrelado a uma herança fotográfica do que a um desejo de realização, reforça uma liberdade poética que coloca os trabalhos no movimento de cruzamento de fronteiras – já apontado por Ledo – mas de um modo mais intenso, no qual não se reivindica um pertencimento original. Vale a pena pensarmos na prerrogativa do documental como fotográfico, algo do qual o artístico abriu mão.

Kátia Lombardi defendeu em sua dissertação de mestrado (LOMBARDI, 2007) o termo “documentário imaginário” para se referir a trabalhos como o de Miguel Rio Branco e do projeto “Paisagem submersa”, dos mineiros João Castilho, Pedro David e Pedro Motta. A pesquisadora apoia seu raciocínio numa espécie de ampliação da participação do imaginário na construção do documentário fotográfico. Ela recupera debates sobre o imaginário e seu embate com teorias racionalistas para articular a absorção e valorização dos seus princípios por vários campos da produção e da pesquisa, incluindo o da fotografia documental. A nosso ver, as ideias trazidas por Esparza se abrem para um caminho que, mesmo que sutilmente, se afastam de algumas das colocações de Lombardi, ao apontar mais para o diálogo entre os campos documental e artístico, através de camadas conceituais, do que para a permanência num dos campos. Há uma importante diferença entre o documentário que se abre para a inclusão de novas possibilidades – e subjetividades – e o desejo artístico que flerta com o documento. Acompanhando o desenvolvimento da carreira daqueles que fizeram o “Paisagem submersa”, veremos que todos abriram mão da alcunha de fotodocumentaristas e intensificaram suas ligações com o circuito da arte. Atrelar o trabalho de Miguel Rio Branco ao circuito documental é negligenciar tanto sua formação – que o coloca, naturalmente, no circuito artístico – como sua atuação e seu reconhecimento.

* * *

Neste capítulo pudemos observar diversas abordagens do documental ao longo da história. Citamos vários fotógrafos, movimentos, projetos e obras com as mais variadas

naturezas e objetivos, todas envolvendo, de algum modo, práticas documentais. Deixamos de fora um número ainda maior de atores. Em parte porque não é o propósito deste estudo fazer minuciosa catalogação e inventário – e nem teríamos fôlego para isso – e em parte porque os exemplos arrolados já são suficientes para trazer a complexidade e a diversidade que consideramos útil aos nossos propósitos.

Ao fazermos tal retomada, vemos como o documental surge, como conceito, entre os anos 1920 e 1930. Uma série de trabalhos e projetos são desenvolvidos, alicerçados por muita crítica e reflexão, sem que isso signifique unanimidade no uso do termo. De partida, fotógrafos já se mostravam interessados por diferentes abordagens envolvendo o documental. Anexaram precursores, desenvolveram discursos. Já ali encontraríamos diálogos e influências que iam da preocupação com documentação até a exploração unicamente formal. Vendo por esse prisma, movimentos contemporâneos de contaminação da documentação por estratégias artísticas e vice-versa não soam tão novos.

Se nosso estudo observa o cruzamento da autoria e da fotografia documental, o “estilo documental” age neste cruzamento, mas de maneira a negar – ou diminuir – o peso da documentação nesta fórmula. Ou seja, como os adeptos não deixaram de reforçar, se apossam de diversas discussões da época, trabalham isso a partir de determinadas ferramentas típicas do documento, mas numa busca formal, sem o compromisso – ou a utilidade, como disse Evans – documental.

Seria um erro considerar que a atuação do autor só toma vulto naqueles trabalhos cujo desejo aponta para o circuito artístico – aqui a ideia de circuito é de extrema importância e o da arte é comumente percebido como território primeiro do autor. A fotografia documental se faz pelo autor, ele é fundamental na conformação e confirmação deste gênero. Se as ambiguidades neste campo não são poucas, podemos nos pautar por algumas características que modelam os desejos documentais. Olivier Lugon anota que um aspecto pode unir as mais variadas utilizações do documental: fotografar as coisas como elas são (LUGON, 2010, p. 22). Isso tanto para fins de aceitar o mundo como ele é e como ele se coloca frente à câmera, como com o intuito de transformar este mundo, denunciando fenômenos e acontecimentos com os quais não se concorda.

Assim, os desejos podem ir do pedagógico e do patrimonial ao social. O desejo pedagógico visa fazer conhecer as coisas, as pessoas, os lugares, o mundo. Um caminho enciclopédico de registro e disseminação. “O resultado mais extraordinário da atividade

fotográfica é nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça – como uma antologia de imagens”, nos diz Susan Sontag (2004, p. 13). O intuito patrimonial persegue a constituição de um inventário, de uma catalogação geral das coisas, algo que se guarda, que se retém. Já o veio social se indigna com condições de existência de populações, com desmandos, destruições, guerras e outras realidades a serem modificadas. Lewis Hine colocava a fotografia subordinada à causa, como uma ferramenta a seu serviço. Dele também vimos a defesa por uma visão “de dentro” do fenômeno, algo que se transformaria num dos fundamentos do documental: se muitos fotógrafos não fazem parte do universo fotografado, espera-se, ao menos, que tenham uma pesquisa prévia e um tempo de convivência que permitam a imersão e o aprofundamento no tema documentado.

Percorrido o caminho que constitui o termo documental, percebemos que, se ele não pode ser convocado numa acepção mais direta relativa ao documento, também não se desgarrar totalmente dessa relação. É fortemente influenciado pela referência ao documento, quando se debruça sobre o real, no seu contrato de credibilidade, na intenção de falar das coisas como elas são. É na estética do documento, cuja “clareza” advoga a transparência do registro, o colocar-se na imagem – sem interferências – daquele ou daquilo que é fotografado, que se busca um apagamento do fotógrafo. Quando reconhecemos um documento, como uma certidão de nascimento ou um título de eleitor, a sua forma segue um padrão, um anonimato, e sua importância está no conteúdo informativo. Há uma autoridade imbuída pela instituição que ampara sua emissão e o contrato de credibilidade se vale da ideia de objetividade que o reveste. Esses valores são acessados pelos diferentes usos documentais da fotografia.

Na fotografia documental há a coincidência entre o objeto fotografado e a temática abordada, ou seja, há o desejo de tratar daquilo que é fotografado. São várias as estratégias empreendidas para isso e o autor cumpre um papel fundamental, visto aqui não apenas como produtor da imagem, mas nas complexas relações que se constroem pela autoria.

4 UM TERRENO MOVEDIÇO CHAMADO AUTORIA

*Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu,
quebrar a relação que, fazendo-me falar para “ti”,
dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti,
porquanto ela te interpela,
é a interpelação que começa em mim porque termina em ti.
Escrever é romper esse elo.
Maurice Blanchot, em O espaço literário*

Tratar de autoria é pisar em terreno nada firme, pantanoso. É enfrentar uma caatinga espinhosa: densa e perigosamente viva ao mesmo tempo que aparentemente morta e ausente. Tentaremos dar alguma firmeza a este terreno, fincando estacas, amarrações que nos possibilitem andar sobre esse solo. Portaremos, como fazem os vaqueiros nordestinos, uma vestimenta apropriada. Sejam os cuidadosos. Michel Foucault, Roland Barthes e Giorgio Agamben, entre outros, cumprirão o papel de estacas: marcos teóricos para o desenvolvimento de nosso estudo.

Este capítulo, então, tem o objetivo de recuperar algumas posições no debate sobre autoria e temas afins. Lançaremos mão de colaborações buscadas em outros campos, como o Cinema, a História da Arte, o Jornalismo e a Literatura. Este último é certamente onde tal discussão foi desenvolvida de modo mais aprofundado e amadurecido. Consideramos que os conceitos nucleares do debate podem ser transpostos de uma área a outra sem prejuízo das ideias. Cada campo possui suas especificidades e seremos cuidadosos com tais fronteiras, mas será imprescindível ultrapassá-las, com diplomacia. O fluxo – possível pela apropriação e aproximação – se dará quando considerarmos pertinente e cabido. A maioria dos autores que se debruçaram sobre a autoria como objeto de estudo, o fizeram no campo da escrita. Suas conclusões ou questionamentos, no entanto, são de grande valia para a fotografia ou para outras formas discursivas. Estaremos atentos para que tais transposições não comprometam o entendimento do todo, buscaremos coerência neste ato. Temos que resguardar especificidades da fotografia como linguagem técnica. Não queremos propor que as estruturas sejam as

mesmas, mas acreditamos que a lógica contida no núcleo do desenvolvimento das noções de autoria em outros campos – predominantemente na escrita – impulse dinâmicas semelhantes na fotografia.

4.1 Cultura escrita

A visão mais corrente sobre autoria dá conta da identificação do indivíduo criador, de um certo reconhecimento deste personagem que desfruta dos louros de sua obra. Mas a preocupação com a autoria é algo muito recente na história da humanidade e tem seu início mais ligado à punição do que aos dividendos positivos. Como afirma Roger Chartier, “a cultura escrita é inseparável dos gestos violentos que a reprimem. Antes mesmo que fosse reconhecido o direito do autor sobre sua obra, a primeira afirmação de sua identidade esteve ligada à censura e à interdição dos textos tidos como subversivos pelas autoridades religiosas ou políticas” (CHARTIER, 1998, p. 23). Foi o que Foucault chamou de apropriação penal: “os textos, os livros, os discursos começaram a ter realmente autores (diferentes dos personagens míticos, diferentes das grandes figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor podia ser punido, ou seja, na medida em que os discursos podiam ser transgressores” (FOUCAULT, 2009b, p. 274). Para ele, isso aconteceu¹¹¹ “quando se instaurou um regime de propriedade para os textos, quando se editoram regras estritas sobre os direitos do autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução etc” (FOUCAULT, 2009b, p. 275).

Chartier faz questão de criticar a cronologia colocada por Foucault, apresentando, entre outros argumentos, fatos ocorridos em séculos anteriores que indicariam a ocorrência de preocupações – ou ações – que se alinham com a ideia do “autor-proprietário”. Ele chega a citar que o registro mais antigo listando autores de maneira sistematizada teria ocorrido ainda no século XVI, nos Índices de livros proibidos pelo papado e pelas faculdades teológicas (CHARTIER, 1998, p. 34). A identificação de indivíduos responsáveis pela circulação de textos vetados pela Igreja poderia levá-los – autores e livros – à fogueira. Mas nesses casos a perseguição está mais ligada à circulação dos textos, o escritor como reproduzidor de uma ideia que o precede, como foi dito acima. Chartier relata o caso de Étienne Dolet, que foi condenado à fogueira por ser impressor e autor (CHARTIER, 1998, p. 34). A citação de uma data mais antiga não chega a ter o peso de um marco que inaugurasse a noção de autoria como

111 Entre o final do século XVIII e o início do século XIX.

a conhecemos, funciona mais como uma antecipação da preocupação de fundamentação legal e de censura. Como foi dito, pesava ali mais a responsabilidade pela circulação do que mesmo pela criação. Para Chartier, até mesmo a associação entre a aparição do autor e a invenção da imprensa – com o consequente desenvolvimento do público e da comercialização do livro – deveria ser revista: “é possível questionar essa perspectiva com o argumento de que, por um lado, a relação de mecenato estava longe de desaparecer com a cultura impressa e de que, por outro, a afirmação de identidade de determinado autor e a função autoral antecederam a invenção dos livros impressos” (CHARTIER, 2012, p. 58). Apesar disso, são muitos os fatos – relatados pelo próprio Chartier – que demonstram como o desenvolvimento da imprensa trouxe novas configurações na sociedade, incluindo as relações entre escritores, reconhecimento e distribuição da sua obra e leitores, fazendo surgir problemas e soluções de diversas ordens, muitos deles agindo na conformação de uma ideia de autor que passou a ser vigente.

Consideramos cabido elencarmos tais pontos de vista pois, apesar de não nos atermos a datas específicas, tais entendimentos convergem para o desenho de uma sociedade e de um sujeito abertos ao surgimento do autor no modo como pretendemos abordá-lo. Mais do que tentar localizar num ou noutro acontecimento o aparecimento da autoria – objetivo que nos parece ser perseguido por Chartier –, entendemos que tais movimentos possibilitaram uma conjuntura que se “completará” com outros aspectos trabalhados mais adiante. Se o nome do autor começa a aparecer com mais destaque ainda em alguns manuscritos ou nos índices da Inquisição, ou mesmo se é possível localizarmos movimentos de escritores anteriores que já buscavam sua valorização, não podemos esquecer que há um emaranhado de fatores sociais envolvendo apropriações e sedimentações antes que uma prática seja modificada, tudo isso interligando campos distintos, em uma relação de influências, estímulos e limites recíprocos entre tecnologias e seus usos sociais, abertura de novas possibilidades de atuação e criação de normas regulamentadoras, acomodações de toda natureza.

Em busca de uma “genealogia da noção de autoria na literatura”, Leonardo Pinto de Almeida afirma que há um entrelaçamento fundamental entre autoria e literatura (ALMEIDA, 2006, p. 65). Tomando por base textos de Foucault¹¹², ele aponta como essas duas noções – literatura e autoria – compartilham, na modernidade, a ideia de morte de Deus:

¹¹² Almeida faz referência ao textos “O que é um autor?” (FOUCAULT, 2009b) e “Linguagem ao infinito” (FOUCAULT, 2009a).

a experiência de continuidade entre os homens e os deuses, produzida até o século XVIII, apresentou o ato de escrita como repetição de uma palavra anterior ao próprio ato. É como se a criação fosse uma espécie de revelação da palavra divina ou da tradição. Assim, o papel do escritor estaria mais próximo do papel de escriba. [...] No entanto, com o surgimento da modernidade por volta do século XVIII, esta palavra que precederia o ato da escrita é esvaziada de sentido. Este período histórico proporcionou o surgimento de um novo modo de escrever: uma escrita que não repetisse mais as palavras da Tradição e de Deus, e sim uma escrita que se defronta com o abismo da linguagem. Assim, o escrever surge como um encontro com o vazio inaudito da morte – deste ponto cego da linguagem – não mais aparecendo como uma revelação do que “é”. Esta nova forma de escrita surgida como um “não” a tudo que já foi dito ou escrito, Foucault chamou de literatura (ALMEIDA, 2006, p. 65-66).

Seguindo este raciocínio, durante a maior parte da história, a escrita esteve ligada à repetição das palavras de “Deus ou da Tradição”, seguiu como um relato de algo precedente. Tal predomínio também é percebido por uma limitada variação de temas abordados na produção de pinturas e esculturas durante grande parte da história da arte: temas bíblicos, mitologia grega, relatos heroicos, na sua maioria (GOMBRICH, 2008, p. 481).

Tatiana Salem Levy faz uma distinção esclarecedora entre linguagem literária e linguagem comum: “em sua versão corriqueira [comum], a linguagem não passa de um instrumento, encontra-se subordinada a fins práticos da ação, da comunicação e da compreensão” (LEVY, 2011, p. 19). Quando literária, a linguagem não é mais apenas um instrumento: “aqui, a linguagem não parte do mundo, mas constitui seu próprio universo, cria sua própria realidade. É justamente em seu uso literário que a linguagem revela sua essência: o poder de criar, de fundar um mundo” (LEVY, 2011, p. 20). Levy desenvolve tal argumento ao observar a relação com o real, em que a linguagem comum guarda uma ligação mais direta com o mundo existente, enquanto a literatura cria uma outra realidade. Nos parece propício trazer tal distinção pois há um fio comum que perpassa a instauração da ruptura. A escrita como repasse de algo precedente – a palavra divina, a tradição ou o real – versus a escrita como articulação própria da linguagem.

Nos parece oportuno destacar um raciocínio paralelo com a fotografia pois ela também lida com a grafia de algo precedente e a articulação de um discurso “a partir” do sujeito. A fotografia como fixação da projeção da natureza e a fotografia como criação de mundos. Estaria aí a caracterização de uma fotografia de autor, aquela em que se coloca um peso maior na voz do fotógrafo? Estamos tratando de questões que envolvem a transparência e a opacidade de uma fotografia?

A noção de autor compartilha com a literatura seu surgimento histórico – que se dá no confronto com a “morte de Deus”, na modernidade –, surgem num mesmo momento. Roland Barthes concorda com o momento histórico de construção desta noção, afirmando que “o autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo” (BARTHES, 2012, p. 58). A literatura surge com a modernidade e traz em si uma relação com a ideia de transgressão, contrária à repetição, à Tradição. Esta ideia de criação própria é fundamental para o reconhecimento do autor. Foi preciso que a sociedade passasse a enxergar o sujeito de maneira diferente – ou, simplesmente, passasse a enxergar o sujeito – para que se configurasse um cenário propício ao surgimento do autor. Enquanto perdura a ideia da criação como privilégio divino, impensável seria considerar o sujeito responsável por uma articulação de linguagem própria e original.

Tanto a oralidade, quanto depois a escrita – os copistas – e mesmo o início da cultura impressa, que manteve a lógica da escrita (EISENSTEIN, 1998), seguem a ideia de repetição, de reproduzir uma fala anterior. Muitos registros visuais da época – gravuras e pinturas – trazem explicitamente esse “sopro” divino no ouvido do escriba. Lendas e mitologias são repassadas através de gerações e de territórios.

Da Idade Média à época moderna, frequentemente se definiu a obra pelo contrário da originalidade. Seja porque era inspirada por Deus: o escritor não era senão o escriba de uma Palavra que vinha de outro lugar. Seja porque era inscrita numa tradição, e não tinha valor a não ser o de desenvolver, comentar, glosar aquilo que já estava ali (CHARTIER, 1998, p. 31)

Muito do que conhecemos hoje como obra que remete a um autor específico é, na verdade, o acúmulo de diversas colaborações, acréscimos, comentários, correções. A “Divina comédia”, de Dante Alighieri, tem esse título por conta de Boccaccio – que nasceu pouco antes da morte de Dante, ou seja, não trabalharam juntos – que teria modificado, entre outras coisas, até mesmo o título da obra. Um aspecto importante pontuado por Roger Chartier é de que somente no século XVIII vai surgir a possibilidade do escritor viver de seu próprio trabalho. Antes disso, caso ele não dispusesse de recursos próprios – fortuna da família –, deveria buscar algum cargo que o sustentasse ou “entrar nas relações de patrocínio”, normalmente recompensadas com benefícios, pensões e outras formas de remuneração indireta (CHARTIER, 1998, p. 39). Uma prática comum era a da dedicatória visando um retorno na

forma de proteção ou recompensa: o escritor dedica sua obra a um príncipe e este retribui com sua proteção ou uma pensão. Para Chartier, uma “reciprocidade falsa”, pois o que lhe era oferecido era algo que ele já possuía, uma vez que o príncipe ou qualquer outra autoridade era entendida como “autor primordial” da obra: “ele não escreve o livro mas a intenção do livro já estava no seu espírito” (CHARTIER, 1998, p. 40). Diferentemente da prática de hoje, que dedica um exemplar específico, uma cópia, um objeto, naquela época o que estava em jogo era a obra em si.

O amadurecimento do mercado de impressão, com todas as questões envolvendo reservas de espaço, interesses comerciais, pirataria e concorrência, gerou alterações nas relações profissionais dos escritores – ou, melhor dizendo, o surgimento daqueles que poderiam viver dos rendimentos de sua atividade de escritor. Surge ou se fortalece uma cadeia de produção e consumo que muda a relação de forças vigente. O editor, o livreiro e o público leitor ganham importância juntamente com a figura do autor. O livro traz na sua página de título (figura 20) também os nomes do autor e do editor, até mesmo informando endereços onde ele pode ser adquirido. Não raro, novas edições surgem com notas de leitores. É importante lembrar que muitas vezes os editores eram também livreiros – ou antigos livreiros passam a acumular a função de editores, bem como a contribuição de leitores não é inaugurada nesta fase, uma vez que as anotações já margeavam – quando não eram inseridas no próprio texto – os manuscritos, mas tais “funções” ganham novos contornos.

Pressões do mercado – mesmo que do paralelo, do mercado negro – levavam a novas leis, regras, permissões e proibições, assim como a flexibilização de tais normas. Um livro proibido em um reino, poderia ser impresso no reino vizinho e contrabandeado. O mesmo acontecendo no tocante a custos e impostos: mesmo que a obra fosse permitida, prestadores de serviço mais baratos em outras paragens poderiam receber mais encomendas e isso acabava internacionalizando a produção, criando novos fluxos e nichos. Medidas que visavam proteger um mercado, muitas vezes incentivavam o mercado paralelo ou a concorrência desleal. Muitas das delimitações ainda estavam mais ligadas a obras que não interessavam aos poderosos, incluindo os religiosos. As preocupações de controle visavam a censura e também os recursos financeiros: cobrança de impostos, proteção de livreiros específicos etc. Livreiros pequenos, que se sentiam excluídos das proteções e reservas, buscavam alternativas como imprimir obras em outras províncias mais liberais ou mesmo na produção de cópias e falsificações. Começavam a surgir ações tentando criar normas mais amplas, que ultrapassassem

os limites dos estados.

Figura 20 - Capa de Dom Quixote, de Cervantes.



Fonte: Biblioteca Digital Hispánica.

Capa da primeira edição (1605), onde se pode ver a dedicatória, com todos os títulos do patrocinador) e informações do editor/distribuidor.

No início dessas novas relações de mercado, os textos eram cedidos aos editores, que passavam a ter o direito de impressão e distribuição. Chartier (1998, p. 58) fala como a pirataria também pesava para o autor, mesmo quando a ideia de propriedade intelectual e direitos autorais ainda não eram vigentes, através de uma história – talvez fictícia – envolvendo Molière: espectadores assistiram várias vezes uma mesma peça, recompondo o texto integral por encomenda de livreiros concorrentes, de forma que conseguiram publicá-lo antes mesmo que o editor autorizado pelo autor. Um artifício estruturalmente semelhante ao que é visto nas cadeias cinematográfica e fonográfica dos dias de hoje, em que filmes ou discos piratas são lançados nos camelôs antes mesmo de entrarem no circuito comercial.

Os séculos XVII e XVIII comportam essas mudanças, mas não de maneira estanque ou por rupturas claras. São movimentos, aprendizados, comportamentos que pressionam de

um lado, cedem de outro, mas se interligam na construção da autoria. Assim como Molière teria sofrido a concorrência de seu próprio texto copiado, Chartier afirma que os autores de teatro talvez tivessem mais perdas do que outros escritores, uma vez que suas peças podiam se desvalorizar depois de publicadas, com a perda de um público satisfeito com a leitura da obra. Se a literatura foi a propulsora do conceito de autoria, os dramaturgos deram suas contribuições ao mercado editorial. Uma delas, a ideia de ganhos percentuais baseados nas vendas dos livros, inspirada na participação no faturamento da bilheteria do teatro, por exemplo (CHARTIER, 1998, p. 60). As novas possibilidades e preocupações dividiam espaço com antigas formas de relação.

Durante muito tempo, o modelo do patrocínio permaneceu muito forte. [...] Não se deve subestimar tampouco a resistência em identificar as composições literárias como mercadorias. Esses dois elementos contribuíram para que os autores não promovessem uma luta extremamente virulenta contra os livreiros-editores que compravam seus manuscritos para sempre (CHARTIER, 1998, p. 61).

Aliás, muitas das mudanças no status do autor se devem aos interesses dos editores, que se protegiam ao criar proteções às obras, mais do que pela luta ou envolvimento dos escritores. Afinal a cessão era feita para a obra que passava a ser propriedade do editor.

Entendia-se que o manuscrito, na sua materialidade, era o objeto da propriedade, incluindo aí a possibilidade de reprodução. Chartier discorre sobre alguns fatos que tensionavam a forma como o autor era percebido. Um deles foi a aspiração de “tentar viver de sua própria pena”, como Rousseau é citado: “Jean-Jacques vende, várias vezes, *La Nouvelle Héloïse* [...]. Para ele era a única maneira de poder rentabilizar um pouco a escrita” (CHARTIER, 1998, p. 65): uma vez adicionava um novo prefácio, noutra, dava o pretexto de necessitar adaptar para a censura francesa e assim por diante. Um outro caminho foi a busca por desmaterializar a propriedade, “para fazer com que ela se exercesse não sobre um objeto no qual se encontra o texto, mas sobre o próprio texto, definido de maneira abstrata pela unidade e identidade de sentimentos que aí se exprimem, do estilo que tem, da singularidade que traduz e transmite” (CHARTIER, 1998, p. 67). Vemos aí expressões que tratam de unidade, identidade e singularidade, mais tarde muito vinculadas às ideias de autor e autoria.

As primeiras obras impressas seguem a lógica dos manuscritos. Nela, os escritores reproduziam falas anteriores – ou exteriores: sejam elas divinas ou advindas dos contos tradicionais. Com o passar do tempo, os autores se liberam de algumas dependências, se

tornam mais autônomos, tanto no que se refere às relações de patrocínio, quanto no entendimento de que são criações pessoais os seus textos. Ao final do século XVIII, há um maior reconhecimento do autor como um indivíduo responsável por uma obra que também é pensada em sua singularidade. Essas transformações acontecem muito entrelaçadas entre si e com várias outras mudanças em curso na sociedade, que passam pelo conhecimento – ou mesmo invenção – do sujeito, entre outras.

4.2 Novo sujeito observador

Jonathan Crary faz uma pesquisa aprofundada sobre as mudanças no estatuto do sujeito observador na modernidade, tema abordado em dois de seus livros: *Técnicas do observador*, de 1990, e *Suspensões da percepção*, de 1999¹¹³. No primeiro livro, ele observa tais transformações, especialmente na passagem do século XVIII para o XIX, a partir de “um novo conjunto de relações entre o corpo, de um lado, e as formas do poder institucional e discursivo, de outro” (CRARY, 2012, p. 12). Ele afirma que “foi radical a reconfiguração da visão” nas primeiras décadas do século XIX e que é dado muito destaque à pintura modernista das décadas de 1870 e 1880, mas que, tanto essa pintura quanto o advento da fotografia seriam desdobramentos de mudanças anteriores bem mais decisivas.

Minha tese é que uma reorganização do observador ocorre no século XIX antes do surgimento da fotografia. O que acontece entre 1810 a 1840 é um deslocamento da visão em relação às relações estáveis e fixas cristalizadas na câmara escura. Se a câmara escura, como conceito, subsistiu como base objetiva da verdade visual, vários discursos e práticas – na filosofia, na ciência e em procedimentos de normatização social – tendem a abolir essa base no início do século XIX. Em certo sentido, ocorre uma nova valoração da experiência visual: ela adquire mobilidade e intercambialidade sem precedentes, abstraídas de qualquer lugar ou referencial fundante (CRARY, 2012, p. 22).

Os princípios da câmara escura são conhecidos desde a antiguidade: um quarto escuro com um furo em uma das paredes possibilita que a cena externa seja projetada na parede interna oposta ao furo. Este artefato está presente na quase totalidade das explicações sobre o princípio da fotografia, mas, para Crary, “o que separa a fotografia tanto da perspectiva como da câmara escura é muito mais significativo do que aquilo que todas elas têm em comum” (CRARY, 2012, p. 42).

¹¹³ Essas datas se referem às edições originais. No Brasil, as traduções foram lançadas em 2012 e 2013, respectivamente e são as edições referenciadas nesta pesquisa.

O mesmo fenômeno da projeção da imagem continua presente hoje nas câmeras digitais ou nas pinhole¹¹⁴, mas a câmara escura serviu para muitas outras aplicações e ideias, séculos antes do surgimento da fotografia. Durante os séculos XVII e XVIII ela esteve presente em parques e feiras para a diversão popular ou foi utilizada por pintores e gravuristas para a produção de suas obras – existiam câmeras escuras de vários formatos, inclusive portáteis. Mas ela também serviu de modelo filosófico ou como meio de investigação científica. “Durante dois séculos, no pensamento racionalista e no empirista, permaneceu como modelo de como a observação conduz a deduções verdadeiras sobre o mundo” (CRARY, 2012, p. 35). A ideia de objetividade presente no discurso que envolvia a câmara escura nesses dois séculos não foi totalmente abandonada. Embora Crary traga uma investigação aprofundada para mostrar que a fotografia surge já em tempos onde tais preceitos teriam sido deixados de fora, percebemos que perdurou, ao longo da história da fotografia, um discurso de (re)ligação entre essa especificidade técnica – a explicação física da projeção – e a ontologia fotográfica. Tais questões são abordadas em outros capítulos deste estudo. Por ora, o importante é percebermos como se dá uma reconfiguração do sujeito também na sua condição de observador/observado.

No final do século XVI, a câmara escura passa a ter importância na redefinição das relações entre sujeito e mundo.

A câmara escura não será mais um dos muitos instrumentos ou opções visuais, mas, ao contrário, o lugar obrigatório a partir do qual a visão pode ser concebida ou representada. Acima de tudo, ela indica a emergência de um novo modelo de subjetividade, a hegemonia de um novo efeito-sujeito. Antes de mais nada, a câmara escura realiza uma operação de individuação; ou seja, ela necessariamente define um observador isolado, recluso e autônomo em seus confins obscuros. [...] Outra função relacionada e igualmente decisiva da câmara foi a de separar o ato de ver e o corpo físico do observador, ou seja, descorporificar a visão. (CRARY, 2012, p. 45).

A partir deste paradigma, a imagem do mundo não se faz, necessariamente, no observador: ela “acontece” no interior da câmara escura independentemente do sujeito que, em algumas experiências, estará relegado quase que apenas à posição de mão de obra necessária para a sua construção e operação, quase que uma parte da máquina. Usamos

114 A técnica de *pin hole* (furo de agulha, em inglês) remonta ao princípio da câmara escura e utiliza latas, caixas de papelão ou outros materiais, reciclados ou não, com um furo de agulha, por onde passa a luz que sensibiliza uma superfície fotossensível (papel fotográfico, filme ou mesmo sensor digital). Utilizamos aqui a expressão adaptada por Miguel Chikaoka que passou a chamar de pinhole em suas práticas pedagógicas, que nos parece mais simples e mais orgânica.

“quase” pois não podemos deixar de reconhecer que embora a imagem se fizesse “sozinha”, o sujeito continuava na condição de observador. Agora, também, numa posição de espectador. “A câmara escura impede a priori que o observador veja sua posição como parte da representação. O corpo, então, é um problema que a câmara escura jamais poderia resolver, a não ser marginalizando-o como um espectro a fim de estabelecer um espaço da razão” (CRARY, 2012, p. 47).

A visão ganha importância entre os pensadores dessa época. A comparação entre o olho e a câmara escura ganha espaço. Descartes propõe uma experiência pouco usual em sua obra *Dioptrica*, em que sugere que um olho, retirado de uma pessoa recém-falecida, seja utilizado como lente no orifício da câmara escura. Na dificuldade de encontrar tal ingrediente, pode-se substituir pelo olho de um animal de grande porte, como um boi.

Por meio dessa cisão radical entre o olho e o observador, e de sua instalação nesse aparato formal de representação objetiva, o olho morto, talvez mesmo de um boi, passa por uma espécie de apoteose e eleva-se a uma condição incorpórea. No cerne do método cartesiano estava a necessidade de fugir das incertezas da mera visão humana e da confusão dos sentidos. A câmara escura é coerente com a busca dos fundamentos do conhecimento humano segundo uma visão do mundo objetiva. A abertura da câmara corresponde a um único ponto, matematicamente definível, a partir do qual o mundo pode ser deduzido logicamente por um acúmulo e uma combinação progressivos de signos. Trata-se de um aparelho que encarna a posição do homem entre Deus e o mundo (CRARY, 2012, p. 52).

A separação entre a visão e o corpo do observador – em paralelo ao que acontece com a câmara escura – aponta para que o conhecimento do mundo passe por uma conciliação entre a imagem que chega através de leis da natureza e a razão humana. As distorções proporcionadas pela interposição de meios diversos são corrigidas pelo conhecimento e pela comparação. A ideia de uma imagem transparente do mundo propiciada pela câmara escura como fundamento para a construção do conhecimento será revista por Goethe. Na sua obra “*Doutrina das cores*”, publicado em 1810, Goethe também utiliza a câmara escura, mas chegará a conclusões diferentes: um sujeito, no interior da câmara, fixará seus olhos num círculo luminoso projetado pelo furo. Depois de algum tempo, esse furo deverá ser fechado e o indivíduo permanecerá olhando para a parte mais escura do quarto. “Ele verá uma imagem circular pairando diante de si. O meio do círculo aparecerá luminoso, desprovido de cor ou um tanto amarelo, mas a borda aparecerá vermelha. Após certo tempo, esse vermelho expande-se em direção ao centro, cobre o círculo inteiro” (GOETHE apud CRARY, 2012, p.

71): uma série de cores invadirão esse círculo antes da escuridão se estabelecer à frente do observador. Essa experiência, que nos é certamente familiar, aponta para uma imagem que se forma no observador sem que haja ligação com o mundo exterior. Na descrição de Goethe, o furo – aquele que permite a ligação entre exterior e interior – é fechado, essa ligação se desfaz. Essas cores descritas como “fisiológicas” por Goethe e suas formas circulares não possuem correlatos “no mundo”. Há também ali um fator temporal, as cores vão se formando em sucessões. “A subjetividade corpórea do observador, que foi excluída a priori do conceito de câmara escura, torna-se subitamente o lugar onde se funda a possibilidade do observador” (CRARY, 2012, p. 72).

Se Goethe propunha uma divisão das cores em fisiológicas, físicas e químicas, Schopenhauer vai além e elimina as duas últimas, acreditando que “a cor era sinônimo de reações e de atividades da retina” (CRARY, 2012, p. 77). O observador, para ele, não era em nenhum momento um receptor passivo de sensações mas sim o produtor de tais sensações. Esses são apenas alguns dos exemplos trazidos por Jonathan Crary para mostrar como os estudos sobre a visão no início do século XIX deixavam de lado o modelo da câmara escura e passavam a colocar o corpo do sujeito como fonte das sensações, da percepção. Tais estudos avançavam no conhecimento do corpo e isso se dava, também, por uma divisão, pela separação de funções específicas e suas relações. Crary destaca que:

o grande logro da fisiologia europeia na primeira metade do século XIX foi uma investigação abrangente de um território até então semidesconhecido, um inventário exaustivo do corpo. Tratava-se de um conhecimento que seria também a base para formar um indivíduo adequado às exigências produtivas da modernidade econômica e às tecnologias emergentes de controle e sujeição (CRARY, 2012, p. 82).

Deflagra-se uma especialização do conhecimento do corpo. Se por um lado o corpo passa a ser lugar do visível, como produtor da visualidade, por outro lado ele também passa a ser objeto de maior visibilidade. O “Manual da fisiologia humana” de Johannes Müller faz um apanhado do discurso fisiológico em voga. Entre outras conclusões, Müller demonstra que um mesmo estímulo, como a eletricidade, em nervos diferentes, causam reações diferentes e que estímulos diferentes podem causar reações semelhantes. Com isso ele afirma que a sensação de luz, por exemplo, pode ser alcançada por diversos caminhos diferentes. A ação da luz propriamente dita no olho, provoca essa sensação. Mas também através de impulsos elétricos, de influências mecânicas – como golpes –, de agentes químicos ou estímulos do sangue é

possível ter a mesma percepção de luz (CRARY, 2012, p. 92). Uma pancada no olho, alterações na pressão arterial ou o efeito de narcóticos podem gerar percepções visuais que não condizem com a cena “externa”.

O que estava em jogo e parecia tão ameaçador não era apenas uma nova forma de ceticismo epistemológico acerca da inconfiabilidade dos sentidos, mas uma reorganização positiva da percepção e de seus objetos. A questão não era somente como saber o que é real, mas que novas formas do real estavam sendo fabricadas. Uma nova verdade sobre as capacidades de um sujeito humano estava sendo articulada nesses novos termos (CRARY, 2012, p. 93).

Outras teorias da época, como a da propagação não retilínea da luz, também derrubaram o paradigma da câmara escura e sua ligação ponto a ponto entre mundo e imagem, colocando em cena a subjetividade do observador na construção da percepção. Podemos perceber certo paralelismo com as alterações surgidas em torno do sujeito – da formação do sujeito – no tocante à autoria. Mantida as especificidades de cada um, vemos como há transformações na percepção do indivíduo nessas relações.

Jonathan Crary também observa as mudanças pelo viés da atenção, como a modernidade demandou uma reorganização da percepção, exigindo “que os indivíduos se definissem e se adaptassem de acordo com uma capacidade de ‘prestar atenção’, ou seja, de desprender-se de um amplo campo de atenção, visual ou auditivo, com o objetivo de isolar-se ou focalizar-se em um número reduzido de estímulos” (CRARY, 2013, p. 25). O observador “clássico” é substituído por um “sujeito atento instável”, necessário às demandas de consumo que estavam por vir (CRARY, 2013, p. 157). Não basta oferecer uma cena ao espectador para que este a observe de um modo neutro. Há um avanço – amparado tanto no campo fisiológico quanto filosófico – no entendimento na subjetividade da percepção. A organização perceptiva, assim como discutimos em relação à interpretação, também se depara não com uma recepção passiva da imagem de um mundo exterior, mas com a capacidade e a constituição do observador contribuindo para produzir a percepção (CRARY, 2013, p. 164).

Ou seja, as mudanças atingem os campos da visualidade e da cognição. “Tanto para Seurat quanto para Nietzsche, a experiência nunca era unificada; era, na verdade, a reunião de múltiplos impulsos conflitantes” (CRARY, 2013, p. 185). O autor apresenta exemplos resgatados das artes plásticas, da música e da filosofia¹¹⁵ para ver a busca pela condução da

¹¹⁵ Em seu livro mais recente, “24/7: capitalismo tardio e os fins do sono”, avança na ordenação da atenção e de sua antítese, o sono, inspirando-se, inclusive, em exemplos militares.

atenção do público – ou a consciência do papel da atenção – em camadas muitas vezes sutis ou conceituais: “a prática de Seurat explicita uma disparidade radical e calculada entre a construção racionalizada de uma imagem e a resposta infrarracional de seu observador” (CRARY, 2013, p. 243). Rearranjos que alcançam a arquitetura, como no exemplo da ordenação da atenção da plateia no teatro a partir da rearrumação das cadeiras – eliminação de galerias laterais, busca por uma unidade possível no sentido de que os espectadores se posicionem de frente para o palco numa variação de ângulo bem mais controlada que os antigos teatros em ferradura, no contraste de iluminação entre o palco e a plateia, entre muitas outras alterações visando organizar a percepção. Movimento que acontecerá nos demais equipamentos culturais, como a galeria, o museu, com suas paredes neutras, iluminação especial, configurações espaciais que se assemelham a ritos de passagem entre ambientes externo e interno. Como, no caso do teatro, diferença entre a iluminação do palco, posicionamento das cadeiras, diferentes percepções a partir da estrutura arquitetônica (CRARY, 2013, p. 258).

Michel Foucault nos ensinou que não podemos dissociar tais readaptações da perspectiva social mais ampla. Crary destaca que “a obra tardia de Seurat é uma investigação sobre a visão subjetiva e suas consequências epistemológicas, mas também coincide com um modo de entender a percepção e a atenção como elementos inextricáveis de um campo social de resposta coletiva” (CRARY, 2013, p. 236). Ainda dedicaremos bastante espaço para as questões disciplinares, pois há vínculos muito estreitos entre fotografia, o documental e a autoria, a partir desse viés, das suas relações e construções com o controle. Voltaremos a isso mais adiante, por ora sigamos com as contribuições do filósofo francês no campo da autoria, assunto deste capítulo.

4.3 Função autor

Em 1969, Michel Foucault proferiu uma conferência na Société Française de Philosophie com o título “O que é um autor?”, posteriormente reapresentada, com poucas alterações, na Universidade de Búfalo, em Nova Iorque, em 1970. A primeira apresentação aconteceu pouco depois da publicação de seu livro “As palavras e as coisas”, sendo uma espécie de desdobramento, a chance de abordar uma questão que havia sido deixada de fora: a do autor, “questão talvez um pouco estranha” (FOUCAULT, 2009b, p. 266). Estranha porém importante: “essa noção do autor constitui o momento crucial da individualização na história

das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia, e das ciências” (FOUCAULT, 2009b, p. 267). Apesar de apontar a necessidade de um estudo aprofundado sobre a genealogia do personagem do autor, ele afirma que irá se deter na relação entre texto e autor, “a maneira com que o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos aparentemente (FOUCAULT, 2009b, p. 267).

A principal contribuição deste texto é o conceito de função autor. Mas, para chegar nesta constatação, Foucault primeiramente aborda diversas outras noções. Uma ressalva que faz, ao destacar o estatuto de uma escrita liberta do tema da expressão, uma escrita que se basta a si mesma é de que, “na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (FOUCAULT, 2009b, p. 268). Tanto a noção de escrita, quanto a noção de obra são importantes para se tratar do autor, na verdade são contrárias à tese do desaparecimento deste.

É preciso imediatamente colocar um problema: “o que é uma obra? O que é pois essa curiosa unidade que se designa com o nome de obra? De quais elementos ela se compõe? Uma obra não é aquilo que é escrito por aquele que é um autor?” Veremos as dificuldades surgirem. Se um indivíduo não fosse um autor, será que se poderia dizer que o que ele escreveu, ou disse, o que ele deixou em seus papéis, o que se pode relatar de suas exposições, poderia ser chamado de “obra”? (FOUCAULT, 2009b, p. 269).

Há aqui uma difícil relação entre obra e autor, onde um só é possível a partir da existência do outro. Neste sentido, o autor não precede a obra, nem vice-versa. Ambos surgem nesta relação o que torna imprescindível que se fale de um para tratar do outro. Mas, uma vez estabelecida essa ligação, nem tudo está resolvido, pois temos um outro ponto delicado: qual o limite de uma obra? Tudo o que é produzido por um autor pode ser considerado sua obra? Certamente não. “A palavra ‘obra’ e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do autor” (FOUCAULT, 2009b, p. 270).

O uso do nome do autor suscita alguns problemas comuns ao nome próprio. É preciso distinguir aqui dois níveis que partilham de um mesmo nome. O Shakespeare de carne e osso, o homem é diferente¹¹⁶ – no raciocínio que desejamos desenvolver – daquele que escreveu Hamlet. Distinção feita por Foucault entre nome próprio e nome de autor.

¹¹⁶ Precisamos fazer uma observação: na instauração da obra, é criado um distanciamento entre o nome próprio e o nome de autor; há um esgarçamento do fio que liga um e outro, mas não um completo corte. Eles compartilham o momento da criação e esta é fruto de uma série de relações e influências cujas vivências e experiências passadas são também tributárias. Alguma convivência com esses dois entes é necessária.

Um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso [...]; ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si [...]. Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso (FOUCAULT, 2009b, p.273).

Como sintetiza Almeida, a obra “remete ao nome [do autor], e não à existência de um indivíduo que, em um certo dia da história, escreveu um texto” (ALMEIDA, 2006, p. 70). Nem todas as fotografias que um fotógrafo produz seriam elencadas no momento de uma antologia, por exemplo. Fotografias de determinados períodos em que ele ainda não se dedicasse à carreira, ou as fotos dos momentos familiares poderiam ficar fora desse recorte. Quando um autor célebre morre, comumente vemos surgirem uma série de produtos: são as cartas de um grande escritor, rascunhos de textos, anotações de viagens, diários. Muitas dessas peças são forçosamente colocadas no inventário de sua obra, muito mais por anseios mercantis de seus herdeiros do que pelo bom senso e reconhecimento crítico. Tal distinção muitas vezes não é fácil de se demarcar no campo da prática, mas faz muita diferença no terreno conceitual. O nome de autor serve, entre outras coisas, para dar sentido de conjunto à sua obra. Mas, obviamente, distorções podem ocorrer de modo que a importância de um autor – e a consequente valorização que uma peça terá se associada ao seu nome – podem aproximar produções que não dialogam entre si ou que não compartilhariam o estatuto de obra.

A problemática definição de obra é permeada pela ideia de exclusão e inclusão, escolhas, ajuntamento. Mas são muitos os fatores que influenciam a organização de uma obra, no momento de sua criação ou formatação. Reunidas para a composição de um livro ou de uma coleção, muitas vezes por motivos técnicos – número de páginas, cadernos etc – demandam anexar ou deixar de fora do conjunto um texto, um poema, uma peça teatral. O mesmo se dá em fotografia com as exposições, com os ensaios: podem ser pensados a partir do espaço físico desocupado ou do orçamento disponível para impressão do livro. Prazos para a entrega de uma encomenda, regras de um edital ou concurso e especificidades das leis de incentivo são apenas uns poucos exemplos de aspectos que podem influenciar a maneira como um trabalho é levado a público, influenciando, também, a forma como isso será recebido, assimilado e interpretado. A obra lida com uma espécie de decantação do tempo – que irá corroer porções e acrescentar musgos e oxidações – sobre a forma, moldada por questões

internas e externas à criação.

Uma outra constatação é de que o autor não foi percebido da mesma maneira desde sempre e que sofreu alterações ao longo dos anos. Foucault resume assim os traços característicos da função autor:

está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar (FOUCAULT, 2009b, p. 279).

Perceber a questão da autoria como uma função facilita o entendimento de que há uma separação, um deslocamento entre “escrever” – ou fotografar – e ser autor. “A ‘função-autor’, portanto, pressupõe uma radical distância entre o próprio indivíduo e a construção do sujeito a quem o discurso é atribuído. Trata-se de uma ficção semelhante à das leis que definem e manipulam sujeitos jurídicos que não têm ligação com indivíduos concretos” (CHARTIER, 2012, p. 38). A autoria se dá como um efeito, como afirma Alain Brunn: é o resultado de seu trabalho marcado por seu nome, como uma “conclusão” do texto mais o autor, que só faz sentido para um público por vir, um corpus legado à posteridade (BRUNN, 2001, p. 227). Há uma série de operações complexas que define a função autor, que ordena e dá coerência à obra, mas que cobra responsabilidades.

Giorgio Agamben desenvolveu seu texto “Autor como gesto” baseado na conferência de Foucault. Nele, levanta uma contradição existente na citação de Beckett – o que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala:

há, por conseguinte, alguém que, mesmo continuando anônimo e sem rosto, proferiu o enunciado, alguém sem o qual a tese, que nega a importância de quem fala, não teria podido ser formulada. O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, sua irredutível necessidade (AGAMBEN, 2007, p. 55).

Agamben prossegue o raciocínio e reforça uma oposição ainda mais drástica, colocada por Foucault na sua apresentação na Universidade de Buffalo¹¹⁷, entre o “autor-indivíduo real” e a “função-autor”:

¹¹⁷ Esta apresentação na Universidade de Buffalo aconteceu dois anos depois da original e sofreu algumas modificações.

o autor não é uma fonte infinita de significados que preenchem a obra, o autor não precede as obras. Ele é um certo princípio funcional pelo qual, em nossa cultura, delimita-se, exclui-se ou seleciona-se: em suma, o princípio pelo qual se entrava a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição, decomposição, recomposição da ficção (FOUCAULT, 2009b, p. 288).

Tomando a ideia de dispositivo como “a relação entre os indivíduos como seres viventes e o elemento histórico, entendendo com este termo o conjunto das instituições, dos processos de subjetivação e das regras em que se concretizam as relações de poder” (AGAMBEN, 2009, p.32), percebemos que estamos tratando dos dispositivos que promovem a identificação e constituição de um indivíduo como autor de determinado “corpus” de texto, ou de uma obra. Uma vez que Agamben chama de dispositivo “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009, p. 40), podemos entender mais facilmente a relação que observa no autor como gesto: “se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que [...] o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central” (AGAMBEN, 2007, p. 59). Para Agamben, o entendimento desta presença-ausência passa pela ideia de pôr-se em jogo¹¹⁸, uma vez que o jogo quebra uma unidade estabelecida, atua no modo de apropriação de um rito deslocado de seu valor original, na apropriação-presença de elementos ressignificados pela própria relação. “O autor marca o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito” (AGAMBEN, 2007, p. 61). A partir daí, do colocar-se em jogo, espécie de incompletude original, de um colocar-se na ausência, nos leva a supor que o pensamento ou a emoção de um escrito não está propriamente no autor – pode até ter passado por este em algum momento mas só existe no momento da conformação do texto – ao mesmo tempo que também não estaria contido apenas no texto – “de que maneira uma paixão e um pensamento poderiam estar contidos em uma folha de papel?” – pergunta Agamben (2007, p. 62). É necessária a existência de um sujeito que experimente tal sentimento ou pensamento, é necessária a participação do leitor, que tomará o lugar desse sujeito necessário.

118 O jogo guarda uma relação com o religioso, numa dualidade rito-mito em que uma dessas duas instâncias é quebrada: a permanência do ritual sem seu significado mitológico, por exemplo. Agamben trabalha essa questão no texto “Elogio da profanação” (2007, p. 65-80).

Mas isso pode significar apenas que tal indivíduo ocupará no poema exatamente o lugar vazio que o autor ali deixou, que ele repetirá o mesmo gesto inexpressivo através do qual o autor tinha sido testemunha de sua ausência na obra.

O lugar – ou melhor, o ter lugar – do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso. O autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode, por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não se ser suficiente (AGAMBEN, 2007, p. 62).

Autor e leitor estão em relação para a conformação de uma obra, mesmo que, como foi destacado, sob a condição de uma ausência. Ao mesmo tempo em que se colocam aberturas nesta relação, o autor estabelece limites de interpretação, afinal o leitor estará sempre a “soletrar o testemunho” daquele. Maurice Blanchot coloca da seguinte forma: “o escritor escreve um livro mas o livro ainda não é a obra, a obra só é obra quando através dela se pronuncia, na violência de um começo que lhe é próprio, a palavra ser, evento que se concretiza quando a obra é a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê” (BLANCHOT, 2011, p. 13).

Quando trata da distinção entre teoria e senso comum na literatura, Antoine Compagnon parte de cinco elementos indispensáveis: um autor, um livro, um leitor, uma língua e um referente (2010, p. 25). No que discorreremos até o momento, abordamos, com maior ou menor profundidade, aspectos relativos aos três primeiros elementos por ele arrolados, quando ficou explícita a imprescindível relação entre eles. Compagnon acrescenta duas outras questões que acha relevantes para a teoria literária: a história e a crítica. Afirma que esses dois aspectos não estão no mesmo nível dos outros cinco, mas que são importantes para se discutir como se dá a transformação propriamente dita da literatura: evolução, valoração, distinção. Seu livro é, então, dividido em sete capítulos onde tratará especificamente de cada uma dessas questões, cujos títulos foram “inspirados no senso comum, pois é o eterno combate entre a teoria e o senso comum que dá à teoria seu sentido” (COMPAGNON, 2010, p. 25): a literatura, o autor, o mundo, o leitor, o estilo, a história e o valor.

O segundo capítulo – que mais nos interessa – começa assim: “o ponto mais controvertido dos estudos literários é o lugar que cabe ao autor. O debate é tão agitado, tão veemente, que será o mais penoso de ser abordado (será também o capítulo mais longo)”

(COMPAGNON, 2010, p. 47). Uma questão que se coloca nesse debate e está diretamente ligada ao leitor é a intenção do autor. O quanto o autor é responsável pela significação de sua obra? Partindo de um entendimento comum – e que dá sustentação a muitos estudos – a chave para a compreensão de uma criação está naquilo que o autor quis dizer? Compagnon fala em duas ideias cujo

conflito se aplica [...] aos partidários da explicação literária como procura da intenção do autor (deve-se procurar no texto o que o autor quis dizer), e aos adeptos da interpretação literária como descrição das significações da obra (deve-se procurar no texto o que ele diz, independentemente das intenções de seu autor). Para escapar dessa alternativa conflituosa e reconciliar os irmãos inimigos, uma terceira via, hoje muitas vezes privilegiada, aponta o leitor como critério da significação literária (COMPAGNON, 2010, p. 47).

O autor cita Rabelais – que encoraja o leitor a procurar o sentido oculto para depois zombar deste método –, Proust – que defende a tese de que a biografia do autor não é capaz de explicar sua obra – e Borges – quando dois indivíduos em épocas diferentes escrevem um mesmo texto e por isso esse texto teria intenções diferentes¹¹⁹, para introduzir o debate sobre a intenção e suas problemáticas. Mas afirma que simplesmente retirar a importância da intenção no entendimento também não seria o caminho correto.

A teoria que denunciava o lugar excessivo conferido ao autor nos estudos literários tradicionais tinha uma ampla aprovação. Mas ao afirmar que o autor é indiferente no que se refere à significação do texto, a teoria não teria levado longe demais a lógica, e sacrificado a razão pelo prazer de uma bela antítese? E, sobretudo, não teria ela se enganado de alvo? Na realidade, interpretar um texto não é sempre fazer conjecturas sobre uma intenção humana em ato? (COMPAGNON, 2010, p. 49).

Devemos lembrar que há, para os estudos literários, toda uma importância na questão por sua relação com a interpretação e a compreensão do texto. A tese que deposita na intenção do autor toda a explicação da obra – o seu sentido – tira de cena a necessidade da crítica e mesmo da teoria, pois bastaria encontrar a intenção original para se saber o que o texto quer dizer. Ou seja, não seria preciso interpretá-lo. Compagnon afirma que todas as noções literárias tradicionais são deduzidas da noção de intenção do autor – ou dela se remetem (COMPAGNON, 2010, p. 50).

Compagnon constrói um paralelo interessante: de um lado – os tradicionais – a explicação da obra é procurada naquele que a produziu “como se, de uma maneira ou de

¹¹⁹ Respectivamente, estamos nos referindo ao “prólogo de Gargantua” (Rabelais), ao “Contre Sainte-Beuve” (Proust) e “Pierre Ménard, Autor do Quixote” (Borges).

outra, a obra fosse uma confissão, não podendo representar outra coisa que não a confidência” (COMPAGNON, 2010, p. 50). De outro lado – o da nova crítica – “o autor não era senão o burguês, a encarnação da quintessência da ideologia capitalista” (COMPAGNON, 2010, p. 50). O lugar principal deixa de ser do autor e passa a ser ocupado pela escrita e, mais ainda, pelo leitor, uma vez que é este quem vai dar sentido à obra. Compagnon, no entanto, destaca que

é certo que a morte do autor traz, como consequência, a polissemia do texto, a promoção do leitor, e uma liberdade de comentário até então desconhecida, mas, por falta de uma verdadeira reflexão sobre a natureza das relações de intenção e de interpretação, não é do leitor como substituto do autor de que se estaria falando? Há sempre um autor: se não é Cervantes, é Pierre Menard (COMPAGNON, 2010, p. 52).

No conto de Jorge Luis Borges, Pierre Menard, um romancista cuja obra visível é de “fácil e breve enumeração”, merecia atenção por seu trabalho inacabado: “essa obra, talvez a mais significativa de nosso tempo, consta dos capítulos IX e XXXVIII da primeira parte de Dom Quixote e de um fragmento do capítulo XXII¹²⁰” (BORGES, 2011, l. 1409). Não se tratava de reescrever Quixote ou de dar-lhe uma roupagem contemporânea, seu intento era escrever *o* Quixote. Não se propunha a copiá-lo, mas produzir páginas que coincidissem palavra por palavra com as de Cervantes. “O método inicial que imaginou era relativamente simples. Conhecer bem o espanhol, recuperar a fé católica, guerrear contra os mouros ou contra o turco, esquecer a história da Europa entre os anos 1602 e 1918, ser Miguel de Cervantes¹²¹” (BORGES, 2011, l. 1426).

Mas a ideia de ser Cervantes e chegar a Quixote pareceu a Menard menos interessante, muito simples. Melhor seria chegar ao feito sendo ele mesmo, em pleno século XX. Algo que ele considerava um feito ainda maior do que aquele do autor dos anos 1600. Nesse intervalo de mais de 300 anos, muitos fatos haviam ocorrido para tornar a tarefa mais complexa, em especial o próprio surgimento da obra de Cervantes. Escrever Quixote depois de Quixote ter sido escrito traz uma série de complicações. Apesar de inconclusa, é possível analisar alguns capítulos. Borges afirma que “o texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico. (Mais ambíguo, dirão

120 Tradução livre para: “esa obra, tal vez la más significativa de nuestro tiempo, consta de los capítulos IX y XXXVIII de la primera parte del Don Quijote y de un fragmento del capítulo XXII”.

121 Tradução livre para: “el método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, ser Miguel de Cervantes”.

seus detratores; mas a ambiguidade é uma riqueza)¹²²” (BORGES, 2011, l. 1476). Nossa incursão pelo genial texto de Borges, melhor seria a leitura integral, realça as cores da discussão. Como não perceber que a obra de Menard não está nas palavras, idênticas às de Cervantes, mas no gesto, no deslocamento, na conjunção de diversos aspectos articulados em um contexto no qual a intenção do autor tem seu lugar? Consideramos ainda mais exemplar para a reflexão no campo da fotografia. Chegar a resultados formais próximos, ou mesmo idênticos, quando lidamos com imagens técnicas, pode ser menos impossível do que ao usarmos o texto. Mas todo o esforço de Menard estava em não fazer uma cópia, nem alcançar o mesmo resultado a partir da mesma experiência.

4.4 Fim do autor

Talvez não seja apenas coincidência que muito do que se reflete sobre autoria parta da ideia – ou pelo menos a inclua – de morte do autor. Talvez seja muito mais um reflexo de quão conturbada é esta discussão. Roland Barthes escreveu, em 1968, um texto que tem exatamente este título: “A morte do autor” (2012). No ano seguinte, Michel Foucault (2009b) toca novamente no assunto em sua conferência que se tornou referência nesta temática. Há, na verdade, uma ideia de ruptura fortemente ligada à noção de autoria, que se manifesta em conceitos como transgressão, morte, fissura, deslocamento, negação.

A leitura do texto citado de Barthes precisa ser feita com cautela. Estaria o autor defendendo o fim ou a inexistência do autor? Assim como tratado por Agamben mais acima, esta pergunta, na forma como foi construída, já traz o paradoxo de que a negação do autor pelo autor é, em si, sua afirmação. Barthes critica uma centralidade exacerbada da posição do autor na obra, como é percebida comumente pela sociedade. A busca pela explicação da obra estaria “tiranicamente centralizada” na pessoa do autor, na sua história, nos seus gostos e paixões, “como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a entregar sua ‘confidência’” (BARTHES, 2012, p. 58). Barthes advoga sobre a necessidade de se “colocar a própria linguagem no lugar daquele que era até então considerado seu proprietário” (BARTHES, 2012, p. 59), no sentido de que deve ser a linguagem a falar e não o autor, o que, na verdade, abriria espaço para o leitor.

Ao citar um trecho da novela *Sarrasine*, de Balzac, falando de um “castrado

122 Tradução livre para: “el texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza)”.

disfarçado de mulher”, dá a noção do quão difícil é perceber de quem é a fala do texto.

“Era a mulher, com seus medos repentinos, seus caprichos sem razão, suas perturbações instintivas, suas audácias sem causa, suas bravatas e sua deliciosa finura de sentimentos”. Quem fala assim? É o herói da novela, interessado em ignorar o castrado que se esconde sob a mulher? É o indivíduo Balzac, dotado, por sua experiência pessoal, de uma filosofia da mulher? É o autor Balzac, professando ideias “literárias” sobre a feminilidade? É a sabedoria universal? A psicologia romântica? (BARTHES, 2012, p. 57).

Barthes afirma que é impossível saber de quem é essa fala pois “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem [...] o preto e branco em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2012, p. 57). Certamente, inserida num romance, a fala está associada a um ou outro personagem. No entanto, alguém escreveu esse romance, deu forma, uniu palavras, compôs uma narrativa, um enredo. No senso comum, esse alguém é o autor, o responsável pela conformação da obra em questão, o que dá unidade e – até – sentido para o escrito, como numa relação de paternidade, na qual o autor dá origem à obra.

Barthes propõe o afastamento desta ideia do autor como passado do livro. “Pelo contrário, o escriptor moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto; não é em nada o sujeito de que o seu livro fosse o predicado; outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente aqui e agora” (BARTHES, 2012, p. 61). A obra e o autor se formam ao mesmo tempo, num só tempo, este é o agora.

Num outro trecho do mesmo texto, reforça a ideia de um apagamento do autor também pelo reconhecimento de que os escritos se fazem a partir da articulação com outros, das referências e influências – positivas ou negativas.

Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a “mensagem” do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura (BARTHES, 2012, p. 62).

O passado do texto estaria nos outros textos. Da mesma maneira, a obra fotográfica de hoje se constrói a partir de outras fotografias e dos “mil focos da cultura”. Obviamente não estamos nos referindo às referências mais diretas nem exclusivamente dentro de uma mesma linguagem. Barthes lança mão do termo “escriptor” como forma de se diferenciar do escritor e

também do autor. Na língua portuguesa costumamos associar o status de escritor a autores consagrados da literatura, mas há uma diferença entre aquele que escreve e o autor de uma obra, distância já abordada neste estudo. Em outros idiomas a distinção entre tais termos é mais nítida. Vimos, principalmente com a ajuda de Foucault, que é necessário fazermos uma separação entre a pessoa que escreve e o autor. Almeida referencia Chartier para afirmar que:

o escritor é aquele que, através da vivência abismal da finitude, é levado a escrever um texto sob a ameaça do vazio deixado pela morte de Deus. Já o autor é aquele que designa, pelo uso de seu nome, a unidade de uma obra. Desta diferença podemos salientar que o autor é uma espécie de duplo do escritor. O escritor é mortal e o autor, imortalizado (ALMEIDA, 2006, p. 69).

Ou seja, vemos aí dois modos diferentes de encarar a dualidade escritor e autor.

Não reconhecer no autor a origem do texto – e, conseqüentemente, sua explicação –, abre para uma maior diversidade de significados, uma recusa por deter o sentido: “o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado; a escritura propõe sentido sem parar, mas é sempre para evaporá-lo: ela procede a uma isenção sistemática do sentido (BARTHES, 2012a, p. 63). Para ele, a chave está no leitor:

um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas esse alguém que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito (BARTHES, 2012a, p. 64).

Não podemos deixar de olhar para o leitor no processo de construção de significados de uma obra ou mesmo na constituição de um corpus ao qual podemos nos referir como “obra”. Existe uma relação fundante entre autor-obra-leitor. Um ponto a destacarmos nesta última fala de Barthes é que talvez devêssemos pensar não em uma “unidade” de chegada, pois sua defesa abre bem mais para a multiplicidade que para a unidade. Barthes finaliza seu texto com a seguinte frase: “para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor” (BARTHES, 2012a, p. 64). Nos parece bastante tentadora a ideia de morte do autor, considerando a rede de influências presentes no ato de criação, nas várias interferências externas, nas infinitas citações “oriundas

dos mil focos da cultura”, nas possibilidades das articulações em rede. Nos parece mais tentadora ainda quando arrolamos as características delimitadoras e disciplinares.

Se Foucault apresenta os limites impostos pela autoria dentro de uma lógica – e de uma sociedade – de ordenamento, onde a exclusão é um dos vieses, Barthes destaca que “dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura” (BARTHES, 2012a, p. 63). Segundo ele, essa concepção seria muito conveniente também à crítica, a quem bastaria encontrar o autor para explicar a obra. Mas ele defende o horizonte mais interessante de uma escritura múltipla, onde a preocupação não seria decifrar, encontrar o segredo, mas atuar na abertura a novas interpretações e construções. Observando por esse ângulo, é tentadora a ideia de assumir a morte do autor, a sua ausência como pressuposto para o surgimento da leitura. No entanto, como temos discutido, todas essas complexidades que compreendem a noção de autoria nos são suficientes para que a temática não seja debatida apenas do ponto de vista de seu apagamento. Por outro lado, entendemos que Barthes não advogue na não existência do autor, mas em um movimento no qual ele precisa ceder seu domínio ao leitor.

Muitos outros movimentos se deram no âmbito do apagamento do autor. Os surrealistas, exemplo citado por Barthes, ou Mallarmé, para localizarmos num autor, apontaram nesta direção. A escrita automática criada pelos dadaístas e utilizadas pelos surrealistas, buscava a geração de textos que não fossem produzidos conscientemente pelo autor, que fugisse ao fluxo dos pensamentos. Também lançavam mão de uma escritura coletiva ou da “sacudida” surrealista, na tentativa de subversão dos códigos. Stéphane Mallarmé propôs uma obra que abriria múltiplas possibilidades ao leitor: “deveria ser o livro definitivo, um poema-repertório que contivesse potencialmente todos os poemas, que jamais pudesse ser lido duas vezes da mesma forma e, portanto, que não jamais se esgotasse” (ENTLER, 2002). Tal projeto não foi terminado, mas o autor influenciou gerações de artistas, sendo referenciado por ter revisto o papel do escritor, incluindo no seu percurso o germe da interação e da participação do leitor/espectador na consumação da obra – aspecto amplamente explorado por várias linguagens contemporâneas. Por outro lado, o próprio Mallarmé chegou a negar tanto o autor quanto a leitura na conformação da literatura, como destaca Compagnon:

“Impersonificado, o volume, na medida em que se separa dele como autor, não pede a abordagem do leitor. Tal, saiba entre os acessórios humanos, ele se realiza sozinho: fato, sendo”¹²³. O livro, a obra, cercados por um ritual

123 Compagnon cita MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1945, p. 372.

místico, existem por si mesmos, desgarrados ao mesmo tempo de seu autor e de seu leitor, em sua pureza de objetos autônomos, necessários e essenciais (COMPAGNON, 2010, p. 138).

“A morte do autor” nos leva a pensar nesse gesto que liga o autor, a obra e o leitor, três papéis imprescindíveis no debate sobre autoria. Nos faz perceber como é na ligação entre esses nós que se faz a construção. Entendemos que o ensaio, mais do que tratar da inexistência do autor, do seu fim, fala de um deslocamento, do jogo – para usar o termo de Agamben – que se estabelece, de uma presença-ausência, do por-se frente a um vazio a ser preenchido.

4.5 Intenção e interpretação

A questão da intenção do autor, tão cara para o nosso debate, esteve presente – de maneira polêmica e ambígua – ao longo dos tempos. Compagnon empreende um estudo aprofundado pelas diversas idas e vindas, altos e baixos, da busca da intenção como princípio norteador da compreensão de um texto. Citaremos Gadamer, para o qual “todo esforço hermenêutico consiste, pois, em reencontrar o ‘ponto de ancoragem’ no espírito do artista, único meio de tornar plenamente compreensível a significação de uma obra de arte” (apud COMPAGNON, 2010, p. 60), para contrapor com o espírito não intencionalista, mas promoveremos um salto, alcançando uma argumentação assim colocada:

1. Pode-se procurar no texto aquilo que ele diz com referência ao seu próprio contexto de origem (linguístico, histórico, cultural).
 2. Pode-se procurar no texto aquilo que ele diz com referência ao contexto contemporâneo do leitor.
- Essas duas teses não são mutualmente excludentes mas, ao contrário, complementares: elas nos conduzem a uma forma do círculo hermenêutico, ligando pré-compreensão e compreensão, e postulam que, se o outro não pode ser integralmente desvendado, pode, ao menos, ser um pouco compreendido (COMPAGNON, 2010, p. 78).

É preciso, então, recuperar alguns pontos. Todo escrito guarda em si uma intenção, disso não podemos fugir, mesmo que esta não seja facilmente acessível. Pois, ao escrever – ou fotografar –, a pessoa tem um objetivo, quer comunicar alguma coisa. A forma como isso foi feito, a escolha das palavras, a articulação entre elas, como foi construído esse texto, nada disso é garantia de que a ideia original tenha sucesso, alcance o leitor. Aquele que está desenvolvendo um argumento pode ser o responsável pela não compreensão – por falta de clareza ou mesmo por um rebuscamento intencional. O contexto do autor, bem como os

pensamentos circundantes e outras camadas que recobrem e dão corpo aos seus interesses podem não estar disponíveis ao leitor. Uma outra característica é que a escrita inaugurou a descontextualização da comunicação. Se na forma oral emissor e receptor compartilham o mesmo contexto, o mesmo tempo e ambiente, na escrita essa ligação foi quebrada. Um texto alcança leitores distantes no espaço e no tempo¹²⁴. Tais aspectos atingem a fotografia, embora aqui lidemos com referências à escrita, ao texto. A obra segue seu caminho.

A significação de uma obra [...] não se esgota e nem é equivalente à sua intenção. A obra vive a sua vida. Aliás, a significação total de uma obra não pode ser definida simplesmente nos termos de sua significação para o autor e seus contemporâneos (a primeira recepção), mas deve, de preferência, ser descrita como produto de uma acumulação, isto é, a história de suas interpretações pelos leitores, até o presente (COMPAGNON, 2010, p. 81).

O fato de uma obra sobreviver ao tempo, por muitas gerações, demonstra que não podemos aceitar que sua significação possa ser fixada ou limitada pela intenção do autor ou pelo contexto histórico, social, cultural da sua origem. O interesse pelas obras – e, conseqüentemente sua significação – é atualizada, renovada, ampliada a partir da relação com os novos contextos em que são inseridas. Se a história da fotografia ainda não acumula nem dois séculos, o que para outros campos significa uma fatia pequena da totalidade, ainda assim temos uma vastidão de movimentos, redirecionamentos, apropriações e contaminações externas, que contribui para uma riqueza de caminhos e, também, para a decantação do tempo e das obras. Um movimento que propicia esquecimentos, apagamentos, mas também a revalorização de obras passadas, a partir de percepções que emergem de novos pontos de vista, de novos valores. O trabalho de um fotógrafo pode ser esquecido por uma geração e retomado com importância por outra, a partir de articulações que ressignificam sua obra, como vimos com o trabalho de Atget, cujo reconhecimento aconteceu tardiamente – se uma de suas fotos está entre os mais altos preços alcançados em leilões atualmente, isso não o livrou de uma vida humilde.

A investigação de Compagnon, que aqui foi pinçada muito resumidamente, nos dá uma ideia do quão conturbada é essa relação entre autor, obra e leitor nos estudos literários. Mais do que apontar para uma certeza ou predominância de um ponto de vista em relação a outro, é crucial percebermos a necessidade de contemplarmos tal debate de maneira ampla.

¹²⁴ A fotografia compartilha da mesma dinâmica de descontextualização. Sua fruição, sua leitura não necessariamente se dará no mesmo contexto de produção. É perceptível a existência de um abismo, como disse Berger, entre um e outro momento, entre um e outro indivíduo. Um abismo temporal, espacial, cultural, econômico, político – inclusive, de modo cumulativo entre tais aspectos.

“Nem as palavras sobre a página nem as intenções do autor possuem a chave da significação de uma obra e nenhuma interpretação satisfatória jamais se limitou à procura do sentido de umas ou de outras. [...] Por conseguinte, nenhum método exclusivo é suficiente” (COMPAGNON, 2010, p. 94).

Se Barthes defende uma morte do autor paga pelo nascimento do leitor, como forma de encontrar a unidade não na partida, na origem, mas na chegada, ele não deixa de perceber que mesmo a leitura também está inserida em determinados limites.

O autor é considerado o proprietário eterno de sua obra, e nós, seus leitores, simples usufrutuários; essa economia implica evidentemente um tema de autoridade: o autor tem, assim se pensa, direitos sobre o leitor, constrange-o determinado sentido da obra, e esse sentido é, evidentemente, o sentido certo, o verdadeiro; daí uma moral crítica do sentido correto (e da falta dele, o “contrassenso”): procura-se estabelecer o que o autor quis dizer e de modo algum o que o leitor entende (BARTHES, 2012d, p. 27).

Vejamos o que ele diz mais adiante, neste mesmo texto sobre “escrever a leitura”:

A leitura mais subjetiva que se possa imaginar nunca passa de um jogo conduzido a partir de certas regras. De onde vêm essas regras? Não do autor, por certo, que não faz mais do que aplicá-las à sua moda (que pode ser genial, como em Balzac, por exemplo); visíveis muito aquém dele, essas regras vêm de uma lógica milenar da narrativa, de uma forma simbólica que nos constitui antes de nosso nascimento, em suma, desse imenso espaço cultural de que a nossa pessoa (de autor, de leitor) não é mais do que uma passagem (BARTHES, 2012d, p. 28).

Eni Puccinelli Orlandi, afirmando que não há sentido sem interpretação, ou seja, toda manifestação de linguagem pressupõe a interpretação, chama a atenção para o fato de que “nas diferentes direções significativas que um texto pode tomar há, no entanto, um regime de necessidade que ele obedece. Não é verdade que o texto possa se desenvolver em qualquer direção” (ORLANDI, 1996, p. 15). Quando consideramos que a construção de sentido passa pela interpretação, estamos colocando o leitor – onde a interpretação irá se dar – numa posição de grande importância. Mas não podemos ignorar os limites de tal abertura. O autor seria um dos responsáveis por tais limites, por um direcionamento. O sentido não está, isoladamente, nas palavras, elas possuem significados em si que contribuem para o significado da frase, do parágrafo, do texto como um todo. Não há uma anterioridade absoluta, um a priori de sentido nos elementos utilizados para a produção de uma obra, seja ela literária, escultórica ou fotográfica.

O sentido se dá pela relação, pela articulação de tais elementos, na interioridade,

mas, principalmente, nas suas ligações com a exterioridade (história, bagagem de vida, cultura). Tais relações podem ser propostas? “Face a qualquer objeto simbólico, o sujeito se encontra na necessidade de ‘dar’ sentido. O que é dar sentido? Para o sujeito que fala, é construir sítios de significância (delimitar domínios), é tornar possíveis gestos de interpretação” (ORLANDI, 1996, p. 64). Enveredando por um campo caro à linguagem, a interpretação, não deixamos de tocar em uma questão já levantada por Compagnon, a da intenção. O que surge de novo na interpretação, o que permanece da intenção do autor, o que há de novo nessa intenção? No movimento próprio da interpretação, nega-se suas condições, tem-se a impressão de se alcançar um sentido prévio, de “reconhecer” algo que já está lá (ORLANDI, 1996, p. 30).

Esse reconhecimento é necessário e nele se faz uma espécie de referência circular entre leitor-texto-escritor – ou espectador-fotografia-fotógrafo. O ponto de chegada, onde se dá a interpretação e, conseqüentemente, “acontece” o sentido de uma obra é o leitor, mas, para isso acontecer, é necessário que tal obra seja interpretável, inteligível. A obra carrega em si uma potência de sentido. Se a interpretação se dá por uma relação sócio-histórica, é preciso que haja um mínimo compartilhamento de potência discursiva entre aquele que escreve e aquele que lê. Isso não se resume aos princípios técnicos/materiais presentes em qualquer linguagem. Não estamos aqui tratando apenas de se acessar o código na sua superfície – entender o alfabeto ou a estrutura de uma oração, por exemplo –, mas de compartilhar outras possibilidades interpretativas. “O sujeito só se faz autor se o que ele produz for interpretável” (ORLANDI, 1996, p. 70). Esse ponto de vista nos parece ampliar a questão proposta por Barthes quando fala de “um leitor total”, que não é aquele que simplesmente “decodifica”, mas que “sobrecodifica”, “não decifra, produz, amontoa linguagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas: ele é essa travessia” (BARTHES, 2012c, p. 41). Orlandi se interessa e se dedica a observar a interpretação, com toda a importância que ela tem para a consumação da obra, mas sem tirar do horizonte as relações que ela, a interpretação, guarda com o autor. Se na interpretação muitas vezes somos levados ao apagamento do processo mesmo da interpretação, quando há o entendimento de se encontrar o significado que já estava lá, ou seja, de decifrar algo já posto, algo semelhante se passa naquele que fala, porém, de modo invertido: a “ilusão (ideológica) de que o sujeito é a fonte do que diz quando, na verdade, ele retoma sentidos preexistentes e inscritos em formas discursivas determinadas” (ORLANDI, 2008, p. 77).

O potencial interpretativo se aproxima da ideia de repertório¹²⁵, ou seja, a bagagem social, histórica e cultural que o leitor acessa para fazer sua interpretação. Esse repertório é articulado pelo autor, conscientemente ou não, com o intuito de se fazer inteligível. O compartilhamento de repertório seria o responsável por uma obra alcançar o leitor. (COMPAGNON, 2010, p. 150). Sendo assim, a liberdade do leitor sofre alguma restrição, pois ela estaria costurada por determinações do texto e as limitações impostas pelo repertório necessário para sua interpretação. Stanley Fish trabalha com a ideia de que “as significações não são propriedade nem de textos fixos e estáveis, nem de leitores livres e independentes, mas de comunidades interpretativas, responsáveis ao mesmo tempo pelas atividades dos leitores e dos textos que essas atividades produzem” (FISH apud COMPAGNON, 2010, p. 159).

Orlandi não deixa de sublinhar a função disciplinar. “É da representação do sujeito como autor que mais se cobra sua ilusão de ser origem e fonte de seu discurso. É nessa função que sua relação com a linguagem está mais sujeita ao controle social” (ORLANDI, 2008, p. 78). Em outro trecho ela reforça:

Diríamos que o autor é a função que o *eu* assume enquanto produtor de linguagem. Sendo a dimensão discursiva do sujeito que está mais determinada pela relação com a exterioridade (contexto sócio-histórico), ela está mais submetida às regras das instituições. Nela são mais visíveis os procedimentos disciplinares (ORLANDI, 2008, p. 77).

Como estamos vendo, os conceitos de autor, obra e leitor mantêm uma relação estreita, de mútua influência. Eles se apoiam uns nos outros, de modo que são dependentes entre si: é uma relação de existência, algo de fundamental. O leitor busca sentido na obra do autor. O autor “publica” algo quando pensa – intui – ter conseguido algum sentido para aquilo. Neste circuito estão presentes muitos fatores que funcionam ora como filtros, ora como dispersores. Existe toda uma rede que influencia a direção que cada criação tomará, agindo, também, no sentido de ordenação e exclusão. O mercado, as leis, a economia, a formação de público são alguns desses fatores. Um pintor pode se sentir pressionado por um prazo de um salão de arte e levar a público um trabalho que ainda não esteja “completamente acabado”. Mas não é o fato de ser publicado ou exposto que eleva aquele trabalho à condição de obra: é preciso haver o reconhecimento, que acontece por parte do leitor. O autor, por sua vez, seria o primeiro leitor de todo trabalho. A crítica também desempenha a função de leitor

¹²⁵ Compagnon faz referência a Wolfgang Iser, em seu livro *Der Akt des Lesens*.

nesta cadeia de reconhecimento. O que diferencia um trabalho para incluí-lo no conjunto da obra de um autor? “Não basta ‘falar’ para ser autor; falando, ele é apenas falante. Não basta ‘dizer’ para ser autor; dizendo, ele é apenas locutor. Também não basta enunciar algo para ser autor” (ORLANDI, 2008, p. 79). Nem tudo que é escrito é “obra”. Nem todos que escrevem são autores. O autor é responsável por um deslocamento da escrita.

4.6 Matriz

Para Orlandi, esse deslocamento é possível quando se tem um domínio tanto do processo discursivo quanto do processo textual. Essas seriam chaves para a constituição e também para a marca do autor (ORLANDI, 2008, p. 81). No cinema, segundo Jean-Claude Bernadet, a ideia de autoria também esteve associada à escrita e à responsabilidade, mudando, ao longo do tempo, a percepção desta noção, variando, inclusive, aquele que ocuparia a posição de autor de um filme: o roteirista, o diretor, o produtor (BERNADET, 1994). Em determinadas relações de trabalho, o diretor e o produtor seriam canais para a “execução” fiel de um determinado roteiro. Noutras épocas, ou combinações, o roteirista e o diretor eram contratados pelo produtor – autoria, propriedade e meios financeiros se confundem não apenas no meio cinematográfico. No ponto de vista que privilegia o diretor, por exemplo, o argumento é de que a sua interpretação do roteiro é que dá forma ao filme – há na interpretação um ato de criação que justifique pensar o produto final como resultado autoral do diretor. Foram muitas as argumentações que pendiam ora para um lado, ora para o outro, principalmente numa linguagem de características coletivas. O estudo de Bernadet se debruça sobre um manifesto publicado na França na década de 1950, que defendeu a “política de autor” no cinema. Fica claro que havia ali uma singularização deste papel. “Este é o ponto crucial da política: autor é aquele que diz ‘eu’” (BERNADET, 1994, p. 21). Seria na condição de um cineasta expressar “o que tem dentro dele” (BERNADET, 1994, p. 22) que definiria o autor no cinema. Por isso a ideia predominante de que a responsabilidade pelo filme – vide grande parte das premiações – se concentra no diretor, aquele que articula uma cadeia de colaboradores para, a despeito de todos os “entraves à sua expressão”, imprimir sua visão própria.

A singularidade aparece através de certas recorrências temáticas ou formais, aspectos que acompanham toda a obra, a matriz¹²⁶.

¹²⁶ É importante destacar que, aqui, como citado por Bernadet, “matriz” tem um significado diferente do utilizado nas artes visuais. Lá ele está associado à ideia de cópia, reprodução, como no caso da gravura.

A construção da matriz passa obrigatoriamente pela análise do conjunto de filmes de um autor, é um trabalho sobre a redundância: peça essencial do método crítico. São as repetições e as similitudes identificadas na diversidade das situações dramáticas propostas pelos vários enredos que permitirão delinear a matriz. O autor é, nessa concepção, um cineasta que se repete, e não raro houve críticos que consideraram cineastas autores pelo simples fato de se repetirem. É necessário que o autor se repita, ou é necessário que o crítico interprete sua obra como um sistema de repetições, ou trabalhe sobre as repetições da obra, identificando essas repetições com a obra (BERNADET, 1994, p. 31).

Uma vez que essa condição seria identificada a partir do conjunto de uma obra, Bernadet conclui que “o autor não se constrói, ele se descobre” (BERNADET, 1994, p. 32). Isso, no entanto, não impede que haja uma procura. É possível que o autor busque “sua matriz” ao longo de sua carreira, algo que pode ser impulsionado pelo mercado ou pela crítica. Para Bernadet, “nunca, ou bem raramente, o autor vivencia uma relação harmoniosa com o público” (BERNADET, 1994, p. 47), pois a não aceitação da obra pelo público prejudicaria o cineasta nas suas condições de produção – orçamento reduzido, menos bilheteria etc. Na visão de Fellini, “um espectador tirano, déspota absoluto, que faz aquilo que quer e está convencido sempre de que ele é que devia ser o diretor, o montador das imagens que está vendo. Como será possível ao cinema tentar seduzir ainda um espectador assim?” (apud BERNADET, 1994, p. 48).

Essas considerações dizem respeito a espectadores que passaram a consumir cinema exibido na televisão, com a liberdade de mudar de canal ou de desligar o aparelho no meio de um filme, mas não deixa de ser interessante perceber como é reforçada a posição centralizadora do cineasta que quase desdenha seu público ou, no mínimo, se sente vítima dele. Uma tensão que gera influências no trabalho autoral. Tal preocupação não é restrito nem ao cinema, nem aos tempos fellinianos. Essa defesa anda na contramão de outros pensamentos que discutimos, envolvendo um espaço deixado pelo autor para o preenchimento do leitor, a importância do público na construção da obra etc. A política do autor no cinema, embora muito próxima no tempo a outros debates, visava fincar uma bandeira de reconhecimento e isolamento de um indivíduo dissociado de outros atores do processo. Uma concentração que cria celebridades por um lado, mas esquece outros fatores que participam da definição dos caminhos que uma obra pode tomar.

Grande parte do que é valorizado na História da Arte é resultado de encomendas. Já vimos como aconteciam as relações entre artistas e seus patrocinadores: mecenas pertencentes

à nobreza ou ao clero, consequentemente, obras que passavam pelo crivo ou mesmo concebidas atendendo aos fregueses nos seus mais específicos detalhes. Gombrich (2008, p. 30) conta o caso do São Mateus de Caravaggio (figura 21). O artista recebeu o pedido para produzir um quadro onde o apóstolo apareceria escrevendo o evangelho com a ajuda de um santo – uma vez que se tratava da palavra de Deus. Numa primeira versão, refletindo sobre a condição de um velho trabalhador que provavelmente não estava familiarizado com a escrita, Caravaggio coloca um São Mateus de cenho franzido, se esforçando com a pena, ajudado por um anjo que segura sua mão, conduzindo seu gesto desajeitado. A interpretação escandalizou as pessoas e Caravaggio teve de fazer nova tentativa, desta vez seguindo ideias mais afeitas aos gostos da época. Artistas contemporâneos também são pressionados pelas galerias que os representam para manterem uma determinada linha ou estilo ao qual sua assinatura está associada.

A identificação de uma matriz, do modo como Bernadet a observa, delimita a obra de um autor no cinema, dá uma ordem; o conjunto da obra, por sua vez, trabalha e anexa sentidos num discurso que vai sendo formado ao longo da carreira. Essa delimitação pode ser formal, temática ou mesmo conceitual. Espera-se do autor uma coerência, um amadurecimento de uma semente contida desde suas primeiras obras. Onde essa semente não é identificada, ali não há um trabalho digno de levar sua assinatura: pode ser um estudo, pode ser um desvio. Uma busca por “descartar o que perturba a limpidez da trajetória do autor no caminho de sua descoberta da matriz una” (BERNADET, 1994, p. 50). A identificação de tal unidade, no entanto, pode estar fora do horizonte de alguns cineastas. É o caso de Eisenstein: “longe de se poder falar num tema do autor, único e recorrente, só se pode ver na sua obra ‘o caos inimaginável de uma temática espalhada de modo perfeitamente aleatório’. Procurar a ‘unidade temática’ nessa ‘miscelânea temática’ seria fruto de uma ‘obsessão maníaca’” (BERNADET, 1994, p. 52).

Compagnon, que prefere o termo “estilo”, observa que este é outro campo – assim como a autoria – em que há muita ambiguidade e que coexistem defesas antagônicas entre a valorização ou morte do estilo. A palavra pode estar relacionada à individualidade ou a uma classe inteira: da singularidade de uma obra às características de toda uma época. “O estilo remete ao mesmo tempo a uma *necessidade* e a uma *liberdade*” (COMPAGNON, 2010, p. 164). São vários os aspectos que formam o conceito de estilo. Ele é uma norma, quando há um julgamento de valor: um modelo a ser seguido. Pode ser um ornamento, como um

contraste em relação ao fundo comum. É também um desvio em relação ao uso corrente. Segundo Compagnon, desvio e ornamento são inseparáveis pois “o estilo, pelo menos desde Aristóteles, se entende como um ornamento formal, definido pelo desvio em relação ao uso neutro ou normal da linguagem” (COMPAGNON, 2010, p. 166). Por fim, numa acepção mais moderna, o estilo passou a ser mais e mais associado ao indivíduo, como um sintoma.

O estilo tem duas vertentes: ele é objetivo, como código de expressão, e subjetivo, como reflexo de uma singularidade. Essencialmente equívoca, a palavra designa ao mesmo tempo a diversidade infinita dos indivíduos e a classificação regular das espécies. Segundo a concepção moderna, herdada do romantismo, o estilo está associado ao gênio, muito mais que ao gênero, e ele se torna objeto de um culto (COMPAGNON, 2010, p. 168).

Não é coincidência que a noção de estilo ganhe força paralelamente à consolidação da função autor. A crítica e o mercado de arte se apoiam no estilo para dar contorno à obra de um autor. Assim como o conceito de matriz levantado por Bernadet, esta unidade pode ser temática ou pode estar nas inscrições pessoais – até mesmo “falhas” técnicas – deixadas na obra. Na pintura, o termo “fatura” dá conta da singularidade material, da maneira como um pintor usa um determinado pigmento ou mesmo a forma de sua pincelada que indicam a procedência e autenticidade de uma tela de sua autoria. Tais marcas podem ser dos mais variados tipos.

Na fotografia, por ser uma imagem técnica, há certa possibilidade de homogeneidade, principalmente no que se refere à materialidade. Alguns fotógrafos buscarão, através da pesquisa de técnicas fotossensíveis ou de incursões em intervenções, resultados que se diferenciem e que marquem seu modo de trabalho. Mas não poderíamos analisar a marca de um fotógrafo somente pelo viés da materialidade pois é possível um nivelamento nesse âmbito. Nem tampouco podemos buscar o estilo apenas no tratamento dado às cores, ao uso de contraste e outros elementos da imagem. São muitas as camadas nas quais o fotógrafo pode atuar e exercitar sua marca. Se o nome do autor age no delineamento de uma unidade, a busca por um estilo ou uma matriz pode ser um caminho, mas não deve ser pensado como o único, a menos que tenhamos uma concepção bem mais ampliada do termo, se pudermos englobar também processos e comportamentos.

Figura 21 - São Mateus, de Caravaggio.



Fonte: reprodução.

A primeira tela de Caravaggio (esquerda) apresentava um São Mateus pouco familiarizado com a escrita e foi rejeitada pela Igreja. A segunda versão, condizente com o gosto da época.

Compagnon privilegia o princípio de que “há maneiras bem diversas de se dizer coisas muito semelhantes e, inversamente, maneiras muito semelhantes de se dizer coisas muito diversas” (2010, p. 190), para condensar três aspectos que parecem ser insuperáveis, apesar dos ataques que a teoria dirigiu a eles:

o estilo é uma variação formal a partir de um conteúdo (mais ou menos) estável; o estilo é um conjunto de traços característicos de uma obra que permite que se identifique e se reconheça (mais intuitivamente do que analiticamente) o autor; o estilo é uma escolha entre várias “escrituras” (COMPAGNON, 2010, p. 191).

Quando Compagnon se refere a “muito semelhantes” ou “mais ou menos estáveis” ele está tendo o cuidado de flexibilizar, de relativizar esses princípios. A forma como dizemos algo pode mudar o conteúdo dessa fala, ou seja, o “como” pode influenciar “o que” estamos falando. O estilo mantém forte vinculação com a marca autoral, com a assinatura. Os críticos e os historiadores da arte focaram seus estudos muito a partir deste viés, até mesmo quando a falta de uma unidade pode ser identificada como a característica una de um artista, como o já

citado caso de Eisenstein. Paradoxalmente, o estilo é norma e é desvio. Liberta e engessa, ao mesmo tempo. Bernadet fala como o envelhecimento de um cineasta pode inverter a relação de forças, mesmo que ele se mantenha “fiel” a um modo de trabalhar, a um mesmo tema ou estética: “‘a crise do Cinema de Autor’ é também a impossibilidade de fingir a cumplicidade de minoritários quando se é majoritário” (1994, p. 154). Ou seja, sair da posição de cinema marginal para entrar em um circuito maior de exibição já modifica o local de fala de um cineasta, para citar apenas um exemplo de influências que estão muito além de escolhas formais.

A busca pelo estilo e sua vinculação com a assinatura do autor age diretamente na delimitação da obra. Se entendemos que há uma proximidade no surgimento da autoria e da literatura e esta última se caracteriza pela linguagem que se volta a si mesma, como uma passagem que se dá pela articulação da linguagem, fica claro o alinhamento com a ideia de um estilo que se coloca como singularidade na maneira de tratar de um assunto. Isso tudo age no reconhecimento de um limite que inclui o que compõe a obra de um autor e exclui todo o resto: tanto seus outros escritos quanto os escritos de outros autores.

4.7 Direito autoral

Um viés importante pelo qual a questão do autor é abordada é o viés jurídico, penal. Vimos que muito antes de se reconhecer o mérito da criação de uma obra, autores já eram punidos por fazer circular obras que pudessem contrariar as ideias pregadas pela Igreja ou pela nobreza. Listas de livros proibidos e processos que levaram seus autores à fogueira fizeram parte da história muito antes do século XVIII. “Não resta dúvida de que a ‘função-autor’ está, antes de tudo, enraizada nos efeitos da censura das Igrejas e dos Estados” (CHARTIER, 2012, p. 41).

No entanto, tais condenações ainda não refletiam o sentimento de uma criação individual, mas sim de uma circulação de ideias condenáveis. O autor se confundia com o que difundia um escrito, ele era apenas um canal que poderia servir à fala divina ou diabólica. Uma dedicatória não se limitava ao exemplar, mas à obra em si, de modo que aquele a quem ela era dedicada passava a ser o detentor do título de criador. Um escrito, quando negociado, era entendido na sua materialidade, nas folhas entregues ao livreiro, que poderia dar a elas o destino que melhor lhe parecesse, sem dívidas ou satisfações àquele que o escreveu. Principalmente com o advento da imprensa, com as possibilidades de maiores tiragens,

alcançando públicos mais amplos e fortalecendo uma cadeia de comercialização dos livros, surgiu a chance de que escritores pudessem viver de seus escritos.

Isso acontece concomitantemente com a própria valorização do sujeito, que passa a ser percebido como detentor de valor criativo. Escritores, aos poucos, buscam ter retorno de suas criações, de participação nos lucros dos livreiros e editores. Por outro lado, os próprios editores e livreiros, pressionados pelo mercado paralelo de cópias não autorizadas, pirataria e plágio, também são fortes impulsionadores de normas e garantias de proteção das obras editadas e comercializadas. Inicialmente os manuscritos originais eram cedidos aos editores sem limitações de prazos ou de usos. Proteger tais escritos garantiriam aos editores a segurança que eles necessitavam em relação a apropriações e cópias. Mas, com o avançar dos tempos, a proteção que se dava sobre essa materialidade, como uma mercadoria que é repassada, o entendimento dos direitos e proteções alcançam um patamar mais abstrato da criação intelectual, das ideias contidas no escrito e não apenas do que está escrito.

Mas antes disso, muita discussão e negociação aconteceu. Já tratamos de casos em que escritores chegavam a vender uma mesma obra, com pequenas alterações e “atualizações” como pretexto para fazer render seu trabalho. Também citamos casos em que peças de teatro eram publicadas em edições não autorizadas antes mesmo das autorizadas, através do expediente de espectadores transcreverem os textos depois de frequentarem o teatro. Priscila Faulhaber (2012, p. 30) nos conta um caso em que Daniel Defoe argumenta que “se um autor pode ser punido por seus escritos sediciosos ou libertinos, também é justo que seja recompensado por escritos úteis”. É interessante observarmos que antes dessas definições e amadurecimento do mercado editorial, sequer a ideia de plágio fazia sentido, afinal os textos não pertenciam a alguém especificamente, eram mitos, lendas, fábulas acumuladas por um conhecimento coletivo, preservado e difundido sem os limites da propriedade privada, quando não, dons divinos, espirituais. O deslocamento desta fala coletiva para o individual, associado a interesses comerciais e suas relações de poder, é imprescindível para o aparecimento do sujeito autor.

O cenário para o surgimento do autor moderno é formado por uma sociedade que, ao mesmo tempo que passa a reconhecer e dar visibilidade ao sujeito, passa por um forte processo disciplinar, em paralelo ao fortalecimento do mercado das ideias, dos escritos, das criações. “O autor-proprietário no sentido moderno foi uma invenção dos livreiros de Londres que, em suas disputas com os livreiros das províncias, possibilitaram a emergência do sistema

moderno de propriedade autoral” (FAULHABER, 2012, p. 30). Não custa frisar que essas transformações não acontecem por saltos abruptos, nem a chegada de novos procedimentos e comportamentos exterminam os anteriores. Novos e velhos costumes passam a coexistir, exercendo pressões e influências mútuas. A ideia de vender suas obras para editores e assim tirarem seu sustento trazia esperanças de liberdade para uns, que não mais se sujeitariam a favores e patrocínios, mas significavam pobreza de espírito para outros, que não considerava digno mercantilizar suas criações, controvérsia que parece continuar viva até os dias atuais. “Os nobres amadores e os membros da comunidade acadêmica compartilhavam certos valores. Tinham desprezo pelo mercado de venda de livros que, em seu entender, corrompia a integridade dos textos” (CHARTIER, 2012, p. 50). Estamos falando do século XVIII e essas perdas eram debitadas ao processo mecanizado de impressão – e seus operários –, bem como pela “introdução da cupidez e da pirataria no comércio das letras, significando a desestabilização, por meio da permissão da circulação sem controle de uma obra, com todas as consequentes possibilidades de ‘mal-entendidos’” (CHARTIER, 2012, p. 50).

Na história das condições de produção, disseminação e apropriação dos textos, quando os direitos de autor se contrapunham aos do comerciante, estava em jogo a luta pela apropriação dos direitos de comercialização. Com base nos pressupostos da propriedade privada, a obra é considerada de autoria original. Até meados do século XVIII, o valor econômico de tal obra era tido como incomensurável. A partir de então, torna-se necessária sua avaliação monetária, sendo sua remuneração, como um trabalho como outro qualquer, submetida às leis de mercado. No entanto, a invenção do autor como proprietário – na Inglaterra e em seguida na França – esteve diretamente associada à reivindicação pela perpetuação de um velho sistema de privilégios, garantido pela guilda e pelo rei. O mecenato persistiu ao próprio advento da imprensa e da mercantilização da produção cultural (FAULHABER, 2012, p. 32).

Na pintura também aconteciam conflitos entre a atividade financiada por mecenas, com a consequente filiação à encomenda, e o risco de carregar nas tintas da popularidade e do vendável. “Os artistas tinham que trabalhar agora pra o êxito numa exposição onde havia sempre o perigo do espetacular e pretensioso superar o simples e sincero. De fato a tentação era grande, para os artistas, de atraírem as atenções mediante a seleção de temas melodramáticos”, afirma Gombrich (2008, p. 481). Não devemos negligenciar o fato de que a criação não estava – e não está – unicamente vinculada ao retorno financeiro. Muito antes da comercialização das obras de maneira independente, se produziu peças, prosa, poesia, esculturas, telas e edificações até hoje incomparáveis em termos de qualidade artística. Da

mesma forma que a comercialização não deve ser associada diretamente à perda de qualidade. Mesmo antes das leis de proteção ao direito autoral, muitos escritores já utilizavam mecanismos para viabilizar suas obras e o retorno sobre elas, mesmo que de maneira indireta. Se falarmos em tempos atuais, podemos exemplificar que as várias formas de se obter retorno ou de viabilizar a obra pode incluir ações que não sejam rentáveis por si só, mas que agregam reconhecimento ao autor e possibilitam o sucesso de um próximo projeto. Uma exposição pode não ser um sucesso de venda, mas reverter em novos e mais importantes projetos.

O reconhecimento do valor do autor e o controle na difusão e replicação de suas obras, traziam um conflito em relação ao paradigma anterior: “proteger o autor supõe que algo seja reconhecido de seu direito: impõe-se a ideia de ver as composições literárias como um trabalho; a retribuição desse trabalho é portanto legítima. Mas, por outro lado, é preciso fazer que o público não seja lesado” (CHARTIER, 1998, p. 66). Isso porque, com a inclusão da criação artística nos limites da propriedade privada, a tendência é que aconteça a sua exclusão da fruição pública e irrestrita, ao menos por princípio. Surge, daí, uma exigência que enxerga os direitos do autor, mas que estipula um prazo para a exploração desses direitos, de modo que essas obras entrem em “domínio público” depois de uma carência.

Esta concepção de domínio público, de um bem que volta a ser comum depois de ter sido individual, é herdeira direta da reflexão revolucionária: ela tem raízes nos debates do século XVIII e se opõe a todas as reivindicações, quaisquer que tenham sido suas formas, que pretendiam a imprescritibilidade e a perpetuidade da propriedade sobre as obras (CHARTIER, 1998, p. 66).

Muitos desses aspectos formaram a base das leis de direitos autorais que passaram a vigorar, como, por exemplo, o da desmaterialização da propriedade, de modo que, aos poucos, as garantias e responsabilidades passavam a se relacionar com os textos e ideias e não nos papéis onde eles eram escritos. Aqui se reforça a questão do autor, das suas reflexões, dos sentimentos que sua obra passa, da singularidade de sua criação e, para isso, noções de ordenamento e coerência – que permitem agrupar uma série de textos em torno de um mesmo autor – são cruciais.

Os avanços nas legislações que protegiam o autor se alinhavam com a ideia de um gênio criador em sua individualidade. Tomemos por base a atual legislação que protege os direitos autorais no Brasil, a lei 9.610, de fevereiro de 1998¹²⁷. Um primeiro aspecto a

¹²⁷ Em agosto de 2013 foi sancionada a Lei 12.853 que faz alterações na Lei 9.610. Tais mudanças não serão aqui tratadas pois estão relacionadas mais diretamente a questões de arrecadação e de administração do direito na música, não modifica os artigos por nós elencados.

destacarmos: segundo o artigo 7º., são “obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro”. Ou seja, a obra é entendida com origem no campo intelectual, mas precisa ser delimitada, ganhar forma, precisa deixar o espaço unicamente subjetivo do criador. Como afirma Barbosa, “para que haja ‘criação intelectual’, é preciso que o resultado da produção intelectual seja destacado do seu originador, por ser objetivo, e não exclusivamente contido em sua subjetividade; e, além disso, que tenha uma existência em si, reconhecível em face do universo circundante” (2011, p. 381).

Um texto ou uma imagem é protegida no que ela tem de singular, independentemente do suporte onde será distribuído ou aplicado. Mas é importante destacar, como exemplo, que uma poesia não precisa ser impressa ou gravada para ser protegida. Mesmo que apenas recitada em público, ela ganha a forma, a objetividade referida. Este mesmo artigo da lei lista as obras protegidas, embora deixe ampliado o universo no que se refere também a formas análogas de criação, como no inciso VII do artigo 7º. que protege “as obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia”. O artigo 8º. se dedica a exclusões, a situações em que a lei não dá cobertura. Embora afirme que o “autor é a pessoa física criadora de obra literária, artística ou científica” (Art. 11º.), existem casos onde a proteção pode ser concedida à pessoa jurídica também. Mais adiante, afirma que a participação individual em obras coletivas também é assegurada (Art. 17º.).

A legislação brasileira prevê duas instâncias do direito de autor: “Pertencem ao autor os direitos morais e patrimoniais sobre a obra que criou” (Art. 22º.). O primeiro é inalienável e irrenunciável, enquanto o segundo pode ser cedido. Sempre que se fala em negociar um direito autoral ou permitir que terceiros usem a obra de um autor através de licenciamento, estamos falando do direito patrimonial. Reivindicar a autoria da obra é parte do direito moral. Esta mesma legislação também institui o prazo para que a obra passe a domínio público, que varia em caso de obras anônimas, mas, em geral, a carência é de 70 anos após sua publicação.

Não é nosso intuito operar uma revisão da legislação em profundidade, pois isso deveria ser objeto de estudo no campo do Direito, mas pinçar alguns aspectos que reforçam outros pontos já abordados, promovendo uma atualização a partir de um ângulo pelo qual a discussão sobre autoria esteve ligada lá no seu início e que permanece vigente na atualidade. As leis e as normas estabelecem e influenciam o comportamento do mercado e de seus atores. Por outro lado, os procedimentos penais atuam na função disciplinar também relacionada com

a noção de autoria. Se normas, contratos e leis, ou formulários em branco e conceitos matemáticos não são protegidos, não possuem direitos de autor, percebemos como atua esse limite entre os escritos que compõem uma obra e aqueles que são deixados de fora.

Na verdade, nos parece mais proveitoso observar tal legislação como um dispositivo para religar a função autor ao sujeito produtor da obra. Se há uma operação de separação entre o que Foucault chamou de nome próprio e nome de autor, ou seja, o surgimento da instância abstrata do autor, as leis de proteção ao direito de autor atuam numa busca de reconexão entre essas duas instâncias, garantindo a possibilidade de retorno e administração comercial das obras produzidas. Obviamente que, como toda lei, as proteções abrangem os dois lados da negociação, de forma que tanto o cedente quanto a cessionária passam a ter as suas transações protegidas, mas, certamente, essas legislações cumprem um papel importante na consolidação e reafirmação do autor. Mas fazem isso pelo caminho da valorização ou proteção da obra: “não se tem – nos direitos de propriedade intelectual – o interesse de dar ao criador a sua dignidade como elemento principal; o que se pretende é que a sociedade lhes tenha os frutos, num contexto de mercado” (BARBOSA, 2011, p. 398).

O direito autoral tenta reforçar fios que ligam o autor ao sujeito social, fios que se esgarçam pela própria natureza da instauração da autoria. A imagem de uma ruptura completa desses fios não é a melhor. Há, sim, separações, mas as ligações não se perdem por completo. A legislação é um instrumento que visa manter – minimamente resistentes – tais laços, sob o viés jurídico e comercial. Práticas sociais contemporâneas têm exercido pressão sobre esses interesses. Para Juremir Machado da Silva, com resultados radicais: “a prensa consagrou o autor. A internet escreverá o seu epitáfio. Nada a lamentar. A cultura é sempre tecnológica” (SILVA, 2012, p. 132). Embora, nesta passagem, sua advertência não seja necessariamente negativa, o autor não lamenta o rumo dos acontecimentos, seu livro advoga o fim do direito autoral, do livro e, por fim, da escrita. Pensamos que, mais do que rever a autoria, as novas configurações têm repaginado o direito autoral. Talvez a contemporaneidade não questione tanto o autor, mas o *copyright*. Para Juremir Machado o desdobramento seria a desmotivação à produção, culminando com o fim da própria escrita.

4.8 Autor contemporâneo

A sociedade como um todo vem passando por uma série de transformações tecnológicas, mercadológicas, culturais e sociais no cenário contemporâneo. A noção de

autoria também recebe e responde a tais pressões, de modo que é possível perceber ajustes e reorganizações no lugar do autor. A nosso ver, mais do que a ideia de uma nova morte do autor, deveríamos pensar em um deslocamento, assim como percebido em outros momentos da história. Uma grande pressão é proveniente da lógica de rede que ganha força na virada do século XX para o XXI. Autores como Manuel Castells (2002), André Lemos (2005), André Parente (1996), Pierre Lévy (1999) e Howard Rheingold (1996) apontam para tais mudanças com grande ênfase no papel da internet neste novo contexto. Uma relação, nunca é demais frisar, de mão dupla, de mútua influência, que não deve ser observada numa fórmula simplista de causa e efeito, mas negociações, necessidades e limitações.

Percebemos uma reconfiguração nas nossas relações com a produção e com o consumo. “Redes constituem a nova morfologia social de nossas sociedades e a difusão da lógica de redes modifica de forma substancial a operação e os resultados dos processos produtivos e de experiência, poder e cultura” (CASTELLS, 2002, p. 565). Em trabalho anterior (QUEIROGA, 2015), observamos como essas noções de rede e de conexões incentivaram a formação de novos grupos produtivos que chamamos de “coletivos fotográficos contemporâneos”. Os coletivos se diferenciam de outras organizações aglutinadoras de fotógrafos por ampliarem suas articulações internas e externas, por levarem o compartilhamento também para o ato fotográfico – outros grupos dividiam questões administrativas, comerciais, estruturais ou de aprendizado, mantendo a produção individualizada. Uma questão levantada pelos coletivos, entre várias, é a da autoria: alguns grupos, não todos, assinam coletivamente por entenderem que a concepção do trabalho é fruto desta troca entre os integrantes, até mesmo em situações nas quais apenas um fotógrafo é responsável pelo desenvolvimento do trabalho: mesmo assim, a obra é resultante de discussões e amadurecimento coletivos. Foram vários os exemplos de assinatura coletiva ao longo da história da fotografia, como podemos observar na prática de Robert Capa e Gerda Taro (anos 1930) e do casal Becher (segunda metade do século XX), mas consideramos que as novas articulações em rede estimulam essa prática hoje.

Se a fotografia passou muito tempo em um movimento pendular entre a presença em maior ou menor grau do sujeito (ROUILLÉ, 2009), pensar a inserção de vários sujeitos na fotografia traz certa complexidade ao debate. Mas esse não é o único transbordamento observável no tocante às transformações contemporâneas. Na verdade, como tratamos, são respostas e, ao mesmo tempo, influências do meio. Apropriação, ressignificação e releitura

são palavras comuns no repertório atual, não apenas no campo das artes. Nicolas Bourriaud afirma que “a pergunta artística já não é: o que há de novo para fazer?, mas sim: o que se pode fazer com?”¹²⁸ (2007, p. 13). Ele afirma que a obra de arte contemporânea não se caracteriza pela finalização de um processo criativo, pela obra pronta para ser contemplada, mas sim por uma articulação de significações, uma abertura para o seu acontecimento e isso passa pela diminuição das fronteiras entre produção e consumo. A internet e muitas das questões que orbitam o seu desenvolvimento têm sido importantes na quebra desta fronteira.

Nesta nova forma de cultura que poderíamos qualificar de cultura do uso ou cultura da atividade, a obra de arte funciona como a terminação temporária de uma rede de elementos interconectados, como um relato que continuaria e reinterpretaria os relatos anteriores. Cada exposição contém o resumo de outra; cada obra pode ser inserida em diferentes programas e servir para múltiplos cenários. Já não é um final, mas um momento na cadeia infinita das contribuições¹²⁹ (BOURRIAUD, 2007, p. 17).

A ideia de rede não surgiu com a internet, muito menos a de apropriação. Marcel Duchamp já tensionava a posição do autor como produtor de um conceito, muito mais do que de uma peça material. Se apropriava de um objeto industrializado para recontextualizá-lo. Sua criação era esse gesto de ressignificação. Porém, se a internet não inaugurou a possibilidade, certamente trouxe para um âmbito massificado e “caseiro” tal prática. Muito do conteúdo que circula na rede segue essa lógica: uma imagem coletada em um site recebe alguma intervenção e é novamente posta em circulação. O que chamamos de intervenção pode ser uma legenda, uma montagem, um recorte, um comentário ou simplesmente a circulação em um outro contexto, ligada a outras imagens ou textos, tudo isso agindo na modificação da ideia inicial, inserindo novas possibilidades de interpretação, novos significados. Algo muito semelhante, na estrutura, com o que discutimos sobre a suspensão que a fotografia opera em um fluxo e seu reposicionamento em outro.

O mesmo acontece com material de áudio ou de texto. Bourriaud utiliza o fenômeno do DJ para exemplificar uma característica da cultura atual: aquele sujeito que promove uma colagem de músicas e sons – muitas vezes apenas trechos – produzindo novos resultados.

128 Tradução livre para: “la pregunta artística ya no es: ¿qué es lo nuevo que se puede hacer?, sino más bien: ¿qué se puede hacer con?”.

129 Tradução livre para: “en esta nueva forma de cultura que podríamos calificar de cultura del uso o cultura de la actividad, la obra de arte funciona pues como la terminación temporaria de una red de elementos interconectados, como un relato que continuaria y reinterpretaría los relatos anteriores. Cada exposición contiene el resumen de otra; cada obra puede ser insertada em diferentes programas y servir para múltiples escenarios. Ya no es una terminal, sino un momento em la cadena infinita de las contribuciones”.

Muitos DJs são mais valorizados, reverenciados que os músicos autores das melodias. Estas passam a ser a matéria-prima para a obra do DJ. Há também aqui uma outra questão, a de vivenciarmos um excesso de produção. Somos bombardeados por um volume muito grande de informação e a apropriação opera no aproveitamento desse montante, mesmo que isso venha a acarretar um crescimento do volume final de oferta – várias obras dão origem a novas obras. Chartier arriscou uma diferença:

Neste momento, raciocina-se como se um estoque existisse e os diferentes fluxos o distribuíssem. Creio que se deve desenvolver uma reflexão inversa, indo das formas em direção ao que elas transmitem, atendo-nos à diversidade das significações de um “mesmo” texto quando mudam suas modalidades de difusão. Talvez, nos séculos XXI e XXII, os autores possam ser classificados em função de sua maior ou menor acuidade e agilidade na percepção e manejo das novas possibilidades abertas pelas técnicas multimídia (CHARTIER, 1998, p. 73).

Neste ambiente, o curador ganha corpo. Seu trabalho não é mais apenas de pesquisar trabalhos, mas, ao colocá-los em diálogo, formar discursos, agir também na formação de sentidos. Se confunde com um maestro, que dá ordem à equipe ao mesmo tempo que interpreta a obra alheia, com determinantes porções de DJ ao elencar peças distintas e costurá-las, muitas vezes, em uma nova roupagem. “O curador deve orquestrar as ações do grupo de trabalho para que todos, afinados com os conceitos do projeto, almejem e realizem um objetivo comum” (CHIODETTO, 2013, p. 10). Chiodetto afirma que é delicada a linha de equilíbrio nesta construção, em que o trabalho do curador deve realçar as características da obra, promovendo uma comunicação entre autor e público, mas sem que isso feche as possibilidades interpretativas.

A lógica de orquestração, de reaproveitamento de acervos, de um trabalho circunscrito nos processos de recontextualização de imagens já produzidas tem sido explorado por muitos autores. Na fotografia, uma artista que tem desenvolvido todo o seu trabalho através da apropriação e recontextualização é a brasileira Rosângela Rennó, que lança mão de fotografias e objetos comprados em feiras de antiguidades, de arquivos de instituições ou de serviços contratados a fotógrafos ou outros produtores de imagens. Na série “A última foto”, ela convida 43 fotógrafos profissionais para fotografarem o Cristo Redentor usando câmeras antigas fornecidas por Rennó. A obra é apresentada num conjunto formado por uma fotografia ampliada – escolhida entre as produzidas pelo fotógrafo convidado – e a câmera, utilizada pela última vez, lacrada na moldura. A última foto é uma decisão da artista, é ela quem

decreta o fim da câmera pela própria obra – para que a obra se concretize, o aparato que a produziu a compõe e, daí, estanca sua corrente produtiva.

Em um outro trabalho, chamado “Carrazeda+Cariri” (figura 22), ela usa retratos obtidos na internet, provenientes de uma região de Portugal, e contrata mestres de fotopintura¹³⁰ para que eles atuem sobre as imagens. A inserção dessa técnica dá resultados distintos para as mesmas fotografias originais, a partir das intervenções características do mestres contratados. Nos dois casos, a obra resultante é fruto de uma proposição da artista, que junta outros fazedores de imagens, além dos aspectos trazidos pelas tecnologias e materialidades envolvidas em cada obra. Ela atua numa espécie de mixagem de uma série de elementos preexistentes. Provoca questões a partir desses ajuntamentos, atua neste espaço. Em muitos casos há uma aproximação, quase confusão, entre os papéis de curadores e artistas, artistas-curadores-colecionadores.

Figura 22 - Carrazeda+Cariri, de Rosângela Rennó.



*Fonte: portfólio da artista.
Neste recorte, as intervenções do Mestre Jean.*

¹³⁰ A fotopintura é uma técnica também conhecida por retrato pintado, muito difundida no nordeste brasileiro, embora tenha existido em muitas outras regiões. Um processo composto de diversas etapas que trabalha não apenas na colorização e ampliação de fotografias, mas, principalmente, na inserção de novos elementos – roupas e adereços – conforme a encomenda do cliente. Muito comumente, pessoas que não foram fotografadas juntas são unidas nestas imagens ou mesmo representações idealizadas no que diz respeito a classes sociais e outras convenções (RIEDL, 2002).

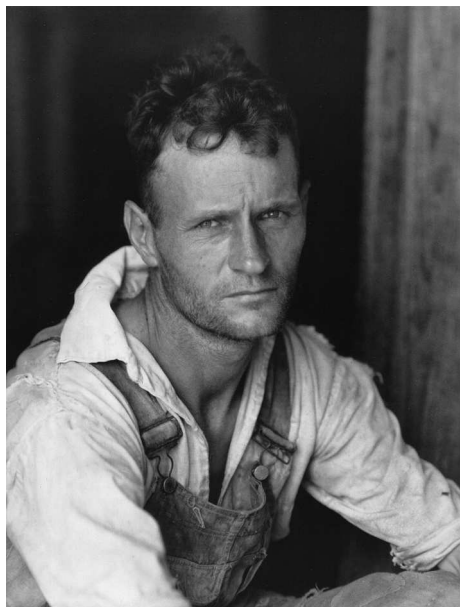
Num outro viés, as novas tecnologias exploram e possibilitam cada vez mais a participação do leitor na conformação da obra. A interatividade e a necessidade da participação do leitor/espectador para o resultado final também agem sobre a noção de autoria, levando ao questionamento sobre o papel do leitor que deixa de ser apenas o de interpretar, o de ponto de chegada – aquele onde Barthes enxergava a “verdadeira unidade da obra” – para ser essencial no que a obra tem de materialidade ou forma, mesmo que materialidade não seja a melhor forma de se expressar em tempos digitais. Não estamos aqui defendendo uma relação de dependência entre as criações e as novas tecnologias, mas o entendimento de que um e outro são reflexos de premissas que permeiam as relações sociais em todos os níveis. Os usos sociais que acontecem na internet – poderíamos dizer, a internet como a conhecemos que é formada por tais usos – estão inseridas nessa lógica, também são resultado disso.

Se por um lado se abre uma infinidade de desdobramentos, um horizonte fértil de criações, por outro lado, a lógica da apropriação entra em conflito com o direito autoral e com o aspecto disciplinar da função autor. Para muitos, esse conflito se colocará como o fim da autoria, como incompatibilidade entre a prática contemporânea e o autor. Como identificar o autor em um contexto de apropriações? Como lidar com uma obra que se confunde na sua forma com uma anterior? Certamente algumas fórmulas não irão responder tais perguntas. Mas essas questões, voltamos ao mesmo exemplo, já foram colocadas por Duchamp muito tempo atrás. Como lidar com uma obra que é idêntica, na materialidade, com outra, sem que isso se configure como plágio?

Em 1936, Walker Evans, na esteira do projeto Farm Security Administration, faz uma série de fotografias enfocando camponeses do interior americano, publicadas no livro “Let us now praise famous men”. Entre elas, a imagem de um fazendeiro do Alabama. Em 1981¹³¹, a artista Sherrie Levine reproduz essa fotografia – entre várias outras – criando a obra “After Walker Evans”. Em 2001, Michael Mandiberg digitaliza essas mesmas imagens, criando os sites “AfterWalkerEvans.com” e “AfterSherrieLevine.com”, disponibilizando ambos os trabalhos – de Evans e de Levine – tanto para visualização quanto para download em alta resolução, de maneira que qualquer pessoa possa baixar para seu computador um arquivo e imprimir as obras – idênticas na visualização – em casa (figura 23).

¹³¹ Esta datação segue informação do The Metropolitan Museum of Art, NY. No projeto de Mandiberg, o texto se refere a 1979. Em tempo: o Espólio de Evans viu essa obra como violação de copyright.

Figura 23 - Evans, Levine e Mandiberg.



Fonte: AfterWalkerEvans.com

Como creditar essa imagem? Walker Evans, Sherrie Levine ou Michael Mandiberg?

O site fornece certificados de autenticidade, de que se trata de um “genuíno Mandiberg”, numa “estratégia explícita de criar um objeto físico com valor cultural, mas pouco ou nenhum valor econômico” (MANDIBERG). Qualquer pessoa pode ter a foto – idêntica na visualidade – de Evans ou de Levine, com um certificado de autenticidade que age exatamente no sentido oposto de como esse dispositivo funciona no mercado de arte, onde ele existe para garantir a exclusividade, o valor comercial. A atitude nos remonta a Benjamin comentando o dadaísmo:

a força revolucionária do dadaísmo estava em sua capacidade de submeter a arte à prova da autenticidade. Os autores compunham naturezas-mortas com o auxílio de bilhetes, carretéis, pontas de cigarro, aos quais se associavam elementos pictóricos. O conjunto era posto numa moldura. O objeto era então mostrado ao público: vejam, a moldura faz explodir o tempo; o menor fragmento autêntico da vida diária diz mais que a pintura (BENJAMIN, 1994b, p. 128).

No site de Mandiberg, o certificado tensiona a proteção no momento em que massifica o acesso. Quando todos passam para um dos lados da linha divisória, a linha perde o sentido. Este trabalho pode parecer uma piada sobre reapropriação, mas, ao mesmo tempo, insere as possibilidades das novas tecnologias na discussão sobre direitos autorais. Não se trata de um

novo Pierre Menard do conto de Borges, já citado anteriormente. Aqui os pontos levantados são outros.

Mas a atuação desse tipo de trabalho mantém essas questões dentro do campo da arte. Mesmo que, em alguns casos, sejam tachados de oportunistas por uns, ávidos por publicidade fácil, por buscar fama à custa de polêmicas ou coisas do tipo, estão manipulando os códigos do mercado de arte contra este mesmo mercado. Essas ações, no entanto, não abalam o estatuto de autoria. Tensionam, deslocam, reforçam um espaço de funcionamento mais conceitual para a autoria, mas, ao contrário de demolir, criam novas colunas de sustentação para a função autor. Refutam, quando muito, o direito autoral, não o autor. Algo que nos parece reforçar a diferença entre um e outro. Há, certamente, um redimensionamento da função autor, mas ela continua vigente na forma como age numa ordenação. Sherrie Levine é a artista autora da série “After Walker Evans”, suas obras são assinadas – e numeradas – e fazem parte de coleções importantes. O Metropolitan Museum of Art possui tanto a sua série quanto a de Walker Evans. É inquestionável a importância do trabalho de Rosângela Rennó para a fotografia/arte brasileira. É ela quem é chamada para as palestras e para os grandes eventos de arte, pois o que está em jogo ali não é quem operou a câmera na obtenção daquelas fotografias – que ela baixou num site, recebeu de um fotógrafo contratado ou mesmo comprou em um mercado de pulgas –, mas o que acontece quando ela se utiliza de tais arquivos à mercê de suas ideias, desejos, reflexões. Vale reforçar, no entanto, que tais trabalhos continuam convergindo para uma noção de autor bastante próxima do que discutimos anteriormente, de seu papel ordenador, da ideia de obra que traz coerência, seu viés controlador do circuito e impulsionador de significações.

Um abalo muito maior pode ser percebido nas práticas de apropriação no campo do “usuário comum” na internet. Quando determinados comportamentos deslocam-se de uma função mais restrita e alcançam uma massa maior de participantes, atingem o uso comum, é possível percebermos revisões interessantes nesta mesma prática. A internet expandiu a possibilidade de participação. Por um lado, mais e mais pessoas passaram a ter no seu dia a dia tanto o acesso à fruição de muitas obras e experimentos espalhados mundo afora como, principalmente, puderam, elas mesmas, produzir suas experimentações. Montagens fotográficas ou vídeos passaram a ser feitas na casa de todos. Se a produção massificada pode questionar a linha que demarca a autoria, muito do que nós vemos na internet passa por contribuições coletivas, de modo a ser impossível uma delimitação precisa de quem ou

quantos foram responsáveis por novas significações, em muitos casos. Por outro lado, a facilidade de distribuição também é um estímulo ao aumento da pirataria e ao desrespeito ao direito autoral.

A nosso ver, nem um nem outro caso são suficientes para se apregoar uma nova morte do autor, uma vez que os dispositivos de instauração desta função continuam vigentes e fortes. Continua havendo uma linha tênue que estabelece o surgimento do autor em relação com sua obra e, concomitantemente, com o leitor, de modo que nem todos os que produzem são autores, assim como nem tudo que é produzido por um autor é sua “obra”. Por outro lado, a rede de interlocutores propiciada pela internet, além do incentivo a ações participativas têm estimulado o surgimento de novas possibilidades de financiamento, como é o caso do *crowdfunding*¹³², onde o público interessado financia projetos antecipando a compra de ingressos do show de sua banda favorita ou exemplares do novo livro de um escritor, entre muitos outros formatos de viabilidade, renovando os expedientes de manutenção dos autores por suas próprias obras. Licenças abertas e as muitas possibilidades trazidas pelo Creative Commons¹³³, por exemplo, são reorganizações neste campo do direito autoral que inserem flexibilidades e potencialidades e buscam adaptações a novas demandas.

4.9 Nem toda fotografia é autoral

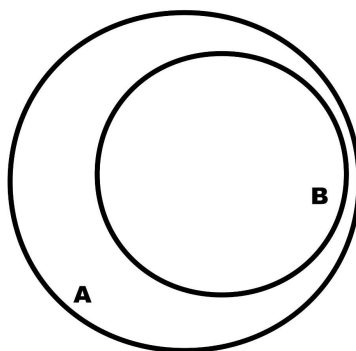
O caminho não foi fácil, mas foi necessário para percebermos as nuances e os melindres deste tema com o qual trabalhamos. Tentaremos agora alinhar algumas ideias, partindo de duas provocações. A primeira delas pode ser assim resumida: *nem todo mundo que produz uma fotografia é um autor*. Dito isto, já atacamos diretamente o que propomos no título do subcapítulo, pois, se nem todos que fotografam são autores, parte das fotografias produzidas estão fora da condição de “autorais”. O termo “fotografia autoral” talvez não seja o melhor, mas utilizaremos ele aqui por fidelidade ao nosso propósito de estabelecer o debate em articulação com o senso comum. Na (figura 24), podemos observar uma representação esquemática onde há um conjunto formado pela totalidade das fotografias (A) e um subconjunto representando as fotografias produzidas por autores (B). Desta colocação

¹³² Existem muitos sites de crowdfunding onde é possível entender melhor o processo. Dois bons exemplos são o Catarse (catarse.me) e o Benfeitoria (benfeitoria.com).

¹³³ O Creative Commons é uma organização mundial sem fins lucrativos que visa padronizar licenças de uso público. Afirmam não serem contra os direitos autorais: “As licenças CC são licenças de direito autoral e dependem da existência do sistema de proteção autoral para funcionarem” (retirado do site do Creative Commons).

também podemos extrair combustível para diversos questionamentos. Não estamos tratando da diferença entre fotógrafos profissionais e amadores, até porque essa terminologia traz uma série de outras distorções cuja discussão não cabe aqui. Estamos dizendo que nem todos que fotografam, nem todos os fotógrafos, independentemente de sua relação com a fotografia ou do tempo de atividade que tenha, podem ser considerados autores. Ou seja, apenas alguns dos que fotografam são autores. O melhor caminho para entendermos a autoria passa pela separação de autor e indivíduo produtor, onde o autor é uma figura conceitual.

Figura 24 - Nem todas as fotografias são produzidas por autores.



Fonte: do autor.

*A = universo total de fotografias produzidas; B = fotografias produzidas por “autores”.
Gráfico meramente conceitual, não correspondendo, claro, à proporcionalidade, que não é
objeto deste estudo.*

Como definido por Foucault (2009b), há uma distinção entre o “nome próprio” e o “nome de autor”, a ideia de uma função autor, que age no ordenamento da obra. Há um deslocamento entre o indivíduo que produz um texto – ou uma fotografia – e o autor. Embora os dois possam compartilhar um mesmo nome, a pessoa que segura a caneta ou a câmera fotográfica passa a conviver com uma segunda pessoa depois que a obra se conforma. A obra e o autor surgem juntos nesta conformação e seguem vida própria. Existe o senhor Sebastião Salgado, natural de Minas Gerais, hoje residente em Paris e existe o autor Sebastião Salgado, atrelado a fotografias de Serra Pelada, entre muitas outras. Conforme o pensamento de Foucault, já discutido acima, o nome Sebastião Salgado está ligado ao morador de Paris e à obra fotográfica. Para distinguir, trata-se do nome próprio e do nome de autor, respectivamente.

As intenções que surgem lá no Salgado indivíduo e que são colocadas – em jogo – na obra podem não ser acessadas pelo leitor, que é personagem imprescindível na existência da linguagem fotográfica. A existência de uma obra e, conseqüentemente, de um autor se dá numa espécie de ruptura, na instauração de um deslocamento da linguagem comum – utilizada para o repasse e a repetição de algo dado – para uma articulação desta linguagem em camadas de significação e transgressão. Nem tudo o que Salgado fotografa, no entanto, pode ser incluída no que estamos chamando de obra. São Jerônimo é referenciado por Foucault ao afirmar que alguns princípios norteadores da exegese cristã são utilizados pela crítica moderna na busca pelo autor. Tais princípios trabalham no delineamento da obra, um corpus formado não pela totalidade do que foi produzido, mas por um recorte:

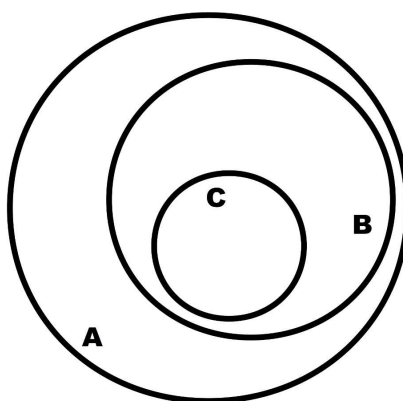
se, entre vários livros atribuídos a um autor, um é inferior aos outros, é preciso retirá-lo da lista de suas obras [...]; além disso, se certos textos estão em contradição de doutrina com as outras obras de um autor [...]; é preciso igualmente excluir as obras que estão escritas em um estilo diferente, com palavras e formas de expressão não encontradas usualmente sob a pena do escritor [...]; devem, enfim, ser considerados como interpolados os textos que se referem a acontecimentos ou que citam personagens posteriores à morte do autor (FOUCAULT, 2009, p. 277).

Ou seja o que associamos a um autor como sua obra passa por uma unidade de valor, pela coerência teórico-conceitual, pelo estilo e pelo momento histórico. Como aqui estamos trabalhando no corpus produzido por um mesmo indivíduo, podemos considerar excluída, naturalmente, a última consideração, a da coerência histórica. As três primeiras, porém, nos confirmam o pensamento, que aqui colocamos como segunda provocação, de que nem toda fotografia que um autor produz é uma “fotografia autoral”, ou, melhor dizendo, pode ser considerada parte de sua obra (figura 25).

Laura González Flores desenvolveu o conceito de artisticidade, que pode ser assim resumido: “uma qualidade a qual a Pintura poderá aceder na medida em que se afastar do artesanal ou manual/técnico (arte = destreza) para aproximar-se do estético/espiritual (Arte = criatividade, Arte = beleza + imaginação)” (GONZÁLEZ FLORES, 2011, p. 49). Há uma passagem de valorização da arte que, primeiramente, está na capacidade de reprodução do real para depois incorporar a criatividade. Em seu estudo, a autora defende que há uma semelhança muito maior entre Pintura e Fotografia do que rezam as cartilhas que as separam em categorias distintas unicamente pelo viés da técnica. Se a pintura passou pela transformação de abordagem e valorização, com o distanciamento do real, a fotografia

também estabeleceria o mesmo movimento, porém com algumas dificuldades suplementares. “Resolver o debate da artisticidade da fotografia implicava, forçosamente, solucionar o problema de sua essência e exorcizar o peso de sua tecnologia” (GONZÁLEZ FLORES, 2011, p. 141).

Figura 25 - Nem toda fotografia compõe a obra de um autor.



Fonte: do autor.

Desdobramento da ilustração anterior, vemos agora as fotografias autorais (C) como subconjunto de B (fotografias produzidas por autores).

Tal problema refere-se à ambígua ligação da fotografia com a ciência e a arte, exatidão maquínica e expressão humana, amparada por um contexto histórico que não permitia conciliar essas características entendidas como antagônicas. Havia ali uma contradição – aparente – que deixava no ar a questão de como algo produzido por uma máquina poderia ser artístico. Essa forma de observar o fenômeno foi ingrediente determinante na recusa da condição autoral da fotografia, pois a defesa de uma imagem automática, produzida pela máquina – em conformidade com preceitos ideológicos vigentes na sociedade – atuava diretamente na retirada da mão e da criação humana do resultado de tais produções. A fotografia precisava, primeiramente, quebrar o estatuto de objetividade para depois galgar à condição de criação autoral.

González Flores destaca que essa crença perdura até hoje e é flagrante na distância entre “fazer” e “tirar”, sendo o segundo verbo muito mais ligado à fotografia e o primeiro à pintura: o pintor faz um quadro enquanto o fotógrafo “tira uma foto”. Houve uma polarização em que à fotografia foi dada a condição de

herdeira da necessidade moderna de objetividade na representação, exatidão na reprodução e automatismo na reprodutibilidade, enquanto a Pintura é vista como depositária da noção moderna de “pessoa”. De acordo com essa visão, as disciplinas não apenas são diferentes, mas opostas e mutuamente excludentes: na cisão característica da racionalidade ocidental, a Fotografia representa o polo da objetividade, enquanto a Pintura representa o polo da subjetividade.

No entanto, quando se analisa a evolução histórica da Pintura e da Fotografia para abordá-las a partir de suas analogias no nível axiológico, e não meramente tecnológico, observa-se que ambas as disciplinas podem ser descritas como variantes técnicas de uma mesma ideologia visual. A heterogeneidade sintática que resulta de suas origens técnicas distintas perde importância diante do enorme paralelismo de suas bases ideológicas. A técnica passa a um segundo plano, por detrás da finalidade das imagens e de seus valores culturais subjacentes. (GONZÁLEZ FLORES, p. 263).

Para a autora, fotografia e pintura passaram por um mesmo desenvolvimento ideológico que estabelece uma transição do entendimento – e busca – de uma imagem técnica para uma criação. Esta passagem, no campo da fotografia, tem a dificuldade suplementar pelo peso automático. “Uma foto de ‘autor’ [...] é uma imagem que evidencia que algo foi feito, e não simplesmente tirado” (GONZÁLEZ FLORES, p. 151).

Tanto a artisticidade, quanto a instauração de uma obra ou o reconhecimento do autor passam por um deslocamento, uma espécie de separação em relação ao senso ou uso comum. Assim como há uma ruptura entre a escrita comum e o que é considerado como literatura. Sempre que se fala em deslocamento, ruptura, separação, estamos lidando com a ideia de negação. A autoria atua na fundação de uma outra coisa, em uma maneira distinta de articular a linguagem e criar um mundo novo. Na captura, tão relacionada à busca de uma fotografia fundamentada na objetividade, está em jogo a apropriação de um real preexistente. Na construção, damos vez a uma nova realidade. Conforme Tatiana Salem Levy, “o grande paradoxo da arte talvez seja o fato de sua realização residir na irrealização ou, para acompanhar o pensamento de Blanchot, na negação. É preciso negar o real para se construir a (ir)realidade fictícia” (2011, p. 23). O fazer artístico acontece em relação ao real, no caso como negação.

Se enxergarmos a fotografia por sua característica indicial, sua ligação física com o referente, tenderemos a uma complexificação do paradoxo citado. Como se daria essa negação numa linguagem que necessita se voltar para esse mesmo mundo, dependente do rastro deixado por este na conformação de sua existência? Como conciliar o distanciamento-negação num mesmo movimento que é de aproximação e apropriação? Tais questões trazem

ainda mais dificuldades ao discernimento da função autor na fotografia, principalmente se formos pensar em gêneros como a fotografia documental ou o fotojornalismo.

Nosso intuito ao percorrer esse percurso não é o de fazer apenas um levantamento historiográfico nem de engessar os movimentos, mas de buscar um maior tensionamento do debate sobre autoria na fotografia, deixando de lado algumas colocações confusas a respeito da temática. A autoria é um assunto complexo e pouco delimitado. A crítica moderna, nas últimas décadas do século XX, decretou a morte do autor, mas, passados trinta ou quarenta anos, os questionamentos continuam presentes e mal resolvidos, como colocado por Foucault, enquanto o autor continua tendo seu lugar no debate. Mas tudo isso de maneira confusa, como refletido pelo senso comum. Embora seja fácil entender os motivos para que isso aconteça, não devemos confundir as duas instâncias aqui trabalhadas: o autor e o indivíduo. Perceber a distinção entre esses personagens é o caminho para avançarmos na discussão. Mais do que buscar delimitações, o entendimento de tais distinções nos permite olhar a complexidade, as apropriações, as críticas e as redefinições de uma maneira mais aprofundada e madura. Se, conforme afirmado por Foucault, “não basta [...] repetir como afirmação vazia que o autor desapareceu” (FOUCAULT, 2009. p. 271), também não podemos aceitar a posição, tão reducionista quanto, de encarar que tudo é autoral. Nossa intenção não é conduzida tanto por uma vontade separadora, mas encaramos necessária a percepção de determinados limites como método para se avançar com mais segurança em alguns terrenos.

Levando em consideração o que tratamos neste capítulo, o autor, da forma como o percebemos, é resultado da convergência de alguns fatores ligados ao desenvolvimento da cultura escrita/impressa e a consequente valorização do ato criativo do escritor e de outras formas de expressão; à emergência de um sujeito observador moderno; e à instauração de uma sociedade disciplinar moldada por instituições e dispositivos ordenadores e classificatórios. O autor é uma função, um conceito abstrato, que se forma juntamente com a obra, ao promover um deslocamento em relação ao sujeito criador, numa distinção entre nome próprio e nome de autor. A obra, por sua vez, mantém estreita relação com o leitor, de modo que muitos teóricos e artistas defenderão uma importância maior do leitor na conformação da obra.

5 VALOR DE TESTEMUNHO

*La fotografía no tiene poder en sí misma.
Por el contrario, recibe temporariamente,
el poder de los aparatos que la despliegan.
Geoffrey Batchen, em Arder en deseos*

Não é por coincidência que tanto a fotografia quanto a autoria compartilham relações fundacionais com a modernidade, esse cenário de transformações, de formação do sujeito e de suas articulações com o mundo, fortemente estimulado por preocupações de controle e organização. Não podemos, portanto, negligenciar a relação tanto da fotografia quanto da autoria com aspectos tributários à disciplina e ao discurso institucional. Trata-se de um degrau importante nesta nossa discussão. Diversos autores, a exemplo Geoffrey Batchen e John Tagg, destacam a impossibilidade de se pensar a fotografia a partir de uma posição cultural singular e neutra. Em vez disso, ela deve ser considerada “como um campo disperso e dinâmico de tecnologias, práticas e imagens. A condescendente ubiquidade deste campo fotográfico é tal que resulta indistinguível daquelas instituições ou discursos que decidem fazer uso delas¹³⁴” (BATCHEN, 2004, p. 13). A história da fotografia – assim como toda história – passa pelas instituições e discursos.

Uma fotografia não traz em si significados fechados e únicos, mas depende do contexto para sua interpretação. Ou seja, a significação não acontece a partir de qualidades inerentes à imagem, mas no lugar que ela ocupa no mundo. “A chave é que as fotografais nunca podem existir à margem de discursos ou funções de algum tipo. Não existe um terreno neutro onde a fotografia possa falar ‘de e por si mesma’, onde possa transmitir algum significado ‘verdadeiro’ essencial, subjacente¹³⁵” (BATCHEN, 2004, p. 13). Para John Tagg (2009, p. xxviii), a despeito da tradição documental alicerçada sobre preceitos inerentes à

134 Tradução livre para: “como un campo disperso y dinámico de tecnologías, prácticas e imágenes. La condescendiente ubicuidad de este campo fotográfico es tal que resulta indistinguible de aquellas instituciones o discursos que deciden hacer uso de ellas”.

135 Tradução livre para: “La clave es que las fotografías nunca pueden existir al margen de discursos o funciones de algún tipo. No existe un terreno neutral donde la fotografía pueda hablar ‘de y por sí misma’, donde pueda transmitir algún significado ‘verdadero’ esencial, subyacente”.

câmera, a função de prova e testemunho que é dada à fotografia seria resultado de um embate violento para garantir o lugar de “certas condições discursivas”.

Neste capítulo, observaremos como tanto a fotografia – em sua vertente documental, especialmente – como a autoria e a própria história compartilham características “herdadas” de um ambiente mais amplamente identificado por relações de poder e de controle. O valor de testemunho precisou ser construído, como um “contrato de credibilidade”, citado por Margarita Ledo (1998). O “efeito de real” – valorizado pela nossa civilização (BARTHES, 2012) e sobre o qual muitas obras construirão suas bases, mesmo aquelas que não buscam uma relação mais direta com a realidade fotografada – também se beneficia de tais relações¹³⁶. Tanto Ledo quanto Barthes – entre muitos outros autores – sublinham a tônica indicial do mecanismo fotográfico como origem de tal contrato: a compreensão como captura mecânica habitaria a confiança que acompanha o dispositivo fotográfico, com suas camadas epistemológicas. Gostaríamos de promover um deslocamento crucial, no sentido de incluir o papel do discurso na formação disso que chamamos de dispositivo fotográfico. Dessa forma, não é tanto o discordar ou o concordar com o contrato de credibilidade que está em jogo, da forma como Ledo se apropria das questões mecânicas, mas entender que esse mesmo aspecto também passa pela construção do discurso/objeto.

A fotografia se desenvolveu em paralelo a diversas transformações da sociedade, em meio à revolução industrial, ao crescimento das cidades, ampliação de fluxos migratórios e consolidação de novas funções sociais. Não podemos deixar de fora o reordenamento do Estado e o fortalecimento ou redefinição de instituições disciplinares, além de uma crescente valorização de procedimentos, técnicas e modos de gestão que se baseavam no conhecimento científico, culminando nos preceitos positivistas. Um cenário propício para a edificação da “verdade fotográfica”. “O que proporcionou à fotografia poder evocar uma verdade foi não somente o privilégio atribuído aos meios mecânicos nas sociedades industriais, mas também sua mobilização dentro dos aparatos emergentes de uma nova, mas penetrante, forma do Estado¹³⁷” (TAGG, 2005, p. 82). É importante percebermos como a estrutura se estabelece para depois passarmos a uma certa flexibilização. Em outras palavras, consideramos que tais

¹³⁶ Muitos artistas buscarão a fotografia por essa característica, mesmo que suas intenções apontem para algo desvinculado com a realidade, algo ficcional, mas, uma vez abordado fotograficamente, provoca discontinuidades e deslocamentos interessantes.

¹³⁷ Tradução livre para: “Lo que proporcionó a la fotografía poder para evocar una verdad fue no solamente el privilegio atribuido a los medios mecánicos em las sociedades industriales, sino también su movilización dentro de los aparatos emergentes de una nueva y más penetrante forma del Estado”.

relações não se faz apenas a partir do Estado, mas por outras formas de controle diluídas na sociedade, em dinâmicas semelhantes e outras “institucionalizações”. O próprio Tagg citará, em dado momento de seu pensamento, a história da arte exercendo tais mecanismos. Já veremos como isso se dá.

5.1 Controle do discurso

Para Foucault, é a palavra que constitui a coisa, o objeto. Este é formado pela fala que se faz sobre ele, de modo que é o discurso que, num movimento de linguagem, constrói algo pelo que diz dele. Se faz necessário, pois,

não mais tratar os discursos como conjuntos de signos (elementos significantes que remetem a conteúdos ou a representações), mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam. Certamente os discursos são feitos de signos; mas o que fazem é mais que utilizar esses signos para designar coisas. É esse mais que os torna irredutíveis à língua e ao ato da fala (FOUCAULT, 2007, p. 55).

O discurso é muito mais do que um relato sobre algo mas, mais propriamente, a condição de existência de algo. O discurso encerra uma relação de forças importante na conformação de seu tema. Mas é necessário, também, que observemos como Foucault pensa este conceito:

o discurso, assim concebido, não é a manifestação, majestosamente desenvolvida, de um sujeito que pensa, que conhece, e que o diz: é, ao contrário, um conjunto em que podem ser determinadas a dispersão do sujeito e sua descontinuidade em relação a si mesmo. É um espaço de exterioridade em que se desenvolve uma rede de lugares distintos” (FOUCAULT, 2007, p. 61).

Nos interessa, portanto, não reviver toda a arqueologia do saber, mas deixar pairando o feixe complexo de relações que envolve o discurso, afinal, “em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (FOUCAULT, 1999, p.9).

Sem fazer conexões causais, Foucault demonstra que a revolução industrial coincidiu com o surgimento de “novos métodos para administrar” a população urbana com seus grandes contingentes de trabalhadores, estudantes, prisioneiros, pacientes hospitalares e outros grupos. Na medida em que indivíduos foram sendo arrancados dos antigos regimes de poder, da produção agrária e artesanal e das grandes estruturas familiares, novos

arranjos descentralizados foram concebidos para controlar e regular essas massas de sujeitos relativamente livres e abandonados à sua sorte. Para Foucault, a modernidade do século XIX é inseparável da maneira pela qual mecanismos de poder dispersos coincidem com os novos modos de subjetividade (CRARY, 2012, p. 23).

Foucault vai chamar de “disciplina” os métodos que controlam minuciosamente o corpo em busca de uma “relação de docilidade-utilidade”. “Muitos processos disciplinares existiam há muito tempo: nos conventos, nos exércitos, nas oficinas também. Mas as disciplinas se tornaram, no decorrer dos séculos XVII e XVIII, fórmulas gerais de dominação” (FOUCAULT, 2004, p. 118). O surgimento da disciplina não visa apenas o aumento das habilidades do corpo humano, nem tampouco o aprofundamento de sua sujeição, mas a possibilidade de torná-lo obediente e útil. Isso não aconteceu de forma súbita, mas por uma multiplicidade de processos de diferentes origens e localizações, “que se recordam, se repetem, ou se imitam, apoiam-se uns sobre os outros, distinguem-se segundo seu campo de aplicação, entram em convergência e esboçam aos poucos a fachada de um método geral” (FOUCAULT, 2004, p. 119).

A disciplina age sobre e sob alguns pressupostos. O primeiro deles, a “distribuição dos indivíduos no espaço”: através dos conventos, dos quartéis, dos colégios, dos hospícios, dos hospitais, das fábricas, entre outros espaços ordenadores – ou “instituições disciplinares”. Essa ordenação se dá pelo espaço que o indivíduo ocupa, mas não de modo fixo, pois eles podem ser intercambiáveis. Através da divisão – do grupo em subgrupos, dos processos em etapas, dos estudantes em classes e assim por diante – o indivíduo passa a fazer parte de uma categoria, de uma posição numa fila, “o lugar que alguém ocupa numa classificação”. “A disciplina, arte de dispor em fila, e da técnica para a transformação dos arranjos. Ela individualiza os corpos por uma localização que não os implanta, mas os distribui e os faz circular numa rede de relações” (FOUCAULT, 2004, p. 125). O controle através do tempo se dá pelas noções de pontualidade, de marcações finais, conclusões, tudo em busca da eficiência de um corpo disciplinado.

A disciplina também se dá pelo controle da produção do discurso, ou, dizendo por outro ponto de vista, é um dos caminhos para tanto. Foucault refletiu sobre a possibilidade de um controle através de mecanismos externos e internos ao discurso, ou seja, aqueles que resultam de articulações de poder e exclusão e outros que dizem respeito ao controle exercido pelo próprio discurso. A palavra interdita, a partilha da loucura e a vontade de verdade seriam

sistemas de exclusão: aquilo que não deve ser dito, o discurso daquele que não goza de faculdades mentais condizentes com o estabelecido como coerente e os valores positivos da verdade, respectivamente. Os dois primeiros, segundo Foucault, convergem para o último, pois “cada vez mais, o terceiro procura retomá-los, por sua própria conta, para, ao mesmo tempo, modificá-los e fundamentá-los” (FOUCAULT, 1999, p. 19). A vontade de verdade reforça a linha que exclui a possibilidade de determinados discursos. Tais procedimentos acontecem de modo externo ao discurso, mas também existem outros que possibilitam ao próprio discurso ser responsável por seu controle, agora no sentido de dominar a dimensão do acontecimento e do acaso. O comentário, o autor e a disciplina são princípios que se opõem entre si, mas que atuam no mesmo sentido de ordenamento do discurso.

Tem-se o hábito de ver na fecundidade de um autor, na multiplicidade dos comentários, no desenvolvimento de uma disciplina, como que recursos infinitos para a criação de discursos. Pode ser, mas não deixam de ser princípios de coerção; e é provável que não se possa explicar seu papel positivo e multiplicador, se não se levar em consideração sua função restritiva e coercitiva (FOUCAULT, 1999, p. 36).

A disciplina, com suas normas, delimitações e, principalmente, padrões e serializações, visa a eficiência, a produtividade. Ela trata de uma produção massificada, unificada, reproduzível. O resultado de um procedimento disciplinado não estaria em algo singular, mas homogêneo, padronizado. Nem mesmo o comentário, embora tenha a aparência de um acréscimo, de uma interpretação – que, em si, tem algo de criativo –, significa a busca por algo novo, mas pelo sentido correto, pelo real significado do texto.

O comentário não tem outro papel, sejam quais forem as técnicas empregadas, senão o de dizer enfim o que estava articulado silenciosamente no texto primeiro. Deve, conforme um paradoxo que ele desloca sempre, mas ao qual não escapa nunca, dizer pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido dito e repetir incansavelmente aquilo que, no entanto, não havia jamais sido dito (FOUCAULT, 1999, p. 25).

Um outro “princípio de rarefação do discurso” é o autor. Não no sentido do indivíduo que fala ou escreve um texto, mas “como princípio de agrupamento do discurso, como unidade e origem de suas significações, como foco de sua coerência” (FOUCAULT, 1999, p. 26). Ao observar o autor com essa responsabilidade de ordenamento, Foucault nos dá a entender o peso dessas camadas sobrepostas ao conceito de autor que vão além do ato de produzir algo, seja uma fala, um escrito. Tais sobreposições se fizeram pelos acúmulos e

negociações do tempo, pela sedimentação e revisão de estruturas sociais, nas relações comerciais – como já vimos – mas também por novos regimes jurídicos e políticos. Não podemos dissociar a autoria de uma rede complexa de articulações cujos nós passam não apenas pelo desenvolvimento da cultura impressa e seus desdobramentos, mas também por alterações no estatuto do sujeito e na organização de uma sociedade moldada pela disciplina.

5.2 Crítica do documento

Em “Arqueologia do saber”, Foucault também propõe uma crítica do documento. A partir da percepção de que houve uma transformação na história e na forma como esta enxergava o documento.

Desde que existe uma disciplina como a história, temo-nos servido de documentos, interrogamo-los, interrogamo-nos a seu respeito; indagamos-lhes não apenas o que eles queriam dizer, mas se eles diziam a verdade, e com que direito podiam pretendê-lo, se eram sinceros ou falsificadores, bem informados ou ignorantes, autênticos ou alterados. Mas cada uma dessas questões e toda essa grande inquietude crítica apontavam para um mesmo fim: reconstituir, a partir do que dizem estes documentos – às vezes com meias palavras –, o passado de onde emanam e que se dilui, agora, bem distante deles; o documento sempre era tratado como a linguagem de uma voz agora reduzida ao silêncio: seu rastro frágil mas, por sorte, decifrável. Ora, por uma mutação que não data de hoje, mas que, sem dúvida, ainda não se concluiu, a história mudou sua posição acerca do documento: ela considera como sua tarefa primordial, não interpretá-lo, não determinar como se diz a verdade nem qual é seu valor expressivo, mas sim trabalhá-lo no interior e elaborá-lo: ela o organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do que não é, identifica elementos, define unidades, descreve relações. O documento, pois, não é mais, para a história, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é passado e o que deixa apenas rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações” (FOUCAULT, 2007, p. 7).

Foucault acredita numa certa inversão do entendimento vigente na história tradicional, na qual os documentos eram “o feliz instrumento de uma história que seria em si mesma, e de pleno direito, memória”. No lugar disso, a história passaria a ser, “para uma sociedade, uma certa maneira de dar status e elaboração à massa documental de que ela não se separa” (FOUCAULT, 2007, p. 8). De fonte de informação o documento passaria a ser informado. Perceber essas duas maneiras de lidar com o documento na história é bem interessante para o nosso percurso pois remete à relação semelhante que ocorre com a fotografia documental e o fotógrafo. Não nos referimos aqui apenas ao potencial como fonte

de pesquisa para a história, pois a fotografia neste âmbito já se equipara a outras fontes documentais, mas na articulação de discurso, nos imperativos de significação. Acreditamos que o autor na fotografia documental atua numa dinâmica que delimita e dá significado à obra que produz, que não age somente em busca do registro de algo exterior, mas que, na sua própria articulação, conforma o objeto.

Vale a pena observarmos outras operações da história, muito estimulantes para nossa discussão, tanto por alguma aproximação com o modo de operação da fotografia, mas também na evolução do documento. Barthes (1984) afirma que a história e a fotografia são invenções de um mesmo século. Daí podemos buscar inspirações bastante úteis. Jacques Le Goff nos lembra que “o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores” (LE GOFF, 1996, p. 535). A história não é o que de fato aconteceu na sua totalidade, mas o seu relato, o que nos leva, novamente, a referenciar a ideia de que o fato é formado pelo discurso. E integra essa construção a maneira de ver através de continuidades ou de rupturas, os registros e os esquecimentos, a eleição e valorização de enfoques em detrimento de outros. Muito da história, por exemplo, foi desenvolvida a partir da busca por continuidades, do alinhar de fatos e personagens que permitiam essa costura linear, deixando de fora aquilo que se desviasse do caminho mais retilíneo.

Assim como o que conhecemos da Farm Security Administration passa por uma tentativa similar de alinhar tópicos em detrimento de outros, de privilegiar imagens enquanto outras foram inutilizadas, a própria constituição da obra de um fotógrafo como Sebastião Salgado passa por dinâmicas semelhantes. Assim também é a história da fotografia e tivemos claros exemplos de tais manipulações quando nos debruçamos sobre a construção do campo documental, incluindo a anexação de referências e precursores. Há relações de poder muito fortemente entranhadas neste processo, vistas aqui não apenas como algo unidirecional, não estamos falando apenas que um autor pode definir parâmetros para a sua obra ou que ele tem o poder de definir o que entra e o que não entra na sua narrativa. Na verdade ele atua nessas frentes, mas também reproduz discursos anteriores ou responde a imposições externas, pois seu lugar de fala é delimitado por seu espaço, seu tempo e sua posição numa cadeia complexa de relações.

A repetição, aliás, é um mecanismo muito frequente de consolidação de um

significado. Para Barthes “o discurso histórico não acompanha o real, não faz mais do que significá-lo, repetindo continuamente *aconteceu*” (BARTHES, 2012b, p. 178). Ele complementa afirmando que “o prestígio do *aconteceu* tem uma importância e uma amplitude verdadeiramente históricas. Há um gosto de toda a nossa civilização pelo efeito de real” (BARTHES, 2012b, p. 178), presente nos diários íntimos, relatos realistas e, principalmente, no desenvolvimento da fotografia, por carregar, como imagem técnica, a noção de que aquilo que foi fotografado realmente aconteceu.

O conceito de documento, para a história, passou por uma evolução até alcançar a condição de prova. “O documento que, para a escola histórica positivista do fim do século XIX e do início do século XX, será o fundamento do fato histórico, ainda que resulte da escolha, de uma decisão do historiador, parece apresentar-se por si mesmo como prova histórica” (LE GOFF, 1996, p. 536). Nesta evolução está presente a valorização do verdadeiro, da autenticidade, da separação entre o que inspira e o que não inspira confiança, relação com o que existiu de fato e um relato falso ou inconsistente. Tal separação acontece sob o peso de instituições, de chancelas e reconhecimentos em oposição à desconfiança e inconsistência. Que mecanismos estão presentes na certificação de um determinado documento como legítimo registro de alguém ou de algo? Que poderes autenticam uns e descredenciam outros?

Le Goff aponta caminhos:

o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder. Só a análise do documento enquanto monumento permite à memória coletiva recuperá-lo e ao historiador usá-lo cientificamente, isto é, com pleno conhecimento de causa (LE GOFF, 1996, p. 545).

Há uma distinção, como materiais de memória, entre monumento e documento. O primeiro está carregado da intenção de perpetuação, um legado para o futuro. Quando se fala em encarar o documento como monumento significa deixar de lado o caráter objetivo e passar a entendê-lo numa dinâmica que também pressupõe a edição, como podemos ver nesta outra passagem do mesmo texto:

A intervenção do historiador que escolhe o documento, extraíndo-o do conjunto dos dados do passado, preferindo-o a outros, atribuindo-lhe um valor de testemunho que, pelo menos em parte, depende da sua própria posição na sociedade da sua época e da sua organização mental, insere-se numa situação inicial que é ainda menos “neutra” do que a sua intervenção.

O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo.” (LE GOFF, 1996, p. 547).

Como dissemos, podemos tirar estímulos importantes de tais palavras. Tanto no entendimento do percurso que seguimos ao optarmos pela observação de tópicos da história da fotografia, como no paralelo com a atuação e modo de articulação da fotografia documental. Barthes nos faz uma provocação em direção parecida; não aponta para a mentira, mas para a ficção:

a narração dos acontecimentos passados, submetida comumente, em nossa cultura, desde os gregos, à sanção da “ciência” histórica, colocada sob a caução imperiosa do “real”, justificada por princípios de exposição “racional”, essa narração difere realmente, por algum traço específico, por uma pertinência indubitável, da narração imaginária, tal como se pode encontrar na epopeia, no romance, no drama? (BARTHES, 2012b, p. 163).

As falas de Le Goff e Barthes – ou quando Foucault aborda a questão da descontinuidade, “o estigma da dispersão temporal que o historiador se encarregava de suprimir da história” (2007, p. 9) – nos fazem pensar na prática de inclusão e exclusão, comum tanto ao historiador quanto ao fotógrafo e ao autor de um modo geral. Estes três personagens da modernidade agem diretamente na delimitação de um enquadramento possível a partir de certos preceitos relacionados ao modo de organização vigente, a questões ideológicas, a constrangimentos e estímulos de diversas ordens; são funções estreitamente ligadas ao controle.

5.3 Enquadramento

Voltemos a Margarita Ledo, quando ela diz:

a confiança na câmera, no que se revela ao aparato fotográfico, é um dos vértices sobre os quais se construiu a tradição documental. Sem a câmera organizando a aparência do visível, segundo as regras espaço-temporais definidas pela cultura ocidental, não nos remeteríamos ao efeito-verdade que

esta estabelece com o referente¹³⁸ (LEDO, 1998, p. 13).

Mas, importante frisar que, ao mesmo tempo que faz essa referência ao efeito-verdade garantido pela mecânica envolvida no ato de captura da câmera, Ledo alerta para que estejamos atentos a quem está envolvido ou interessado na produção de um trabalho fotográfico, quem nos faz chegar uma foto, que tipo de discurso ela inclui e que necessidades de conhecimentos prévios ela demanda.

O valor documental não deve ser imputado apenas à câmera e sua imagem não manipulada, diz John Tagg, mas aos sistemas de poder, instituições e discursos investidos nesse dispositivo (TAGG, 2009, p. 54). Tagg equipara a história do documental à história de uma estratégia de sentido que envolve tanto um complexo efeito discursivo, como um efeito de poder que devolve sua própria força para o controle social (TAGG, 2009, p. 55). O efeito-verdade ou efeito de real (BARTHES, 2012), precisou ser construído historicamente e responde aos anseios da sociedade vigente.

Tagg dedica um grande espaço de seu livro “El peso de la representación” para a aceitação da fotografia nos tribunais de justiça. Entre diversos casos analisados, demonstra como a pouca familiaridade com o uso deste meio no espaço jurídico acarretava dificuldades – não aceitação, questionamento – como também permitia o direcionamento da interpretação. Uma dificuldade técnica, por exemplo, poderia ser usada para destacar ou apagar determinados aspectos, de modo que as argumentações em torno das imagens eram as principais responsáveis pela leitura. O visto e o não visto na imagem servia ao jogo de acusação e defesa com incrível flexibilidade. Os demais discursos que acompanhavam a fotografia, muitas vezes com pesado verniz técnico, conduziam a recepção. Ao longo do tempo foram criadas normas para a produção de provas fotográficas, mas, como sabemos, esses constrangimentos em geral andam na esteira dos usos e apropriações que lhes estimularam, ou seja, a flexibilidade de argumentação é apenas aparentemente cerceada, restando muitas outras articulações possíveis.

A câmera nunca é um mero instrumento. Suas limitações técnicas e as distorções resultantes se registram em forma de significado; suas representações estão extremamente codificadas; e exerce um poder que nunca é o seu próprio. Entra em cena investida com uma autoridade

138 Tradução livre para: “la confianza en la cámara, en lo que se revela al aparato fotográfico, es uno de los vértices sobre los que se construyó la tradición documental. Sin la cámara organizando la apariencia de lo visible, según las reglas espacio-temporales definidas por la cultura occidental, no nos remitiríamos al efecto—verdad que ésta establece con el referente”.

particular; autoridade para deter, mostrar e transformar a vida diária¹³⁹ (TAGG, 2005, p. 194).

Apenas um exemplo, de uma utilização em um campo específico, mas que é muito simbólica: em que outro espaço – além do jurídico ou policial – podemos falar de prova com mais propriedade? O valor de prova de uma fotografia se deve a um processo social e não está vinculado a um aparato abstrato ou uma estratégia de significação concreta, mas é resultado de complexas relações históricas e práticas institucionais. Insistimos e aprofundamos a discussão em torno do valor de testemunho pois ele atravessa a fotografia documental de modo determinante. Isso acontece, como já discutimos, mesmo em casos que buscam subverter a “função” documental ou agregar novas camadas subjetivas ou “imaginárias” sobre obras fotográficas. Quando tensionamos esse valor, reforçando a ideia de construção, alimentamos a reflexão sobre o papel do fotógrafo nesta fotografia, mas, também, acreditamos friccionar as críticas feitas a esta prática.

O acaso e o erro entram no discurso e passam a ter seus significados, eis um ponto interessante, como visto no exemplo dos tribunais levantados por Tagg. Quando a fotografia de um ambiente, por exemplo, parecia escura, isso poderia ser destacado pelo argumento, se falasse das más condições do ambiente, ou seria relevado por se tratar de um limite técnico, de uma lente pouco clara, um filme pouco sensível etc. Não é de se estranhar tal recurso quando vemos, no jornalismo diário, para não ir muito longe, a mesma prática de exaltar aspectos e abafar outros a partir do uso de legendas, títulos e demais recursos de página. O que nos obriga a exercitar a crítica ao que vemos, ao mesmo tempo que exercemos, participamos dos mesmos sistemas simbólicos, linguísticos, culturais. Nos exige uma abordagem não ingênua, como sugeriu Le Goff anteriormente para historiadores, mas não devemos ser ingênuos a ponto de não percebermos mecanismos de captura mesmo dentro de movimentos de contraposição a tais sistemas.

Como destacado por Tagg, um regime de verdade “é essa relação circular que a verdade tem com os sistemas de poder que a produzem e a sustentam, e com os efeitos de poder que ela induz e que a reorientam [...] a própria verdade é poder, unido ao regime político, econômico e institucional que a produz¹⁴⁰” (TAGG, 2005, p. 123). Além da

139 Tradução livre para: “La cámara nunca es un mero instrumento. Sus limitaciones técnicas y las distorsiones resultantes se registran en forma de significado; sus representaciones están extremadamente codificadas; y ejerce un poder que nunca es el suyo propio. Entra en escena investida con una autoridad particular; autoridad para detener, mostrar y transformar la vida diaria”.

140 Tradução livre para: “es esa relación circular que la verdad tiene con los sistemas de poder que la producen y

concepção de documento dever ser relativizada por sua dinâmica de escolha, seu propósito de verdade o coloca em um nível mais intenso de tal relatividade.

Recorte é uma ação comumente associada à fotografia. Não raro, numa explicação simplificada que vai além da cansada referência à “grafia com a luz”, a fotografia é sintetizada como um recorte no tempo e no espaço. Escolher, incluir, editar, colocar dentro do quadro, enquadrar. Esses verbos trazem amalgamados aos seus significados a ação inevitável de seus negativos, assim como a fotografia, embora tenha sido perpassada por muitos processos que prescindiam do negativo, também tenha na sua conceituação – ao menos saudosa – a participação da imagem negativada, o filme, o original de muitas das imagens já produzidas. Se o daguerreótipo, alardeado como início de tudo, não possuía relação com o negativo, assim como o digital – processo esmagadoramente dominante hoje – também não o tem, nada disso nos impede de anexar, como inevitável, a contradição da escolha, da inclusão e do enquadramento como propriedade fundamental do fotografar. Devemos, pois incluir o excluído, lembrar o esquecido, o descartado, o que ficou fora do quadro, o outro lado desta mesma ação, mesmo que apenas para fins de reflexão. Afinal, estranho ato este que ao incluir pressupõe a anulação da exclusão e, ao mesmo tempo, mantém ali no campo do inalcançável.

O quadro, este retângulo ou quadrado que encerra as imagens fotográficas; o enquadramento como um elemento constitutivo, aquele definir o que entra e o que não entra na fotografia; a edição do material produzido, definição de que imagens merecem ir adiante nos seus caminhos e quais serão apagadas dos HDs ou simplesmente arquivadas em pastas jamais revisitadas. O dentro e fora do quadro é muito definidor na fotografia e Tagg se debruça, para além da sua busca do efeito de prova, nesse processo de escolhas que é, por si só, cumpridor de uma função de controle. Em grande parte, como já ficou claro, sua argumentação segue sobre o papel do Estado nestas definições, como, por exemplo, na Farm Security Administration.

O papel disciplinar do enquadramento, ou a metáfora que ele coloca como título de um de seus livros – “Disciplinary frame” –, é bom lembrar, comporta uma grande margem. O que queremos sublinhar é que não devemos limitar nossa percepção a relações muito diretas como somente os atos de escolhas inerentes ao fazer fotográfico mais básico, mas às várias outras camadas que temos trabalhado ao longo da pesquisa. “Não se trata do poder da câmera, mas do poder dos aparatos do Estado local que fazem uso dela, que garante a autoridade das

la sostienen, y con los efectos de poder que ella induce y que la reorientan. [...] La propia verdad es ya poder, unido al régimen político, económico e institucional que la produce”.

imagens que constrói para mostrá-las como prova ou para registrar uma verdade¹⁴¹” (TAGG, 2005, p. 85).

Tagg não economiza palavras ao associar o uso da fotografia aos aparatos de poder do Estado, à impossibilidade dela se desgarrar dessas condições de funcionamento vinculadas ao controle ideológico hegemônico. Enxergamos uma grande coerência e importância em tal defesa. Estruturalmente tais relações se fazem e se reproduzem no exercício da fotografia nos seus mais variados âmbitos. Mas nos deixa também a incômoda questão se não haveria possibilidades de linhas de fuga, de vazamentos, mesmo que pequenos, dessa estrutura de poder. Ou, de outra maneira, que a relação e a institucionalização não seja exercida apenas do Estado para o indivíduo, mas em camadas onde o autor, o fotógrafo assimila tal estrutura. Ou seja, o fotógrafo documental não consegue se desvencilhar dessa estrutura de poder trabalhada por Tagg, mas nem sempre isso acontece de modo tão direto como pudemos ver na Farm Security Administration, mas onde o próprio fotógrafo participa com o peso institucional, regulador, controlador. Deleuze aponta para “atualizações” das formas e dispositivos de ordenação:

É certo que entramos em sociedades de “controle”, que já não são exatamente disciplinares. Foucault é com frequência considerado como o pensador das sociedades de disciplina, e de sua técnica principal, o confinamento (não só o hospital e a prisão, mas a escola, a fábrica, a caserna). Porém, de fato, ele é um dos primeiros a dizer que as sociedades disciplinares são aquilo que estamos deixando para trás, o que já não somos. Estamos entrando nas sociedades de controle, que funcionam não mais por confinamento, mas por controle contínuo e comunicação instantânea (DELEUZE, 1992, p. 219).

Novos mecanismos de controle integram as relações sociais. Outras estruturas confinam o sujeito não apenas entre paredes, mas por formas diferentes de aprisionamento, como, por exemplo, o endividamento. “Os confinamentos são moldes, distintas moldagens, mas os controles são uma modulação, como uma moldagem autodeformante que mudasse continuamente, a cada instante, ou como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro” (DELEUZE, 1992, p. 225).

A imbricação mútua entre poder e significação não aparece somente na relação com aqueles mecanismos de captura que constituem o território discursivo da disciplina social e do

141 Tradução livre para: “no se trata del poder de la cámara, sino del poder de los aparatos del Estado local que hacen uso de ella, que garantiza la autoridad de las imágenes que construye para mostrarlas como prueba o para registrar una verdad”.

Estado, mas também na relação da disciplina com a história da arte e seus mecanismos de captura (TAGG, 2009 p. 180). O que estamos dizendo é que as relações de poder estão presentes mesmo em projetos que não respondem diretamente a uma ação do Estado. A fotografia está perpassada por tais relações complexas de poder e controle. O que nos leva a uma outra preocupação: se há esta cadeia de escolhas e discursos, se uma fotografia – um conjunto, uma obra, um uso – está inserida em uma corrente de pressões e interesses, de quem é o discurso que a atravessa? Quem está falando? Quem tem interesse no que está sendo dito?

5.4 Constrangimentos

Afirmando que “na maioria das imagens é impossível deduzir a intenção do fotógrafo¹⁴²”, Rosler (2007, p. 248) aponta para a dificuldade de se conseguir realmente reduzir o estigma social em projetos fotográficos, inclusive aqueles bem acolhidos pelo público. Não basta o reconhecimento por parte do espectador para que se reduza a distância simbólica entre ele e o objeto fotografado. Não basta incluir elementos de ligação, como depoimentos ou frases dos indivíduos representados, ou mesmo confiar na identificação “natural” a partir de um reconhecimento humano da presença das pessoas fotografadas. Isto porque muito do que se produziu sob a denominação de documental leva o propósito social como base fundamental, intenção primeira. E nos interessa especialmente pensar a intenção e os constrangimentos que se contrapõem a ela.

O documental – mensageiro autoproclamado da verdade, filho da modernidade e parte de seu “mundo de vida” – é a prática fotográfica na qual se pode ser mais facilmente impugnados os princípios subjacentes do poder, e, entre todas as práticas artísticas contemporâneas, é onde é mais provável que se invoquem as questões éticas. Assim, a crítica ao documental se dirigiu principalmente a questionar a relação existente entre a imagem e a realidade visual fenomenologicamente entendida; a denegrir sua adequação metonímica com a situação que representa; e a por em dúvida a capacidade que possa ter a imagem de um campo visual de expressar experiências vividas, costumes, tradições ou histórias¹⁴³” (ROSLER, 2007, p. 249).

142 Tradução livre para: “en la mayoría de las imágenes es imposible deducir la intención del fotógrafo”.

143 Tradução livre para: “el documental — mensajero autoproclamado de la verdad, hijo de la modernidad y parte de su “mundo de vida” — es la práctica fotográfica en que pueden ser más fácilmente impugnados los principios subyacentes del poder, y de entre todas las prácticas artísticas contemporâneas, es donde es más probable que se invoquen las cuestiones éticas. Así, la crítica al documental se ha dirigido principalmente a cuestionar la relación existente entre la imagen y una realidad visual fenomenológicamente entendida; a denigrar su adecuación metonímica con la situación que representa; y a poner en duda la capacidad que pueda tener la imagen de un campo visual de expresar experiencias vividas, costumbres, tradiciones o historias”.

Observando as relações de poder sob as quais a fotografia atua, entendemos existir uma assimetria muito grande entre os que fotografam – incluindo aqui não apenas os fotógrafos, mas todos os que se utilizam da imagem, todos os níveis acima do fotógrafo na cadeia produtiva – e os que são fotografados. Se coloca, então, na fotografia documental – especialmente na de cunho social – um debate sobre o respeito ao fotografado, sobre o espaço que este deve ter no trabalho, o que também será alvo de críticas e de descrédito. Muitos dos fotógrafos são movidos pela ideia de que a simples exposição a cenas de situações degradantes pode tocar sentimentos mais profundos de humanidade, ou seja, demonstrar tais situações alcançaria algo que une a todos nós, o sentido de dignidade humana, e isso, por si só, empreenderia mudanças significativas. Benjamin (1994b, p. 128) alertou para o fato de que “abastecer um aparelho produtivo sem ao mesmo tempo modificá-lo, na medida do possível, seria um procedimento altamente questionável mesmo que os materiais fornecidos tivessem uma aparência revolucionária”. Esta fala de Benjamin nos coloca uma provocação sobre as limitações de se tentar usar, em prol de uma causa, um mecanismo que está saturado por outras ideologias e práticas. Vejamos como ele aborda a questão mais adiante: “o aparelho burguês de produção e publicação pode assimilar uma surpreendente quantidade de temas revolucionários, e até mesmo propagá-los, sem colocar seriamente em risco sua própria existência e a existência das classes que o controlam” (BENJAMIN, 1994b, p. 128).

Há um outro aspecto importante colocado por Rosler, que confronta a autoproclamada missão de falar daqueles que não têm voz: o acesso, a permissão para que a representação de suas identidades seja feita por pessoas que não fazem parte da comunidade documentada. Para Nair, “este desafio, de como representar a alteridade ‘corretamente’, é aquele que permanece sem solução por documentaristas preocupados em retratar realidades sociais difíceis¹⁴⁴” (NAIR, 2001, l. 1202). Além da crítica pelo ângulo da recepção, da validade do trabalho como intenção e construção, há também o constrangimento anterior de autorização e compartilhamento de suas experiências pelos que são o “objeto” da empreitada.

Acumulam-se tópicos que agem no questionamento da fotografia documental: a legitimidade dos meios industriais e comerciais de difusão de informação, as relações de poder incubadas nas práticas discursivas e, até, a desvalorização do efeito-verdade inflada pela facilidade de manipulação cada vez maior e mais frequente. “O desejo de dispor de um grande megafone pode entrar facilmente em conflito com o desejo palpável de matar o

144 Tradução livre para: “this challenge, of how to represent alterity ‘correctly’, is one that remains unresolved for documentarians concerned with portraying difficult social realities”.

mensageiro das más notícias, o executor da distorção ou o instigador da discórdia¹⁴⁵” (ROSLER, 2007, p. 253). A fotografia documental engajada com fins de transformação social enfrenta, obviamente, a oposição do status quo. Os que se beneficiam deste, por sua vez, podem convocar uma série de argumentos, das mais variadas origens, para se contrapor à documentação que lhe incomode. É preciso, pois, olhar para as questões éticas, mas sem tirar do horizonte o que motivam as críticas. A mesma premissa de que é preciso estar atento a quem fala em uma obra fotográfica se coloca em relação a quem fala na crítica a tal projeto.

O fotógrafo se depara com preocupações éticas que incluem a decisão sobre o tema que irá abordar, como tratá-lo, como desenvolver o relato sobre o seu objeto; sobre os aspectos de responsabilidade em relação ao objeto, ao significado social da imagem e critérios estéticos; além das questões de distribuição e divulgação (ROSLER, 2007, p. 251). Os aspectos formais, os resultados estéticos, na fotografia documental formam um campo minado, terreno cujo acesso pode causar danos. Trabalhos são desdenhados por não terem um bom “cuidado estético”, outros são criticados por se preocuparem muito com este componente.

A estética, no entanto, nunca esteve ausente. O elemento estético, ou força estrutural é tão básico para a cultura da produção de imagens que normalmente se encontram sob o limiar de interesse – talvez um pouco como ocorre com as regras gramaticais subjacentes da fala – o que torna-se desinteressante para estetas¹⁴⁶ (ROSLER, 2007, p. 254).

Para Solomon-Godeau, o desejo do fotógrafo de construir simpatia, de dignificar visualmente o trabalho ou a pobreza, ou mesmo investir a imagem de uma importância arquetípica pode ser “um problema na medida em que tais estratégias eclipsam ou obscurecem a esfera política, cujas determinações, ações e instrumentos não são em si visuais¹⁴⁷” (SOLOMON-GODEAU, 2003, p. 179).

Ao tratar da fotografia de Riis, Rosler diz que ele se importava pouco com o elemento formal, por se tratar de algo evidente. Não interessava a ele mostrar as pessoas que

145 Tradução livre para: “el deseo de disponer de un gran megáfono puede entrar fácilmente en conflicto con el deseo palpable de matar al mensajero de las malas noticias, al ejecutor de la distorsión o al instigador de la discordia”.

146 Tradução livre para: “la estética, sin embargo, no ha estado nunca ausente. El elemento estético, o la solidez estructural, es tan básico para la cultura de la producción de imágenes que se encuentra normalmente bajo el umbral de interés — un poco quizás como ocurre con las reglas gramaticales subyacentes a la estructura del habla —, lo que lo convierte en algo poco interesante para los estetas”.

147 Tradução livre para: “a problem to the extent that such strategies eclipse or obscure the political sphere whose determinations, actions, and instrumentalities are not in themselves visual”.

fotografava como exemplos de decadência moral, mas como vítimas de desamparo legal. “Seu chamamento ia dirigido aos legisladores, às consciências e ao julgamento das novas elites modernizadoras, supondo que os imigrantes e os negros não poderiam, por si mesmos, levar a cabo com eficácia¹⁴⁸” (ROSLER, 2007, p. 256). Apesar de seu interesse em denunciar as condições sanitárias das moradias dessa parcela desassistida da sociedade de sua época, ele via essas pessoas como exemplares de uma condição. Muitas vezes as surpreendia com *flashes* nos ambientes escuros das vivendas e as fotos eram produzidas por algum assistente contratado para esse fim. Já Lewis Hine mantinha uma relação diferente com seus fotografados e via no tratamento formal – composição – um aliado importante para o seu trabalho: “a noção de representação de Hine continha um nível de responsabilidade pouco frequente a respeito daqueles que retratava, demonstrando, ao mesmo tempo, uma grande confiança na capacidade da estética fotográfica para envolver aos espectadores¹⁴⁹” (ROSLER, 2007, p. 257).

5.5 Beleza

Ledo afirma que ao longo do século XIX a dicotomia beleza e verdade foi se radicalizando a ponto de tornarem-se contrários.

No lado da Beleza se refugiou a denominada foto criativa, o valor simbólico das formas, o componente subjetivo e os consequentes movimentos de intenção estética, com apoio nas convenções da pintura ou em práticas experimentais. [...] Com o rótulo Verdade perfilou-se, ao contrário, a obsessão de fixar tudo, o conceito de objetividade, a função de servir como prova, de que algo, em um determinado momento, havia acontecido ou existido, a tenaz obrigação de demonstrar. Obviamente, o âmbito da Verdade se prolongará da foto etnográfica à documental¹⁵⁰ (LEDO, 1998, p. 61).

A dicotomia citada por Ledo poderia soar desproporcional ou descabida não fosse tão comum mesmo nas discussões mais contemporâneas ou nos circuitos artísticos. O diálogo

148 Tradução livre para: “su llamamiento iba dirigido a los legisladores, a las conciencias y el juicio de las nuevas élites modernizadoras, suponiendo que los inmigrantes y los negros no podían por sí mismos llevarlos a cabo con efectividad”.

149 Tradução livre para: “la noción de representación de Hine contenía un grado de responsabilidad poco frecuente respecto a aquéllos que retrataba, demostrando, a la vez, una gran confianza en la capacidad de la estética fotográfica para implicar a los espectadores”.

150 Tradução livre para: “En el lado de la Belleza se refugió la denominada foto creativa, el valor simbólico de las formas, la componente subjetiva y los consiguientes movimientos de intención estética, con apoyos en las convenciones de la pintura o en prácticas de dominante experimental. [...] Con el label Verdad se fue perfilando, por el contrario, la obsesión de fijarlo todo, el concepto de objetividad, la función de servir de prueba de que algo, en un momento determinado, había sucedido o existido, la tenaz obligación de demostrar. Obviamente, el ámbito de la Verdad se alargará de la foto etnográfica a la documental”.

possível entre documental e imaginário, como vimos, não seria alvo de interesse se já tivéssemos ultrapassado tal debate. Se ainda hoje vemos artistas justificarem seus trabalhos nessa busca é porque ainda se faz presente tal distinção – como no exemplo já citado de um grande prêmio nacional. Em uma nota de seu texto, Rosler diz o seguinte: “a elegante obra de Sebastião Salgado, amplamente aclamado pelo grande público mas muito rebatido entre os especialistas, é um bom exemplo contemporâneo no qual a forma estética pode eclipsar o significado literal¹⁵¹” (ROSLER, 2007, p. 271). O fotógrafo brasileiro sofre duras críticas desde seus primeiros livros e exposições. Em 1991, Ingrid Sischy publicou na revista *New Yorker* um artigo enfocando a obra de Salgado, especialmente sobre duas exposições recentes, destacando vários problemas e dificuldades. Vale lembrar que isso aconteceu antes de *Trabalhadores*, quando o que conhecemos do fotógrafo ainda estava tomando corpo. O artigo cita alguns dados grandiosos em termos de visibilidade, mas foca nos problemas. Um deles diz respeito à “beleza”: “de fato, ‘beleza’ é uma palavra que se ouve muito quando a fotografia de Salgado é discutida, e você pode ver por que as pessoas respondem à beleza formal de sua imagem¹⁵²” (SISCHY, 1991, p. 92). Mais adiante, segue sua argumentação assim:

Salgado se ocupa demasiadamente com os aspectos de composição de seus quadros – em encontrar a “graça” e a “beleza” nas formas torcidas dos sujeitos angustiados. E este embelezamento da tragédia resulta em imagens que, finalmente, reforçam a nossa passividade em relação à experiência que elas revelam. Estetizar a tragédia é a maneira mais rápida para anestesiar os sentimentos daqueles que a testemunham. A beleza é uma chamada para admiração, não para a ação¹⁵³ (SISCHY, 1991, p. 92).

Essa, a do efeito anestesiante, é uma das teses abordadas por Susan Sontag, em seu livro “Diante da dor dos outros” (2003). Ela toca na questão da beleza, mas também da superexposição/superprodução e outros assuntos. Este livro é uma profunda reflexão sobre as consequências da produção e circulação de imagens de choque. Ela afirma que

151 Tradução livre para: “la elegante obra de Sebastião Salgado, amplamente aclamado por el gran público pero muy rebatido entre los especialistas, es un buen ejemplo contemporáneo en el que la forma estética puede eclipsar al significado literal”.

152 Tradução livre para: “in fact, ‘beauty’ is a word one hears a lot when Salgado’s photography is discussed, and you can see why people respond to the formal beauty of his picture”.

153 Tradução livre para: “Salgado is far too busy with the compositional aspects of his pictures — with finding the “grace” and “beauty” in the twisted forms of his anguished subjects. And this beautification of tragedy results in pictures that ultimately reinforce our passivity toward the experience they reveal. To aestheticize tragedy is the fastest way to anesthetize the feelings of those who are witnessing it. Beauty is a call to admiration, not to action”.

há muitos usos para as inúmeras oportunidades oferecidas pela vida moderna de ver – à distância, por meio da fotografia – a dor de outras pessoas. Fotos de uma atrocidade podem suscitar reações opostas. Um apelo em favor da paz. Um clamor de vingança. Ou apenas a atordoada consciência, continuamente abastecida por informações fotográficas, de que coisas terríveis acontecem (SONTAG, 2003, p. 16).

Ela nos fala da vantagem que a fotografia tem de unir atributos contraditórios: as credenciais de objetividade acompanham o testemunho de um ponto de vista, uma transcrição fiel e uma interpretação, ao mesmo tempo. O que pode ser problemático a depender do uso objetivado. “Aqueles que sublinham a contundência comprobatória atribuída à criação de imagens por câmeras precisam usar de evasivas ao lidar com a questão da subjetividade do criador de imagens” (SONTAG, 2003, p. 26). Quando fala na preocupação de fazer prevalecer o “peso do testemunho sem a nódoa do talento artístico, tido como equivalente à insinceridade ou à mera trapaça” (SONTAG, 2003, p. 26), retoma a polarização – anunciada como problemática – entre o cuidado formal e o testemunho, a dificuldade da muitas vezes criticada compatibilidade entre forma e conteúdo. Uma boa iluminação ou o cuidado com a composição subtrairiam autenticidade da imagem.

Sontag parece não concordar com isso que chama de exagero.

Transformar é o que toda arte faz, mas a fotografia que dá testemunho do calamitoso e do condenável é muito criticada se parece “estética”, ou seja, demasiado semelhante à arte. O poder dúplice da fotografia – gerar documentos e criar obras de arte visual – produziu alguns exageros notáveis a respeito do que os fotógrafos deveriam ou não fazer. Ultimamente, o exagero mais comum é aquele que vê nesse poder dúplice um par de opostos. As fotos que retratam sofrimento não deveriam ser belas, assim como as legendas não deveriam pregar moral. (SONTAG, 2003, p. 66).

Com uma comparação um tanto irônica, Sontag comenta que uma fotografia de guerra parece espúria, mesmo se nela não há nada de encenado, quando aparenta ser uma cena de filme de guerra, ainda que muitos filmes tenham se baseado em fotos para darem realismo a suas tomadas. É curiosa a maneira como ela coloca, de modo circular essa tensão entre o “real” cru e o visual encenado, composto, organizado, trabalhado. A autora comenta o trabalho de Sebastião Salgado, “um fotógrafo especializado na desgraça mundial” (SONTAG, 2003, p. 67), como tendo sido o principal alvo da “nova inautenticidade do belo”. É interessante destacar que esse texto é publicado doze anos depois do artigo que citamos de Sischy, já no período pós atentados de 11 de setembro e novos conflitos e retaliações no

oriente médio. Suas reflexões abrangem tanto um novo tempo de coberturas de guerra, como um momento mais amadurecido do próprio trabalho de Salgado – entre Sischy e “Diante da dor dos outros”, o fotógrafo terminou dois de seus principais projetos de longa duração: *Trabalhadores* e *Êxodos*.

Vale a pena trazer uma outra reflexão envolvendo a beleza. Benjamin criticou a fotografia praticada no movimento conhecido por “Nova objetividade”, cujo maior representante, por ele citado, era Albert Renger-Patzsch por sua transfiguração da realidade, que não enxergava nada além do belo, transformando “a própria miséria em objeto de fruição, ao captá-la segundo os modismos mais aperfeiçoados” (BENJAMIN, 1994b, p. 129). Seu comentário é importante como alerta, funciona na demarcação de um limite em que, segundo seu pensamento, o uso de soluções formais – “em moda” – poderiam desviar de um pensamento crítico. A fotografia de Renger-Patzsch não se alinhava aos preceitos dos fotógrafos engajados a causas sociais. Benjamin aponta uma maneira de “corrigir” a dispersão pela fruição: “temos de exigir dos fotógrafos a capacidade de colocar em suas imagens legendas explicativas que as liberem da moda e lhes confirmem um valor de uso revolucionário” (BENJAMIN, 1994b, p. 129). A necessidade de “devolver” a fotografia a um determinado fluxo através de textos suplementares.

Sontag, que diz haver injustiça em algumas críticas a Salgado, aponta outros problemas nas suas fotos:

o problema está no seu foco voltado para os destituídos de poder, reduzidos à impotência. É significativo que os destituídos de poder não sejam designados nas legendas.[...] Tiradas em 39 países, as fotos de migração de Salgado reúnem, sob esse único título, uma multidão de causas e de modalidades de infortúnio diversas. Fazer o sofrimento avultar, globalizá-lo, pode incitar as pessoas a sentir que deveriam “importar-se” mais. Também as convida a sentir que os sofrimentos e os infortúnios são demasiado vastos, demasiado irrevogáveis, demasiado épicos para serem alterados, em alguma medida significativa, por qualquer intervenção política local. Com um tema concebido em tal escala, a compaixão pode apenas debater-se no vazio – e tornar-se abstrata (SONTAG, 2003, p. 68).

Coloca-se em jogo uma neutralização dos objetivos. A não identificação dos personagens, que no fotógrafo é claramente uma estratégia de universalização dos fenômenos, segundo Sontag, age no reforço do culto à celebridade: costumeiramente os poderosos são nomeados e os desfavorecidos são nivelados como massa. E, na globalização, na abordagem em larga escala e mundial da cobertura, eleva o sofrimento a um patamar inalcançável e não

solucionável. Esse distanciamento e amplitude causariam – ou contribuiriam – para a apatia, para o sentimento de impotência, um apaziguamento de intuítos transformadores. Assim como o volume de imagens também causaria uma espécie de anestesia, de insensibilidade. Para a questão da beleza, a solução poderia ser “enfear”: “mostrar algo no que tem de pior, é uma função mais moderna: didática, ela solicita uma reação enérgica. Para apresentar uma denúncia, e talvez modificar um comportamento, os fotógrafos precisam chocar” (SONTAG, 2003, p. 69), mas esse choque, levado ao cotidiano, amortece o impacto. O fluxo contínuo impossibilita uma imagem privilegiada.

Gostaríamos de retomar um trecho que, por remeter a tantas discussões, pode ter passado despercebido: foco nos destituídos de poder. Muito se critica que a maneira de Salgado – ou muitos outros – fotografá-los não seria a melhor, que ele não dá nome às pessoas e desrespeita a individualidade; que ele embeleza e desvia do sofrimento ali presente; que ele naturaliza os problemas como insolúveis e globais; que ele se beneficia da desgraça alheia. Mas não há, no plano mais superficial e aparente, a discordância de que tais temas devam ser fotografados. Uma espécie de tabu, seria desumano, por parte de qualquer pessoa, reprovar a urgência de se falar desses assuntos, de fechar os olhos para esses problemas. Mas a crítica à forma encobre o apagamento do tema.

As questões envolvendo beleza, superexposição, neutralização da denúncia ou da comoção, esses tópicos não deveriam descredenciar o intuito documental nem comprometer a credibilidade do trabalho. A credibilidade é algo que se relaciona diretamente com a confiança no fotógrafo e nos meios de distribuição. O desequilíbrio nesta equação pode incluir métodos antiéticos na construção da obra ou direcionamentos no discurso que a envolve. Para Parvati Nair, há uma outra chave, uma tensão mal resolvida: a forte associação entre estética e mercado, sendo este visto como um anátema da ética (NAIR, 2011, l. 2903). Ou seja, a autora aponta não tanto para o desvio ou asfixia da denúncia, mas para a incompatibilidade entre ética e estética. A desconfiança de que uma cena pode ter sido montada coloca abaixo a reputação de fotógrafos cujos espectadores acreditem que ele aja de outro modo. A percepção de interesses propagandísticos ou de alinhamento a causas incongruentes ideologicamente causam o mesmo efeito de descrédito. O respeito ao fotografado, por exemplo, nem sempre foi alvo de muita preocupação. Já exemplificamos com Riis que o interesse em denunciar as más condições de moradia – motivação positiva – não o impediam de invadir os dormitórios e surpreender seus habitantes com *flashes* disparados sem consentimento. Quando Sontag critica

a falta de menção aos nomes dos fotografados nas legendas de Salgado, ela reclama de um deslize no que toca ao respeito ao fotografado.

O fotógrafo, ao falar de sua metodologia de trabalho, afirma que primeiramente procura pessoas que possam introduzi-lo na comunidade onde pretende fotografar. Daí convoca uma reunião mais ampla onde pode explicar o projeto, tirar dúvidas e conhecer pessoas. Só depois de ser aceito é que parte para a produção de imagens (SALGADO, 2014, p. 11). Observando seus livros e documentações sobre seus trabalhos, podemos perceber que ele parece manter vínculos com algum núcleo que o acolhe, como uma família ou uma pessoa, com quem tem um maior convívio e estabelece relações de confiança.

Uma crítica que se faz muito comumente à prática fotojornalística mais cotidiana – e algo que alguns autores vão usar como diferenciação do documental (ROSLER, 2007; SOUSA, 2004) – é a falta de envolvimento com as realidades fotografadas: o repórter que vem “de fora” e “cai de paraquedas” no fenômeno, dispara sua câmera e desaparece. A visão de estrangeiro, de forasteiro, não só geograficamente falando, mas social, cultural, ideologicamente e que, em geral, se trata de um fluxo vertical, do dominador para o dominado. É o que sofre a comunidade do Coque, em Recife, estigmatizada pela imprensa local que só a retrata por matérias negativas ligadas à criminalidade e à violência. É também a realidade da favela da Maré, no Rio de Janeiro, pela mesma lógica. A aproximação com o assunto que fotografa é uma maneira de legitimar o trabalho de um fotógrafo. É natural que o conhecimento com mais profundidade do fenômeno a ser fotografado dê munição para maior aprofundamento. A aproximação e o protagonismo extremo seria a documentação pelos próprios sujeitos pertencentes ao ambiente documentado. Prática presente não só nessas comunidades acima citadas, como em muitos outros projetos e também na trajetória de João Roberto Ripper. É preciso compreender, porém, que dar as ferramentas não garante a inversão dos estigmas. No caso da fotografia, a câmera já foi amplamente popularizada – com a diminuição do custo de se ter uma câmera, com a disseminação desta função nos aparelhos celulares. Olhar somente para a tecnologia seria deixar de lado a camada institucional e discursiva que estamos discutindo. Podemos aprofundar esse debate em outro momento.

Ripper acrescenta um comentário interessante sobre as críticas à beleza, por um outro ângulo:

Começo a entender que o processo de exclusão passa pela anulação da beleza. Quando me perguntam se eu faço “estética da miséria”, percebo que

essa pergunta traz, na verdade, uma enorme carga de discriminação, porque algumas pessoas só concebem estética como sinônimo de beleza se ela vier da classe média ou da classe dominante. Não se aceita que exista beleza numa classe desprovida. Não se aceita, porque esses valores são simplesmente negados (RIPPER, 2009, p. 25).

Passa pela associação da beleza – ou sua autorização – a determinados nichos, níveis, espaços. Há, como dissemos, uma diferença entre a foto bela de um assunto trágico e fotografar a beleza numa situação de tragédia. Enxergamos na provocação de Ripper uma dobra relevante e pouco questionada. Não estaria, agregado ao descontentamento com esses aspectos visuais, no bojo de nosso incômodo com um trabalho, uma aversão ao tema ou a dificuldade de ver alguns debates inseridos em espaços “nobres”?

* * *

Esperamos, com esse capítulo, ter sobreposto uma lente a mais na nossa observação dos fenômenos envolvendo fotografia documental e autoria. Não podemos perder de vista a camada institucional, das relações de poder e de controle, que recobrem a fotografia. Consideramos importante contemplar também esse aspecto que nos faz refletir sobre o tema que estudamos. Talvez pudéssemos ter tratado disso em articulação com os limites de significação, no capítulo 2, mas achamos melhor deixarmos essa camada envolvendo tudo o que vimos até aqui, pela sua enorme relação com a autoria. É preciso, então, ter em mente, deixar pairando sobre nossos pensamentos, o entendimento de que a fotografia e o documental são atravessados por constrangimentos vários advindos de sua constituição de poder. A percepção do documento como escolha, da verdade como construção, das dificuldades éticas, das críticas à estética, tudo isso inviabilizaria os desejos documentais? Agouraria uma falência do engajamento? Atestaria a morte – mais uma – dessa fotografia?

Pelas próprias implicações entre discurso e poder, Tagg questiona a possibilidade do documental promover transformações nas estruturas estabelecidas pois estaria “implícito nas técnicas historicamente desenvolvidas de observação-dominação, e porque se mantém aprisionado em uma forma histórica de regime de verdade e sentido. Ambas o atam de forma essencial à própria ordem que pretende subverter¹⁵⁴” (TAGG, 2005, p. 133). Solomon-Godeau, que defende o documental como uma construção histórica e não ontológica, também

¹⁵⁴ Tradução livre para: “implícito en las técnicas históricamente desarrolladas de observación-dominación, y porque se mantiene aprisionado en una forma histórica del régimen de verdad y sentido. Ambas cosas lo atan de forma esencial al propio orden que pretende subvertir”.

segue em um pensamento pouco esperançoso, questionando se o ato documental não envolveria um duplo ato de submissão: “primeiro, no mundo social que produziu suas vítimas; e segundo, no regime da imagem produzida dentro e para o mesmo sistema que gera as condições que, em seguida, representa¹⁵⁵” (SOLOMON-GODEAU, 2003, p. 176). Sublinhando fortemente tais questionamentos – que eles nos mantenham alertas e instigados! – propomos incluir, também, a provocação de Sontag, sem que isso, repitamos, signifique diminuir a importância das anteriores: “se pudéssemos fazer algo a respeito daquilo que as imagens mostram, talvez não nos preocupássemos tanto com essas questões” (SONTAG, 2003, p. 98).

155 Tradução livre para: “first, in the social world that has produced its victims; and second, in the regime of the image produced within and for the same system that engenders the conditions it then re-presents”.

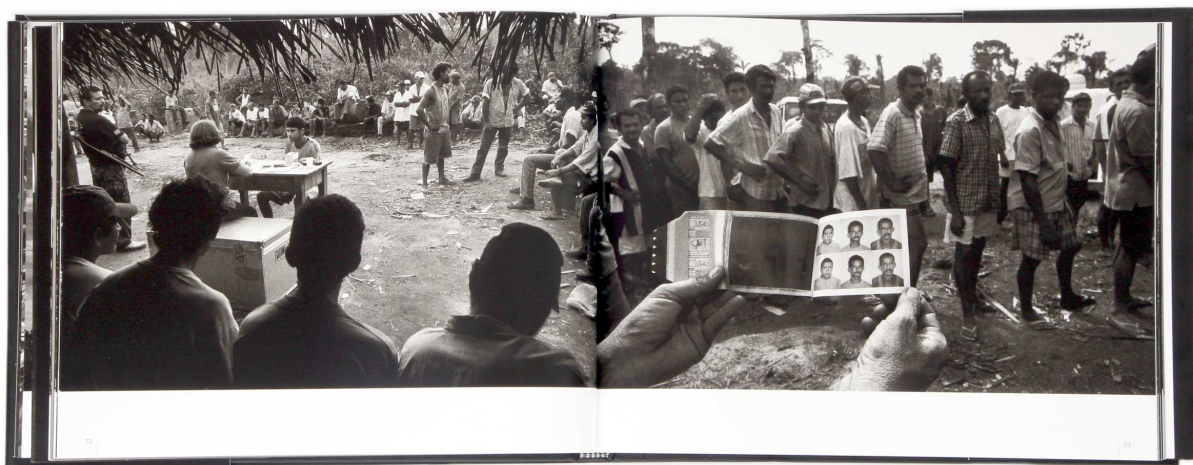
6 ESTRATÉGIAS DO AUTOR DOCUMENTAL

*Existe uma dignidade muito forte,
uma deliciosa teimosia da população mais pobre
de insistir em ser feliz, em ser alegre
e mostrar como eles resistem,
como querem uma transformação social.
João Roberto Ripper*

*Sei porque muitos me atacam:
eu incomodo as pessoas porque eu trabalho muito,
fotografo muito, publico muito e acabo ocupando
espaços que os outros gostariam de ocupar.
Não sou eu que os incomodo pessoalmente,
é meu trabalho que os incomoda...
Sebastião Salgado*

Quando um fotógrafo como João Roberto Ripper vai ao Pará fotografar o resgate de trabalhadores em situação de escravidão (figura 26), leva consigo uma intenção. Fotografia é sua maneira de relatar a outras pessoas a situação que encontra naquela fazenda: como vivem os trabalhadores, onde dormem, como se vestem, a fumaça e o negrume do carvão. Ele quer denunciar as condições desumanas de certos cidadãos que foram desprovidos das coisas mais elementares, como a própria liberdade, pela ação de capatazes e fazendeiros. Quer comprovar tais situações, mostrar que aquilo existe e que acontece daquela maneira. A sua escolha ou aptidão passa pelos preceitos da fotografia documental, desse vínculo mais direto com o fenômeno sobre o qual pretende falar. Constrói seu comentário apontando a câmera para o objeto de sua fala. Embora muitos símbolos possam fazer parte de sua fotografia, que ela possa também incluir metáforas e abstrações de naturezas diversas, que desperte sentimentos e níveis de empatia diferentes a depender do espectador, ele busca falar do trabalhador em situação análoga à escravidão fotografando aquele que trabalha nesta condição.

Figura 26 - Páginas 72 e 73 do livro Retrato escravo.



Fonte: reprodução do autor.

Quando Sebastião Salgado acompanha o povo Nenet, a maior etnia da Sibéria, por várias semanas, nos seus deslocamentos extensos, em temperaturas muitos graus abaixo de zero, nas suas práticas nômades de desmontar e remontar acampamentos a cada dia, faz isso também com a intenção de levantar debates a partir da exibição de imagens sobre esse povo que mantém costumes e práticas incomuns para o espectador urbano e industrializado. Quando ele parte do princípio que a grande comunidade formada por esse perfil de espectador – inclua no urbano e industrializado seus modos de acumulação, exploração e destruição – está acabando com um mundo com o qual o grupo fotografado tenta manter um equilíbrio, também está querendo “mostrar as coisas como elas são”. Em ambos, por caminhos diferentes, há um jogo que congrega a crítica a determinadas práticas e o desejo de mudanças. Usamos dois exemplos que atacam por ângulos muito diferentes: o registro do que é ruim e que precisa ser resolvido; um povo que não foi alcançado pelas práticas negativas, que ainda mantém um equilíbrio, o lado positivo. Não que essas sejam escolhas de toda a obra de cada um desses autores, apenas exemplos pinçados para sublinhar o desejo, a intenção desses fotógrafos que construíram suas trajetórias sobre uma fotografia onde há uma coincidência entre o tema do relato e o referente.

Mas, retomando alguns pontos já discutidos nesta pesquisa, uma fotografia não carrega um só significado. “As intenções do fotógrafo não determinam o significado da foto, que seguirá seu próprio curso ao sabor dos caprichos e das lealdades das diversas comunidades que dela fizerem uso” (SONTAG, 2003, p. 36). Na fotografia desses autores

acima citados, nos parece particularmente difícil conciliar o desejo documental e o limite de significação – ou a quase ilimitada polissemia. Schaeffer questiona a possibilidade da intenção alcançar o leitor:

aqueles que querem converter a imagem na realização da mensagem do fotógrafo estão obrigados a presumir que está estruturada segundo uma visão semioticamente pertinente no plano icônico, de tal maneira que dita estruturação se impõe ao receptor como “mensagem” que deve decifrar. Esta tese é absurda, ainda que só seja porque quando olho uma fotografia nunca estou “condenado a ver o mundo através dos olhos do fotógrafo”: a imagem não é um mero dado que o receptor poderia decifrar em uma leitura meramente interna. Se é certo que, em sua substância icônica, toda imagem fotográfica constitui um ponto de vista específico sobre um campo fenomênico, não deixa de ser menos certo que a recepção desta imagem transcende o dado icônico segundo “vertentes culturais e idiossincráticas” que escapam a qualquer controle por parte do emissor postulado¹⁵⁶ (SCHAEFFER, 1990, p. 51).

Na tentativa de, ao menos, aproximar a interpretação de suas intenções, o autor documental empreende algumas estratégias para controlar a dispersão de significados, precisa conduzir a interpretação. O significado da imagem fotográfica se constrói mediante a interação de códigos variáveis: “deve ser comparada mais com uma frase complexa do que com uma palavra individual. Seus significados são múltiplos, concretos e, o que é mais importante, construídos¹⁵⁷” (TAGG, 2005, p. 241). Como discutido no capítulo 4, Orlandi destaca que, apesar dos vários caminhos possíveis para a interpretação, há um “regime de necessidade”. Aponta também para a construção de “sítios de significância” que tornam possíveis os gestos de interpretação (ORLANDI, 1996, p. 64). Percebemos o autor com papel fundamental em tais delimitações, sem esquecer a trama que envolve o desenvolvimento da autoria, as muitas camadas que recobrem esse conceito.

Neste nosso percurso, margeamos domínios da significação, da autoria e do documental, todos de algum modo atravessados pelas relações de poder e aspectos

156 Tradução livre para: “aquellos que quieren convertir la imagen en la realización del mensaje del fotógrafo están obligados a postular que está estructurada según una mirada semióticamente pertinente en el plano icónico, de tal manera que dicha estructuración se impone al receptor como “mensaje” que hay que descifrar. Esta tesis es absurda, aunque sólo sea porque si miro una fotografía nunca estoy “condenado a ver el mundo a través de los ojos del fotógrafo”: la imagen no es un mero dato que el receptor podría descifrar en una lectura puramente interna. Si es cierto que, en su substancia icónica, toda imagen fotográfica constituye un punto de vista específico sobre un campo fenomenal, no deja de ser menos cierto que la recepción de esta imagen transcende el dato icónico según “vertientes” culturales e idiosincráticas que escapan a cualquier control por parte del emisor postulado”.

157 Tradução livre para: “debe compararse más con una frase compleja que con una palabra individual. Sus significados son múltiples, concretos y, lo que es más importante, construidos”.

institucionais. Como nos alerta Tagg, são indivíduos históricos que agem na codificação e decodificação das fotografias e esse trabalho acontece em contextos sociais e institucionais específicos.

As fotografias não são ideias. São elementos materiais que se produzem mediante um determinado e sofisticado modo de produção, e que se distribuem, se difundem e se consomem dentro de um determinado conjunto de relações sociais; são imagens que adquirem significado e são entendidas no marco das próprias relações de sua produção e que se situam em um complexo ideológico mais amplo, que, por sua vez, deve ser relacionado com os problemas práticos e sociais que lhes servem de suporte e lhes dão forma¹⁵⁸ (TAGG, 2005, p. 242).

Não seria possível avançar no debate que nos propomos sem observar esse emaranhado de complexidades que envolve os subtemas de nosso caminho. Há uma dinâmica circular de retroalimentação em que as relações fornecem e se nutrem de subsídios para a tensão entre fotografia documental e autoria. Nossa escolha foi a de friccionar a obra de dois fotógrafos documentais brasileiros com mais profundidade, apesar de muitos outros autores, nacionais e estrangeiros, permearem nosso percurso. Já na introdução apresentamos suas biografias profissionais resumidas, bem como apresentamos detalhes de suas publicações, recorte mais específico que abordamos na pesquisa. Ainda restam diversos outros aspectos que gostaríamos de aprofundar, agora que passamos por essas questões que circundam nosso universo de trabalho.

6.1 Proximidade

Não nos cabe refletir sobre João Roberto Ripper e Sebastião Salgado a partir de uma “genialidade” como fotógrafos, mas percebê-los como parte desse jogo que tentamos montar, onde suas atuações cumprem papéis fundamentais na condução e controle de suas obras, onde intenções e interpretações compõem relações de força. Alguns aspectos aproximam seus trabalhos.

João Roberto Ripper é conhecido por fotografar em preto e branco. A fotografia colorida significa uma parcela muito pequena de sua produção. Segundo ele, porque as cores

158 Tradução livre para: “Las fotografías no son ideas. Son elementos materiales que se producen mediante un determinado y sofisticado modo de producción, y que se distribuyen, se difunden y se consumen dentro de un determinado conjunto de relaciones sociales; son imágenes que adquieren significado y son entendidas en el marco de las propias relaciones de su producción e que se sitúan en un complejo ideológico más amplio, que a su vez debe ser relacionado con los problemas prácticos y sociales que le sirven de soporte y le dan forma”.

podem distrair aquele que está contemplando a imagem, enquanto que no preto e branco há a necessidade de complementá-la, de refletir sobre ela (RIPPER, 2009, p. 30). Opinião parecida tem Salgado, cuja produção em cor é restrita aos trabalhos encomendados para revistas, no passado¹⁵⁹:

na época da fotografia analógica, quando trabalhava em cor com filme Kodachrome, me parecia que a beleza dos azuis e vermelhos era tal que estas cores se tornavam mais importantes que todas as emoções contidas na fotografia. Isto me desconcentrava. Enquanto que com o preto e branco, com todas as gamas de cinza, era capaz de me concentrar na densidade das pessoas, suas atitudes, seus olhares, sem que a cor as parasitasse¹⁶⁰ (SALGADO, 2014, p. 151).

Pode parecer bobagem abordar essa escolha, comum a ambos, mas, por trás delas podemos ver que há uma preocupação que vai além da questão cromática. Poderíamos explicá-la pela perspectiva da formação, das referências, das soluções técnicas, afinal eles se mostram seguidores de uma fotografia social referenciada em trabalhos como o de Lewis Hine e de toda uma tradição fotográfica em preto e branco. Além disso, foram formados, profissionalmente, em uma época em que a impressão P&B predominava nos jornais e os filmes coloridos traziam limitações muito maiores. Que o diga o imenso fã-club de filmes como o “Tri-x Pan” da Kodak, preto e branco que acompanhou gerações e gerações de fotógrafos ao redor do mundo, por sua versatilidade e bons resultados em condições variadas. O preto e branco possibilita manobras na sensibilidade dos filmes, úteis em coberturas em condições precárias de luz: “permitia fazer subexposições de alguns diafragmas e recuperar as fotos depois no laboratório, até obter exatamente o que havíamos sentido no momento da tomada da imagem. Com a cor, isto era impossível¹⁶¹” (SALGADO, 2014, p. 151). É mais facilmente manipulável em laboratório, sua revelação – com menor exigência de controle de temperatura e maior interação que o colorido – era um estímulo àqueles que queriam ou precisavam revelar e copiar suas fotos. Ou seja, nos tempos “analógicos”, o preto e branco

159 Suas últimas fotografias em cor publicadas foram sobre o aniversário de 70 anos da Revolução Soviética, na revista Life, em 1987 (SALGADO, 2014, p. 62).

160 Tradução livre para: “en la época de la fotografía analógica, cuando trabajaba en color con película Kodachrome, me parecía que la belleza de los azules y los rojos era tal que estos colores se volvían más importantes que todas las emociones contenidas en la fotografía. Esto me desconcentraba. Mientras que con el blanco y negro, y con todas las gamas de gris, era capaz de concentrarme en la densidad de las personas, sus actitudes, sus miradas, sin que el color la s parasitara”.

161 Tradução livre para: “permitía hacer subexposiciones de algunos diafragmas y recuperar las fotos posteriormente en el laboratorio, hasta obtener exactamente lo que habíamos sentido en el momento de la toma de la imagen. Con el color, esto resultaba imposible”.

trazia uma série de atrativos e conquistaram muitos seguidores. Hoje, com a pouquíssima oferta e consequentes dificuldades de aquisição e preços muito menos competitivos, o filme preto e branco segue sendo utilizado, mas responde por uma parcela muito pequena da produção atual.

Muitos fotógrafos resistiram à fotografia digital por não reconhecerem nela traços e vantagens presentes nos filmes – textura, resposta de tons, materialidade etc. Salgado, por exemplo, se manteve produzindo em filme até a metade de seu último projeto, *Genesis*, por volta do ano de 2008. A decisão aconteceu na esteira de diversas mudanças, no mundo e no fotógrafo. Viajar com filmes, depois dos atentados de setembro de 2001, ficou cada vez mais problemático. Os aeroportos intensificaram o uso de raio-x na inspeção de bagagens: em um único deslocamento, a depender das escalas e conexões, um filme poderia ser submetido à radiação várias vezes, o que poderia danificar o material. Além disso, Salgado tem como metodologia fotografar das primeiras às últimas horas do dia, produzindo um volume enorme de fotos, carregando grandes quantidades de negativos em suas viagens. A mudança substituiu 28 quilos de filmes por menos de um quilo de cartões de memória, que não têm nenhum problema com os raios-x. Isso só se deu depois que ele testou equipamentos e chegou a resultados que se equiparavam ao que obtinha no preto e branco analógico. “A única coisa que fiz ao passar do filme fotográfico ao sistema digital foi mudar de suporte. Minha linguagem segue sendo a mesma¹⁶²” (SALGADO, 2014, p. 144).

Um outro ponto onde o colorido perdia sentido para o fotógrafo estava no processo de edição. Quando precisava produzir em cor, usava diapositivos – também conhecidos como cromos – em cuja edição se separam os fotogramas unitariamente, analisando, numa mesa de luz, somente as fotos consideradas boas. Para ele, que julga “absolutamente essencial” o conceito de continuidade em seu trabalho, “o problema deste método é que se rompiam as sequências e isso me incomodava muito¹⁶³” (SALGADO, 2014, p. 150). Apesar desses vários motivos para o preto e branco, que poderiam denotar mais uma solução técnica – como a versatilidade, facilidade de revelação, vantagens na edição sequencial – que conceitual, há de se destacar aquele que é apresentado mais comumente: o perigo da distração da cor, do tema ser preterido pela vivacidade dos vermelhos e dos azuis. Como nos diz Ripper:

162 Tradução livre para: “lo único que he hecho al pasar de la película fotográfica al sistema digital ha sido cambiar de soporte. Mi lenguaje sigue siendo el mismo”.

163 Tradução livre para: “el problema de este método es que se rompían las secuencias y eso me fastidiaba muchísimo”.

acho que o preto e branco lhe permite pensar mais sobre a foto e obriga as pessoas a complementarem a imagem, recolocando mentalmente as cores que faltam. Também acho que traz um bem-querer para a foto. Claro que meu trabalho passa por uma denúncia, mas também passa por mostrar a vida das pessoas, sua beleza, sua sensualidade, detalhes de suas vidas. E, às vezes, a cor distrai (RIPPER, 2009, p. 30).

Uma outra característica compartilhada por esses e outros fotógrafos documentais é a questão da aproximação física com o assunto fotografado:

chegar perto, respeitar os planos e os universos onde as pessoas vivem, ajuda a ter um carinho maior por nossa gente. Para isso, é importante ter um domínio maior da luz e vivenciar a mesma luz das pessoas. É preciso ter essa sensibilidade, ajustar o filme ou o sensor, para que a câmera não lhe domine. A técnica e a sua sensibilidade têm de andar juntos, porque a fotografia é uma extensão da personalidade de quem fotografa (RIPPER, 2009, p. 29).

Segundo ele afirma, a escolha de lentes com distância focal menor, entre 24mm e 50mm – o máximo que costuma levar consigo nas coberturas – propicia essa proximidade, é quase uma exigência chegar perto. “A tele achata os planos e me afasta das pessoas. Eu quero estar perto até para ser censurado, se for o caso. Censurado não no sentido opressor, mas no respeito ao direito de não querer ser fotografado” (RIPPER, 2009, p. 29).

Estar próximo do assunto, conhecê-lo, buscar vivenciá-lo, essas são premissas apreoadas como um passo importante a quem quiser fazer um bom trabalho de documentação. Mas Ripper dá um passo a mais em direção ao fotografado: para ele, a fotografia deve ser compartilhada com aquele que está na frente da câmera. Seu método de trabalho passa por primeiro fazer contato com alguma liderança ou representação da comunidade onde irá atuar. Depois de explicar seus objetivos e necessidades, convoca uma reunião maior, num momento em que a maioria das pessoas da comunidade possa estar presente ou representada, com o mesmo intuito de deixar claro o que irá desenvolver. “Só trabalho uma vez aceito” (RIPPER, 2015). Salgado diz ter uma postura muito parecida: “nunca me coloco no meio de um grupo incógnito, sempre peço a alguém que me introduza a ele. Depois, me apresento às pessoas, me explico, conversamos e, pouco a pouco, nos conhecemos¹⁶⁴” (SALGADO 2014 pág. 11).

Ambos se referem a receber a foto mais do que sacá-la. É necessário que haja um

164 Tradução livre para: “nunca me planto en mitad de un grupo incógnito, siempre pido a alguien que me introduzca en él. Después, me presento a la gente, me explico, conversamos y, poco a poco, nos conocemos”.

respeito fundamentando essa relação. Para Ripper, isso passa por um exercício constante, deve ser fruto de um aprendizado, um cuidado, mas que dá bons frutos. “Muitas imagens boas surgem por você abrir mão de algumas fotos. Houve casos em que foi melhor esperar um pouco, respeitar a vergonha da pessoa, para depois conseguir a foto num melhor momento. A minha vida é muito pautada nas conversas, no aprendizado com os outros” (RIPPER, 2009, p. 29). Como ele fotografa pessoas em situação de risco, desassistidas nos direitos mais básicos, esse cuidado precisa ser redobrado pois não admite que sua fotografia se torne mais um ato de agressão a essas pessoas. Além do cuidado prévio de aproximação, Ripper tem um costume que o diferencia da grande maioria dos fotógrafos: o envolvimento posterior à captação e o retorno. Ele inclui no seu planejamento de trabalho, tempo para que as pessoas possam ver os resultados e interferir na edição.

Sempre ao final, às vezes em intervalos, esse material é projetado para as pessoas. Antes de projetar, esse material é editado: descarregado no computador, identificado e pré-editado. Quando se consegue fazer isso dentro da comunidade, várias pessoas da comunidade participam desse processo. Às vezes vão para a casa da pessoa onde eu estou [...] e participam dessa discussão, da escolha das fotos, me ajudam a identificar quem é fulano, o nome completo. Vão vendo que aquilo tudo fica ali. Na hora que eu vou projetar, as pessoas têm o direito de dizer “olha, essa foto eu não gostei por causa disso”. Eu acho que não tem porque uma foto agredir uma pessoa (RIPPER, 2015).

Em outros casos, vai a alguma cidade próxima que possibilite fazer ampliações ou impressões das fotos para que o material seja deixado com a comunidade. Ripper dá o direito aos fotografados decidirem pela retirada de suas fotos do trabalho, caso se sintam incomodadas. Ele chega a se referir a esse processo de compartilhamento da edição como “coautoria”, ampliando a ideia de que o que ele produz é parte de uma doação da gente que fotografa. Abrir mão de uma fotografia é algo que dói na alma de muito fotógrafo. Fazer isso a partir da opinião de um “leigo” em fotografia pode parecer ainda mais complicado. Na trama que engendra o fazer fotográfico e a formação do autor fotógrafo, mesmo daqueles mais bem intencionados e preocupados com o outro, a edição e, principalmente, o descarte, é um ponto muito delicado. Estamos falando aqui, vale repetir, de uma opinião “não fotográfica”, que pode condenar uma imagem não por questões éticas mais profundas, mas porque não está num “dia bom”, porque não gosta tanto do vestido que usa ou por timidez. Ripper afirma que, em alguns casos, vale uma negociação, tentar entender o motivo da reprovação.

Às vezes a pessoa diz “eu estou muito feio, não quero”. Aí outras pessoas da comunidade acabam dizendo “poxa, mas você é assim, a gente te gosta assim, tua mulher te gostou assim, teu marido te conheceu assim, teus filhos te abraçam assim”... e você vai aprendendo a negociar, com a negociação feita dentro da comunidade. Você não precisa aceitar de cara que uma pessoa não gosta de uma foto, porque muitas vezes ela não gosta pois nessas comunidades também chega a TV, nessas comunidades também chega o padrão de beleza [...]. Nas áreas pobres, como em qualquer outra área, se você está gordinho demais, está doente, ou envelheceu muito e tem o retrato da vida no teu rosto, no teu corpo, algumas pessoas tiram isso de uma forma muito bonita, acham nessas marcas um retrato da sabedoria. Outras pessoas não querem aparecer dessa forma e, às vezes até sugerem formas de fotografar. Quando elas não querem, essas imagens são retiradas. Não só da projeção, como são retiradas do arquivo, da lixeira. Essa imagem, se a pessoa não quer, se vai fazer mal à pessoa, ela é retirada (RIPPER, 2015).

Expressar sua visão sobre o trabalho, sugerir ou mesmo retirar imagens, tudo isso contribui para que as pessoas reflitam sobre a representação que querem de si mesmas. O que acaba revertendo no aprendizado e na pesquisa do fotógrafo sobre o tema e aprofundando o vínculo estabelecido para a documentação. É um ato radical, mesmo que com espaço à negociações, muito incomum ao meio fotográfico. Todo o percurso de afirmação do fotógrafo como responsável pelas imagens que produz – uma luta travada contra a visão objetiva e contra os desrespeitos trabalhistas e a favor do reconhecimento autoral – carregou nas tintas da individualidade, que é reforçada por outros aspectos como a possibilidade de um único sujeito arcar com várias das etapas que compõem o fazer fotográfico, entre outros.

Além disso, não podemos deixar de lado aquilo que já discutimos sobre as várias camadas que formam o autor, com todas as implicações discursivas e suas relações de poder. Voltemos ao seguinte exemplo: uma fotografia é excluída, não por outros motivos, mas por que a pessoa não se reconhece frente a padrões de beleza propagados pelos meios de comunicação como “certos” ou “ideais”. Isso nos dá a noção da distância que pode haver entre a liberdade de escolha de uma fotografia e a contribuição para um discurso. O trabalho de Ripper de dar visibilidade a determinados problemas abafados pelos meios de comunicação pode ser prejudicado exatamente por modelos e preconceitos disseminados por tais meios. Ou, falando de outra forma, o fotografado, não se dando conta das relações que envolvem o ato documental, pode contribuir para discursos que se alinhem a instituições e outras imposições com as quais talvez não concorde. O documental envolve todo um emaranhado de relações complexas. A noção de coautoria com o fotografado, a sobreposição entre autor e objeto da documentação sugere uma complexidade ainda maior, que talvez não

seja resolvida satisfatoriamente com a simples abertura à participação. A atuação de Ripper neste processo, assim como de outros atores e instituições envolvidos – das ONGs para as quais ele desenvolve projetos até as associações e outros participantes das comunidades – são cruciais para reconduzir o trabalho à direção pretendida. Sua posição como autor – e “especialista” –, certamente, também pode propagar uma energia que dê rumos ao trabalho.

Esse traço do trabalho de Ripper, de valorizar o respeito ao fotografado, sua aproximação com o tema, seu cuidado, se faz na abertura à participação da edição, mas não somente nisso. Não podemos afirmar que esse é o único caminho para se respeitar o outro, mas é muito simbólico na maneira dele se relacionar com seu “tema”. Como diz Caros Walter Porto Gonçalves, “sua imagem traz o seu gosto pelas pessoas que estão nas fotos. [...] Eis Ripper, um fotógrafo que não só fotografa mas sabe que fotografar é dar luz a novos mundos” (2009, p. 14). Para Isabelle Francq, observar a fotografia de Salgado “é experimentar a dignidade humana, é compreender o que significa ser mulher, homem, criança. Provavelmente porque Sebastião abriga um amor profundo pelas pessoas que fotografa. Como explicar de outra maneira que estejam tão presentes, vivas e confiantes em suas imagens?”¹⁶⁵ (FRANCO, 2014, p. 9).

6.2 Referências

O fotógrafo Antonio Augusto Fontes coloca Ripper na mesma linha dos humanistas Jacob Riis, Lewis Hine, Eugene Smith e Sebastião Salgado e completa:

uma coisa que me impressiona no trabalho do Ripper é que eu não vejo demagogia ali, não vejo um fotógrafo capaz de se aproveitar das pessoas para desenvolver o seu trabalho. Ele tem uma sinceridade no olhar que é pouco comum nesse tipo de trabalho e não tem essa descrença generalizada que você vê hoje proliferar na fotografia de hoje em dia, porque, no fundo, o Ripper é um humanista e ele acredita que as coisas podem mudar (apud GASTALDONI, 2009, p. 16).

Em suas palestras e oficinas, Ripper costuma citar fotógrafos como Hine, Smith ou Salgado. Mesmo que não o faça como referências, que não tente explicar sua atuação a partir dessas obras, é inevitável ver na fotografia social de Hine, por exemplo, o combustível para o trabalho de Ripper. Em entrevista, ele costuma citar o amigo Júlio César Pereira como aquele que lhe passou os ensinamentos básicos da fotografia, ainda nos tempos de colégio (RIPPER,

¹⁶⁵ Tradução livre para: “es experimentar la dignidad humana. Es comprender lo que significa ser mujer, hombre, niño. Probablemente porque Sebastião alberga un amor profundo por las personas que fotografía. ¿Cómo explicar de otra manera que estén tan presentes, vivas y confiadas, en sus imágenes?”.

2009). Sebastião Salgado, por sua vez, afirma ter tido grande admiração por Henri Cartier-Bresson, George Rodger e Manuel Álvarez Bravo, mas que eles não o teriam influenciado fotograficamente, mas como pessoas (SALGADO, 2013). Apesar disso, chega a fazer muitas referências a Hine, inclusive como comparação a suas próprias preocupações e motivações (SALGADO, 2008).

Ao invés de apontar referências de fotógrafos, tanto Ripper quanto Salgado afirmam que suas fotografias são reflexos de suas vidas. Ripper diz que sua preocupação com as pessoas vem do amor que via entre seus pais e Salgado credita às experiências de sua infância no interior de Minas Gerais o tempo e a luz de seu trabalho.

Uns dizem que sou fotojornalista. Não é certo. Outros dizem que sou um militante. Também não é certo. A única verdade é que a fotografia é minha vida. Todas as minhas fotografias correspondem a momentos que vivi intensamente. Todas estas imagens existem porque a vida, minha vida, me levou a fazê-las. Porque havia uma raiva dentro de mim que me conduziu até esse lugar. Às vezes foi uma ideologia que me guiou, às vezes simplesmente a curiosidade, ou meu desejo de estar ali. Minha fotografia não é absolutamente objetiva: é profundamente subjetiva. Como todos os fotógrafos, fotografo em função de mim mesmo. Do que me passa pela cabeça, do que estou vivendo e pensando¹⁶⁶ (SALGADO, 2014, p. 54).

Faz muito sentido, ver na fotografia dos dois autores a influência humanista, como destacou Antonio Augusto Fontes mais acima. Salgado chegou a receber o Annual W. Eugene Smith Grant in Humanistic Photography, em 1982. Mar Redondo i Arolas afirma que as histórias e a crítica fotográficas reservam o termo “fotografia humanista” para se referir a uma certa maneira de conceber e realizar fotografia, sobretudo na França. “A datação, caracterização e também o significado variam segundo os autores que abordam esta ‘obra diversa, pouco compreendida e até mesmo contraditória¹⁶⁷’ (REDONDO-AROLAS, 2010, p. 204). Mais do que uma escola ou um movimento, podemos pensá-la como influência. O discurso humanista, cuja inspiração atingiu as ciências, a filosofia, a literatura e a sociedade como um todo, entranhou-se mais fortemente no trabalho de fotógrafos do período da Grande

166 Tradução livre para: “unos dicen que soy fotoperiodista. No es cierto. Otros dicen que soy un militante. Tampoco es cierto. La única verdad es que la fotografía es mi vida. Todas mis fotografías corresponden a momentos que he vivido intensamente. Todas estas imágenes existen porque la vida, mi vida, me ha llevado a hacerlas. Porque había una rabia dentro de mí que me condujo hasta ese lugar. A veces ha sido una ideología lo que me ha guiado, a veces simplemente la curiosidad, o bien mi deseo de estar allí. Mi fotografía no es en absoluto objetiva: es profundamente subjetiva. Como todos los fotógrafos, fotografo en función de mí mismo. De lo que me pasa por la cabeza, de lo que estoy viviendo y pensando”.

167 Tradução livre para: “la datació, caracterització i també el significat varien segons els autors que aborden aquesta “obra diversa, poc entesa i, fins i tot, contradictòria”.

Depressão – FSA, revistas ilustradas como a Life – e dos que sofreram as agruras da II Guerra Mundial (CASTELLANOS, 1999, p. 120). Pode ser caracterizada como a união da fotografia documental mais voltada para o homem, estimulada pelo mercado editorial das revistas ilustradas. Sua temática abrange a família, o amor, a rua, o trabalho. Teve uma importância muito grande na recuperação de um povo arrasado pela guerra, principalmente na França, a ponto de muitos autores afirmarem que essa é uma fotografia eminentemente francesa – e mais especificamente, parisiense (BEAUMONT-MAILLET, 2006; HAMILTON, 2006; NORI, 1983).

Robert Doisneau, Brassai, Edouard Boubat, Henri Cartier-Bresson e Willy Ronis são os mais comumente ligados à corrente humanista francesa e as agências – Magnum e Rapho, principalmente – tiveram grande importância na propagação dessas ideias. É interessante fazermos esse pequeno passeio pela fotografia humanista pois, sem dúvida, encontramos na fotografia documental brasileira uma forte influência de seus preceitos. Sebastião Salgado e João Roberto Ripper começaram a fotografar na mesma época, na década de 1970. Embora as motivações mais fortes do pós-guerra já estivessem mais distante, cronologicamente falando, a influência estética ainda era muito forte. Além disso, há, em comum, a formação de ambos, que passa pelas agências independentes – a brasileira F4, recordemos, foi criada muito influenciada pela experiência da Magnum, da qual Salgado fez parte, e estimulada por um momento de recuperação do país pós-ditadura. Como explica Ripper,

as agências que surgiram nesse período levaram o fotógrafo a se questionar, a pensar que ele não tinha mais que ficar preso a pautas de jornais e revistas. Ao se envolver com seus projetos pessoais, o fotógrafo começa a ter uma visão mais aguda da realidade e passa a tentar interferir nessa realidade. Então, você não documenta mais a história como um ser que está fora dela, mas como um elemento que participa, que usa a fotografia como ferramenta de transformação social. Não foi à toa que a F4 surgiu documentando o movimento operário do ABC paulista, a criação da CUT, do PT, os grandes movimentos populares (RIPPER, 2009, p. 28).

Há, na fotografia humanista, a crença na dignidade do homem, na chance – ou necessidade – de se reerguer, na urgência de transformações.

Por outro lado, vemos no discurso de ambos uma forte referência à fotografia social, seja quando citam Lewis Hine, seja quando falam de seus objetivos e motivações. “Quando me meti na fotografia”, diz Salgado, “provei de tudo: nus, esportes, retratos. E um dia, sem saber como nem porque, descobri que o meu era o social. Na realidade, foi muito natural. Eu

havia pertencido a essa juventude do início da grande industrialização brasileira muito preocupada com questões sociais¹⁶⁸” (SALGADO, 2014, p. 49). Em outra ocasião, diz o seguinte: “eu acredito que minha fotografia pode ajudar a promover uma transformação social porque eu sou uma pessoa com preocupações sociais” (SALGADO, 2008, p. 237). É importante frisar que, nesta mesma entrevista, ele diz não considerar-se um militante, mas que a sua fotografia pode colaborar com uma rede capaz de causar transformações, listando organizações como MST, Unicef, Médicos sem Fronteiras e ONU, entre outras.

Fazer parte de movimentos maiores é a essência da fotografia social, da fotografia documentária. A leitura de fotografias é muito mais dinâmica e abrangente que de textos, mas ela precisa fazer parte de um contexto. Um texto que você escrever no Brasil, por exemplo, e quiser utilizá-lo em dez países, terá que ser traduzido para dez diferentes línguas. A fotografia que você fizer no Brasil, pode passar por dez países sem tradução, pois ela é uma linguagem direta, fácil de comunicar (SALGADO, 2008, p. 241).

Sobre o potencial de mudança social da fotografia documental, Ripper é enfático: “eu não acredito que o trabalho seja eficaz se ele não for um trabalho para ajudar a transformar” (RIPPER, 2015). Suas motivações passam por quebrar determinados paradigmas e preconceitos. Um deles pode ser concentrado na oposição à “história única”. “Eu luto contra o que eu chamo de uma síndrome da história única¹⁶⁹, que é uma síndrome da transformação dos veículos de informação e dos jornalistas em caminhos de uma ideologia que cada vez mais trabalha contra direitos, porque trabalha contra a mudança do *status quo*” (RIPPER, 2015). Contar, repetidas vezes, a mesma história de violência nas periferias cariocas é um exemplo, para Ripper, do reforço de uma ideologia dominante a partir dos meios de comunicação, cimentando uma visão de que nada de positivo pode surgir de determinados espaços da sociedade. Lutar contra essa visão, que acaba infiltrando a maneira como os moradores dessas comunidades se sentem, é um dos braços do trabalho de Ripper. Um outro viés, que está diretamente relacionado com o primeiro, é o de encontrar a beleza nesses estratos.

As pessoas que estão vivendo em áreas extremamente pobres, elas se veem bonitas, elas se amam, elas fazem amor, elas cuidam dos filhos. A ausência de direitos, não quer dizer a ausência de personalidade, de alegria. As

168 Tradução livre para: “cuando me metí en la fotografía lo probé todo: los desnudos, el deporte, los retratos. Y un día, sin saber cómo ni por qué, descubrí que lo mío era lo social. En realidad, fue muy natural. Yo había pertenecido a esa juventud del principio de la gran industrialización brasileña muy preocupada por las cuestiones sociales”.

169 Ripper faz referência à escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie.

pessoas não são linearmente infelizes por viverem em áreas mais pobres. Aí é uma discussão de “onde eu vou enxergar a beleza” (RIPPER, 2015).

Retirar a possibilidade de beleza dessa classe é uma violência cotidiana uma vez que padrões – distintos da grande maioria de brasileiros – são disseminados pelos meios de comunicação e absorvidos pela população. Ripper acredita “que uma das ações mais transformadoras, mais revolucionárias, é a da contrainformação que mostra a beleza e os valores entendidos como valores universais pela minoria dominante, presentes nas maiorias pobres” (RIPPER, 2009, p. 26). Ao refletir sobre esse assunto, demonstra que é possível existirem outras questões que vão além da imposição de um modelo hegemônico, como a que envolve a crítica ao trabalho documental de muitos fotógrafos. Para ele, é preciso combater a exclusão que passa pela anulação da beleza, em uma lógica carregada de discriminação pois o belo só é aceito se vier de uma determinada fatia da sociedade. A aproximação, a aceitação, o respeito, o direito à escolha, a assunção da beleza, diferentes planos na maneira dos fotógrafos abordarem seus temas. Um outro componente que Salgado e Ripper compartilham, embora cada um a seu modo, é a permissão de um tempo estendido, dilatado.

6.3 Tempo

Os vários anos dedicados a um projeto, subdividido em dezenas de temas, percorrendo diversos países nos quatro cantos do mundo, resultando em uma publicação com centenas de imagens impressas em grande formato, tudo isso é produto de um modo de trabalhar desenvolvido por Sebastião Salgado. Um processo que aposta no tempo dedicado ao assunto como construção e maturação dos elementos que compõem suas imagens. Como afirma Maurício Lissovsky, “aos olhos de Salgado, é tudo uma questão de tempo, ainda que numa perspectiva cronológica. Ele recomenda ‘gastar tempo’ e não tem escrúpulos quanto à repetição” (LISSOVSKY, 2008, p. 78). Salgado se distancia da concepção defendida por Henri Cartier-Bresson que trabalha com a oportunidade, com a busca por um instante-clímax que alinhava forças na construção de sua imagem como um momento fugidio, passageiro. Ao contrário, acredita em um resultado que cresce na medida em que avança sobre o terreno. “A espera do fotógrafo é a contrapartida do amadurecimento do instante. Ele nutre-se – cresce e aparece – da própria expectativa” (LISSOVSKY, 2008, p. 78).

Salgado conta que “aquele que não gosta de esperar não poderá ser fotógrafo [...] tem

que ter paciência de esperar o que vai acontecer. Porque vai acontecer algo, necessariamente¹⁷⁰” (SALGADO, 2014, p. 11). A paciência teria vindo da época em que ainda era pequeno, quando seu pai tinha de levar os animais da fazenda para o matadouro. Ia à pé, junto com companheiros, conduzindo algumas centenas de porcos, atravessando outras fazendas, bosques e rios. Isso demorava mais de 50 dias. “Tinham tempo para conversar, ver a paisagem. Esta lentidão é a mesma da fotografia [...]. Ainda que nosso mundo avance rápido, muito rápido hoje em dia, a vida, por sua vez, não tem a mesma velocidade. Para fazer fotos, tem que respeitar seu ritmo¹⁷¹” (SALGADO, 2014, p. 17). Assim como sua luz...

Foi ali onde aprendi a ver e a amar as luzes que me acompanharam durante toda a minha vida. Na temporada de chuvas, no momento em que se aproximam os temporais, que são colossais, o céu está coberto de nuvens. Me criei com imagens de céus carregados de nuvens, através das quais a luz penetra. Estas luzes entraram em minhas imagens. De fato, estava em minhas imagens antes de começar a fazer fotografias. Também cresci com o contraluz: de menino, para proteger minha pele clara, me colocavam sempre um chapéu ou me colocavam sob uma árvore porque, naquela época, não havia protetor solar. Além disso, via sempre meu pai aproximar-se de mim com o sol de fundo, na contraluz¹⁷² (SALGADO, 2014, p. 18).

A espera, tal relação com o tempo, a importância da expectativa na conformação da imagem marca o seu trabalho e é percebida ao longo da sua obra. Sebastião Salgado é um autor cuja obra se sustenta em premissas relativamente constantes tanto nos seus processos de criação, quanto nos resultados estéticos. Como ele mesmo afirma, referindo-se ao livro *África*, lançado em 2007,

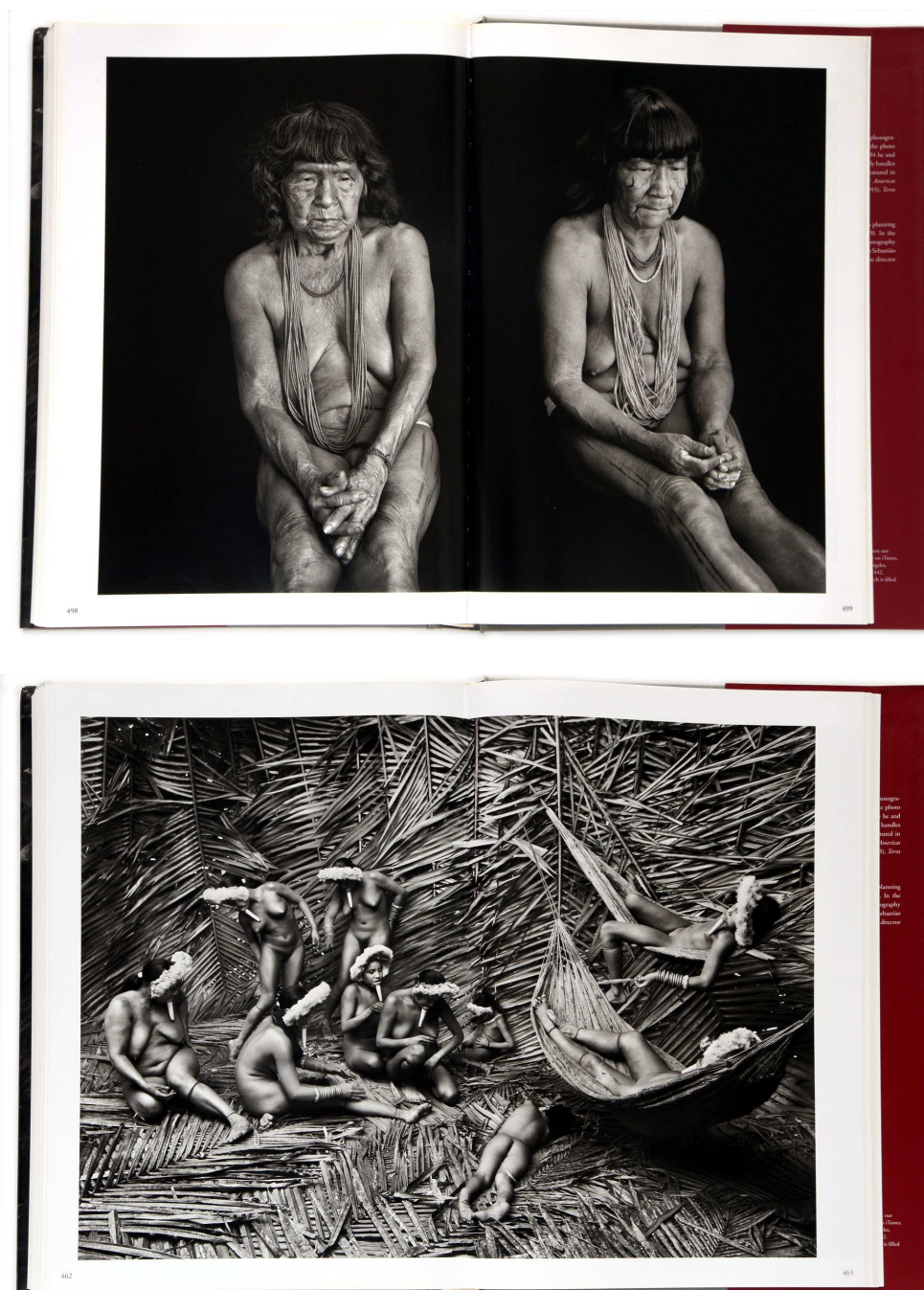
neste livro, há fotografias de 1973 a 2006. Se você não olhar a data, não verá diferença alguma entre elas. Isso porque minha linguagem é mais ou menos a mesma; a forma como organizo o espaço é mais ou menos a mesma; a maneira como trabalho com a luz é mais ou menos a mesma. Não há grandes diferenças (SALGADO, 2008, p. 245).

170 Tradução livre para: “al que no guste esperar no podrá ser fotógrafo [...] hay que tener la paciencia de esperar lo que va a ocurrir. Porque va a ocurrir algo, necesariamente”.

171 Tradução livre para: “tenían tiempo para hablar, mirar el paisaje. Esta lentitud es la misma que la de la fotografía [...]. Aunque nuestro mundo avanza rápido, muy rápido hoy día, la vida, por su parte, no tiene la misma velocidad. Para hacer fotos, hay que respetar su ritmo”.

172 Tradução livre para: “fue allí donde aprendí a ver y a amar las luces que me han acompañado durante toda mi vida. En la temporada de lluvias, en el momento en el que se aproximan los aguaceros, que son colosales, el cielo está cubierto de nubes. Me crié con imágenes de cielos cargados de nubes a través de las cuales penetra la luz. Estas luces han entrado en mis imágenes. De hecho, yo estaba en mis imágenes antes de empezar a hacer fotografías. También crecí con el contraluz: de crío, para me proteger mi blanca piel, me ponían siempre un sombrero o me colocaban bajo un árbol porque, en aquella época, no había crema solar. Además, veía siempre mi padre acercarse a mí con el sol de fondo, a contraluz”.

Figura 27 - Fundo infinito em Genesis



Fonte: reprodução do autor.

Esse exercício, de comparar fotografias de diferentes épocas pode ser feito em vários outros livros seus e o resultado será bem parecido: é possível ver uma coerência, uma linha suave que amarra a produção de várias décadas. Isso não quer dizer que nada mudou. Em *Genesis*, antes da passagem do filme para o digital – que ele afirma ter sido uma mudança

somente de suporte –, o fotógrafo trabalhou com negativo de médio formato, que dá maior qualidade de ampliação: a busca por maior resolução de imagem possibilitaria uma edição especial do título, cujas dimensões, com o livro aberto, chegam a 100 x 70 cm. Além disso, algo que talvez passe mais discretamente pelo olhar dos apreciadores, é que neste projeto ele cria cenários, montando fundos com palhas ou tecido escuro em algumas das imagens (figura 27). Isso é algo incomum no trabalho deste fotógrafo. Algo bem mais comum para ele é a utilização de uma mesma fotografia – ou várias – em distintas publicações. É uma característica sua de aproveitamento de determinados trabalhos em recortes variados, mas deixemos isso para um pouco mais adiante.

6.4 Assinatura

Até agora, neste capítulo, demos atenção a particularidades compartilhadas – em maior ou menor grau – por Ripper e Salgado. Seus modos de conduta podem variar, mas estão pautados – os dois usam esse termo – pelo recebimento de uma fotografia ofertada pelo fotografado. Há, nos dois, uma motivação por falar de determinados aspectos do mundo através da fotografia documental e o fazem dedicando tempo às coberturas, se aprofundando nos assuntos – Ripper chegou a fotografar índios no Mato Grosso por mais de quinze anos –, fazendo parcerias com ONGs. Compartilham o gosto pela fotografia em preto e branco, preocupados com que a cor não distraia o leitor do assunto. São, também, em grande parte, posturas muito relacionadas com sua ação no momento da captação, no seu contato com os fotografados, nas escolhas técnicas, como as lentes de distância focal menor. Todas essas características e escolhas formam a fotografia de cada um deles, agem naquilo que nós leitores, espectadores enxergamos nos seus trabalhos. Se não acessamos, diretamente, muitos detalhes da vida daquelas pessoas da foto publicada na página 65 de “Imagens Humanas” (figura 11, já citada no capítulo 2), não deixamos de perceber a ternura representada pelo gesto do beijo, os fornos de carvão ao fundo, os sinais de simplicidade, traços que não hesitaríamos em “reconhecer” em Ripper. São marcas de seu trabalho que aparecem na imagem. Mesmo o modo de trabalhar e noções mais subjetivas como o respeito e a proximidade também se inserem no seu modo de fazer fotografia.

Existem outras articulações, que também estão muito presentes no desenvolvimento da fotografia documental de cada autor, mas que se colocam em outras camadas, algumas mais evidentes, outras mais de fundo. Se pensamos na fotografia, temos aquilo que está

contido no retângulo da imagem, mas há algo mais que está nas suas margens. O nome de autor, a assinatura é uma dessas coisas. Já discutimos aqui uma espécie de descolamento no qual se faz a função-autor, uma construção que ultrapassa o “produzir algo”, que se reveste de outras peles. Ripper e Salgado se distanciam no que poderíamos chamar de gestão do nome de autor.

Os aspectos levantados por Foucault sobre autoria podem ser identificados em ambos fotógrafos, mas de maneiras diferentes, principalmente no que diz respeito ao controle e consciência no modo como foram direcionados. No trabalho de Sebastião Salgado, um primeiro traço, talvez mais óbvio e gritante, é a coerência formal. Embora produzidos em épocas, situações e locais muito diversos entre si, os mais de vinte ensaios que compõem *Trabalhadores* seguem um rigor formal que vai além do uso do preto e branco: enquadramento e composição, relação de planos, definições de contraste e riqueza tonal, todos esses elementos de sua fotografia seguem uma unidade que se estende para outros trabalhos ao longo de sua carreira. Se aqui analisamos o seu primeiro “grande” livro, de 1993, tais constatações não seriam diferentes se tomássemos como objeto o mais recente, *Genesis*, lançado vinte anos depois, em 2013. O que reforça uma ideia bastante trabalhada por Jean-Claude Bernadet, quando trata do autor no cinema: a matriz, aquela característica que acompanha toda a produção de um cineasta, um elemento que poderá ser identificado ao longo da obra, garantindo uma unidade de conjunto, um reconhecimento de um percurso (BERNADET, 1994).

Em Salgado, tal unidade se estabelece nos resultados formais, mas também nos aspectos processuais: da escolha do tema à maneira de abordá-lo. Segundo suas palavras, isso seria resultado da sua forma de vida, das escolhas que faz como cidadão:

[...] você quer saber se eu tenho preocupações sociais? Tenho, claro que tenho. [...] Eu tenho preocupação com a redistribuição de renda no mundo? Tenho. Tenho preocupação com a justiça social? Tenho. Então, como minha fotografia não poderia ser isso? A minha fotografia é exatamente isso (SALGADO, 2008, p. 236).

A importância do tema no seu trabalho – incluindo aí o tratamento que é dispensado a ele – é um ponto crucial em nossa discussão por se tratar de um fotógrafo documental. Para ele, “se não houver identificação total com o tema, se ele não tiver nada a ver com seu comportamento de vida, a pessoa não conseguirá fotografar direito. Fará apenas alguma coisa superficial, uma reportagem, por exemplo, mas não um trabalho” (SALGADO, 2008, p. 240).

Sebastião Salgado se dedica anos a fio, percorre os quatro cantos do planeta em busca de estabelecer uma discussão aprofundada sobre o trabalho manual. Como já dissemos, investe tempo na construção de tais reportagens, seu discurso se enriquece no contato aprofundado e estendido com o assunto retratado. “Os instantes de Sebastião Salgado são fruto de uma expectativa construtiva. A dramaticidade da luz e a constituição monumental da cena são valores que a imagem agrega ao longo da espera” (LISSOVSKY, 2008, p. 81). Sua fotografia é carregada de referências acessadas de sua bagagem cultural – estética e economia encontram-se amalgamadas no trabalho –, mas é no campo que a obra se faz, cujo aprofundamento no tema e ampliação do contato são ingredientes imprescindíveis.

A minha visão é uma tentativa de pensar não mais em momentos decisivos mas em fenômenos fotográficos, dos quais o fotógrafo participa até chegar ao ápice deste fenômeno. Aí o fotógrafo realmente conseguiu a fotografia mais forte, podendo então abandonar o fenômeno e passar para o outro, vivendo os fenômenos e não mais passar pela tangente (SALGADO apud LISSOVSKY, 2008, p. 78).

Não se trata daquele instante onde tudo converge para a foto, aquele clímax irrecuperável, o corte único, capturado pelo fotógrafo atento, mas uma construção crescente cuja maturação aponta para uma fotografia desenvolvida ao custo da espera, do tempo dedicado ao percurso fértil de imagens, como bem demonstram os números já citados.

A unidade à qual o conceito de autoria se vincula pode ser percebida ou construída ao longo da carreira de um fotógrafo ou mesmo aglutinada por agentes externos. Não raro, autores só foram reconhecidos – e içados a essa condição – depois de falecidos. Atget foi um caso e podemos exemplificar com um fato bem mais recente, o da americana Vivian Maier. Se agora sua obra percorre museus e galerias no mundo todo, já recheia diversos livros e é até tema de filme, sendo legitimada por curadores e historiadores da arte, podemos dizer que o que aconteceu com ela não foi o reconhecimento após a morte, mas o conhecimento. Maier passou toda uma vida a produzir fotografias e estocá-las entre muitos outros objetos – era uma verdadeira acumuladora. Seu trabalho apareceu através de um pesquisador que comprou um lote de objetos em um leilão às escuras e cuja curiosidade o fez querer saber de quem eram aquelas imagens (FINDING, 2013). Tanto procurou que encontrou um acervo impressionante de mais de 100 mil negativos. Foi uma busca que começou do zero, a partir de publicações que fez na plataforma de compartilhamento de imagens Flickr. Tudo isso aconteceu nos últimos anos. Literalmente, a autora Vivian Maier nascia quando a babá Vivian Maier – que

fotografou cenas de rua, pessoas, profissões e muitos, muitos autorretratos – morria.

Museus, galerias, editores, críticos, historiadores, público, associações, curadores são apenas alguns dos agentes envolvidos na consolidação de um autor. Com Atget, a atuação de Berenice Abbot foi determinante, na de outros isso pode se dar de modo mais dividido, pulverizado. Essa delimitação pode passar, não raramente, por estratégias dos próprios autores, numa gestão de seu nome, de sua assinatura. O uso de heterônimos, por exemplo, pode ser uma dessas estratégias. Se o nome de autor age na definição do corpo de uma obra, agir conscientemente nessa organização, evitando que trabalhos com diferentes intenções e abordagens entrem em conflito e dificultem a identificação de uma unidade, pode parecer interessante. É o caso do mineiro Eustáquio Neves que criou heterônimos distintos para que determinados trabalhos produzidos com um intuito comercial – para se manter financeiramente no início de carreira – não manchassem a assinatura que vislumbrava para si (NEVES, 2012).

Há um episódio na carreira de Sebastião Salgado que marca a preocupação em construir um nome alinhando uma obra dentro de um determinado escopo. Em março de 1981, quando trabalhava para a agência Magnum, cumpria uma pauta para o New York Times: uma reportagem sobre os 100 primeiros dias de governo do presidente americano Ronald Reagan. Como parte de uma série de atividades cotidianas do governante que iria fotografar, estava num hotel de Washington quando acontece o atentado a Reagan. Apesar de estarem lá outros três fotógrafos, ele foi o que conseguiu as melhores imagens, rendendo um bom retorno financeiro para ele e para a agência¹⁷³. O fotógrafo conta que, no mesmo dia, mais tarde, se encontrou com um colega que esteve presente ao atentado de Bob Kennedy: “se apresentava assim; inclusive o havia impresso em seu cartão de visita. Senti o perigo: fotografava a África há anos e nesse momento estava trabalhando profundamente na América Latina, mas corria o risco de me converter no fotógrafo do atentado de Reagan¹⁷⁴” (SALGADO, 2014, p. 63). Ele e Lélia decidiram tirar essas fotografias de circulação, nunca mais foram publicadas. Já conscientes do rumo que queriam dar ao nome, avaliaram que uma

173 A história é bem mais longa: Salgado só tinha credenciamento para trabalhar na Casa Branca. Em outras ocasiões, como nesta convenção em um hotel, não tinha acesso aos principais espaços. Ele, então, precisava buscar alternativas, agir fora do protocolo estabelecido. Uma combinação de fatores que se desdobraram desse impedimento o fizeram estar num local privilegiado para esse evento não programado, o atentado. Enquanto os fotógrafos credenciados estavam todos posicionados em um ponto do qual as fotos produzidas não alcançavam o impacto das de Salgado.

174 Tradução livre para: “se presentaba así; incluso lo había impreso en su tarjeta de visita. Sentí el peligro: fotografiaba África desde hacía años y en ese momento estaba trabajando a fondo en América Latina, pero corría el riesgo de convertirme en el fotógrafo del atentado de Reagan”.

ligação muito forte com esse fato específico não seria conveniente. Tiraram um bom proveito financeiro, com o episódio puderam financiar outros projetos, mas agiram para que ele não fosse anexado ao corpo que compõe a obra de Salgado. Assim como uma série de outras matérias feitas para veículos e agências, pode constar na biografia, na sua história, mas não na contagem de seu acervo.

Se esse ocorrido é muito simbólico da tomada de partido, da decisão planejada, outras decisões como a formação de uma agência própria para administrar, unicamente, seus projetos, ou o formato de apresentação de seus trabalhos – seguindo uma coerência formal entre eles – reforçam o controle sobre os rumos. Não raramente, no meio fotográfico, se ouvirá a crítica de que o cuidado com a autopromoção se tornou exagerado. Ripper, que considera que tais vozes não passam de inveja, de ciúmes¹⁷⁵ (RIPPER, 2015), por sua vez, parece não ter colocado a gestão do nome como prioridade em seu percurso. “Chega a ser surpreendente que um fotógrafo com tal reconhecimento, apenas agora esteja realizando a sua primeira mostra individual e lançando a densa antologia fotográfica reunida neste livro, para marcar seus 35 anos de carreira”, escreve Dante Gastaldoni (2009, p. 17). A fala mansa e a calma dos gestos se juntam a um caminho no qual a devoção ao outro falou mais alto. Ripper sempre se envolveu em causas coletivas – como na agência cooperativa Imagens da Terra –, suas intenções documentais estiveram a serviço de processos judiciais, de entidades de classe e outros âmbitos onde a autoria não tinha tanto peso.

Ripper se coloca como um caminho entre as pessoas que fotografa e os leitores. Entre outras coisas, isso passa, para ele, por “abrir um pouco mão da tua qualidade estética se esse resultado não estiver sendo comungado pelo fotografado. Porque eu acho que ele é um coautor desse processo” (RIPPER, 2015). A perda à qual ele se refere é temporária: uma cena que não é captada num momento, uma foto que passa. Mas o exercício de resguardar o outro pode se transformar em oportunidades novas e compensações.

Quando você compartilha a tua autoria e entende que o resultado do seu trabalho é o retorno do que você foi fotografar, das pessoas a quem você foi fotografar, você mesmo vai entender que pode ser criativo, que pode aproveitar o melhor possível aquele espaço em termos de informação, de luz, de momentos. Mas que ele vai ser sempre maior do que a tua autoria em si. O melhor exercício para acabar com isso é não permitir que você seja mais importante, ou a tua fotografia, do que as pessoas que estão sendo documentadas. O que te desafia mais, porque você pode fazer isso e fazer

175 “A maioria esmagadora das críticas a Salgado vem de ciúme [...] quem critica continuamente Salgado acaba caindo também numa crítica única”.

com uma qualidade enorme (RIPPER, 2015).

Ele complementa dizendo considerar um erro permitir levar o conceito a um patamar tão alto que transforme a pessoa fotografada na representação de uma ideia prévia, de um estereótipo. Não quer dizer que tudo sejam flores neste percurso, que o fotógrafo viva em um mundo de equilíbrio e compreensão: “eu tenho uma grande fé nas pessoas e essa crença nos faz ter um envolvimento maior com o outro. Claro que há decepções no meio desse caminho. Mas eu prefiro não desacreditar das pessoas, procuro mudar o foco do que vou documentar” (RIPPER, 2009, p. 19).

Aquela metodologia de compartilhar a edição com o fotografado dá a noção desse abrir mão de sua obra, algo que se reflete, a nosso ver, também na assinatura. Em João Roberto Ripper devemos buscar, como marca, não somente aspectos formais, os enquadramentos, o uso do preto e branco. Nem tampouco alinhar unicamente pela temática. Aqui devemos deslocar nossa busca por uma autoria para entendê-la em um espaço de atuação distinto, que se faz na relação com o outro. É aí onde melhor reconhecemos a fotografia documental de Ripper. Não podemos desconsiderar seu acervo sobre os guaranikaíowás, sobre as carvoarias, ou sobre o trabalho escravo, mas limitar o inventário de sua obra a tais coberturas e olvidar sua entrega aos povos fotografados seria deixar de fora um pedaço importante de sua criação. Até porque tocamos um outro ponto que conecta o modo de atuação com o fortalecimento do nome, a ideia de credibilidade. O método de trabalho, os conceitos nele empregados, as preocupações éticas, tudo isso é muito importante na construção da confiança em um trabalho documental. Tanto é que não poucas vezes se buscou na câmera os fundamentos para tal valor. Quanto mais se defendeu que a máquina não mente, mas que o homem que a utiliza pode fazê-lo, mais se deslocou o centro gravitacional da credibilidade para aquele que gerencia os usos. Ainda não chegamos numa situação ideal em que os leitores não recebam tão passivamente os conteúdos – muito se consome sem a necessária reflexão sobre os discursos que os envelopam –, mas a forma como o trabalho é construído interfere de modo cabal na sua aceitação como documental¹⁷⁶.

176 Podemos citar dois rápidos exemplos. Em 1950, o fotógrafo francês Robert Doisneau, produziu a fotografia “O Beijo do Hotel de Ville”, ícone da fotografia humanista, para ilustrar uma matéria da revista Life sobre o romantismo parisiense. Todos os códigos ali presentes “exigiam” uma fotografia espontânea. Décadas depois, já perto de sua morte, o fotógrafo se vê envolvido em uma polêmica que o acusava de ter forjado aquela cena, o que acabou sendo admitido por ele. Em um outro caso, o fotógrafo americano Brian Walski estava cobrindo a guerra no Iraque, em 2003, para o Los Angeles Times. Resolveu “melhorar” a imagem enviada ao jornal através de manipulação digital. A interferência foi feita a partir de dois fotogramas sequenciados, na busca por aproveitar a melhor expressão dos dois principais personagens. Não modificava o conteúdo da cena em si, o enquadramento era quase idêntico, era um preciosismo formal. Mas a descoberta

Um fotógrafo documental pode ser acusado de farsante se assumir sua interferência na cena – na que se desdobra defronte de sua câmera ou na que trabalha na tela de seu computador. Ledo aponta como constantes no documental: “o referente real, no qual o autor não pôde intervir, a não ser através do necessário: seleção, adaptação às condições de exposição, enquadramento, e que ao se converter em uma convenção, outorga à imagem seu valor de autenticidade¹⁷⁷” (LEDO, 1998, p. 60). A abertura para intervenções e outras “criações livres” se dão por vieses de um “documentalismo contemporâneo”, um documentário imaginário ou mesmo um estilo documental, movimentos que assumem a revisão do papel de documentação, de diálogo com a arte e outras questões já discutidas anteriormente. Ou seja, mais como furos ou transbordamentos, contaminações e cruzamentos de fronteiras.

A assinatura do autor carrega consigo a promessa de autenticidade e de ordenamento, a sua presença como autor e a integridade da obra, sua singularidade (TAGG, 2009, p. 254). Mas ela não está ali apenas para conferir estatuto de verdade, de autenticidade da obra, mas do discurso. Diferentes assinaturas podem, na sua medida, levar a distintas interpretações. Todos esses aspectos agem em relação uns aos outros. Reforçando, assim, a noção de que obra e autor se constroem juntos e os dois não se completam sem o leitor, entendemos que a maneira como o discurso se apresenta e a maneira como ele é recebido podem fazer muita diferença. Alcançamos um ponto onde fará mais sentido termos tocado em questões como a ligação com o real, os mecanismos trabalhados para o efeito-verdade e construção do testemunho. O leitor de Sebastião Salgado e de João Roberto Ripper certamente se decepcionaria se, agora, depois de todo um caminho e uma aceitação do modo como se fez, visse tais acordos quebrados. O fato de reconhecer uma fotografia como sendo de um desses autores nos leva a fazer uma leitura desta imagem que deixa de fora uma série de possíveis interpretações. A assinatura, o nome do autor interfere na maneira como uma fotografia é recebida e isso tem um papel muito forte no campo documental. Obviamente que, como qualquer outro código ou convenção, eu preciso conseguir acessar o “significado” de determinada assinatura para que ela aja na nossa interpretação.

Visto dessa forma, o nome do autor atua no controle da significação que uma

resultou na demissão do fotógrafo e uma forte crítica por todo o mundo. Nos dois casos o que está em jogo é a quebra do contrato de credibilidade e isso aconteceu pelos métodos usados na obtenção da imagem final.

177 Tradução livre para: “las constantes en lo documental: “el referente real, en el que el autor no pudo intervenir a no ser a través de lo necesario: selección, adaptación a las condiciones de exposición, encuadre, y que al convertirse en una convención le otorga a la imagen su valor de autenticidad”.

fotografia pode vir a ter.

6.5 Narrativa

Quando expandimos o que entendemos pelo fazer fotográfico e autoral, quando deixamos de lado a concentração total no momento mágico do acionamento do obturador – ali há um passo determinante na fotografia, mas não é o único importante – abrimos para outras etapas de construção do discurso. Soulages (2010) olha para a fotografia através da articulação entre o irreversível corte da captura, daí chamarmos de determinante o momento do clique, e a inacabável possibilidade de novas fotografias posteriores ao corte. A infinidade de intervenções possíveis na obtenção da cópia, sem contar no outro tanto proveniente da leitura, agem nessa inacababilidade. Nós entendemos que a percepção das demais etapas chega a estimular a inserção de mais atores no fazer fotográfico, abrindo para uma autoria coletiva (QUEIROGA, 2015). Embora Ripper se utilize do termo “coautoria” para descrever seu método de trabalho, consideramos que isso aconteça de modo mais simbólico, uma vez que diversos outros aspectos da construção de autoria continuam concentrados no fotógrafo – o nome, o agrupamento da obra, entre outros. Uma etapa importante na produção de sentido em um trabalho fotográfico é o da edição.

No capítulo 2 discutimos como o uso de séries fotográficas pode ajudar na complementação de informações, no descarte de algumas interpretações, no estímulo a outras. Quando unimos fotografias, no ato mesmo dessas ligações, novas leituras surgem. Não somente em quantidade, mas em qualidade ou, no que mais nos interessa, no alinhamento com as intenções do fotógrafo. É prática corrente na fotografia documental a produção de ensaios. Se duas fotografias juntas, somente duas, já possibilitam a condensação de algo novo, a junção de uma série maior age mais eficazmente no gerenciamento de uma leitura.

Sergei Eisenstein, abordando a montagem no cinema, coloca algumas reflexões que nos são muito úteis para pensar o uso de séries na fotografia, não apenas nos aspectos de novas significações, mas também na participação do leitor no processo.

A montagem tem um significado realista quando os fragmentos isolados produzem, em justaposição, o quadro geral, a síntese do tema. Isto é, a imagem que incorpora o tema. Passando desta definição para o processo criativo, veremos que este ocorre do seguinte modo. Diante da visão interna, diante da percepção do autor, paira uma determinada imagem, que personifica emocionalmente o tema do autor. A tarefa com a qual ele se defronta é transformar esta imagem em algumas representações parciais

básicas que, em sua combinação e justaposição, evocarão na consciência e nos sentimentos do espectador, leitor ou ouvinte a mesma imagem geral inicial que originalmente pairou diante do artista criador” (EISENSTEIN, 1990, p. 26).

O fotógrafo, a partir dessas colocações, parte de uma intenção, trabalha na partição em um conjunto de imagens que, uma vez percebidas em sua combinação, têm seu significado reconstruído pelo leitor. O cineasta destaca que

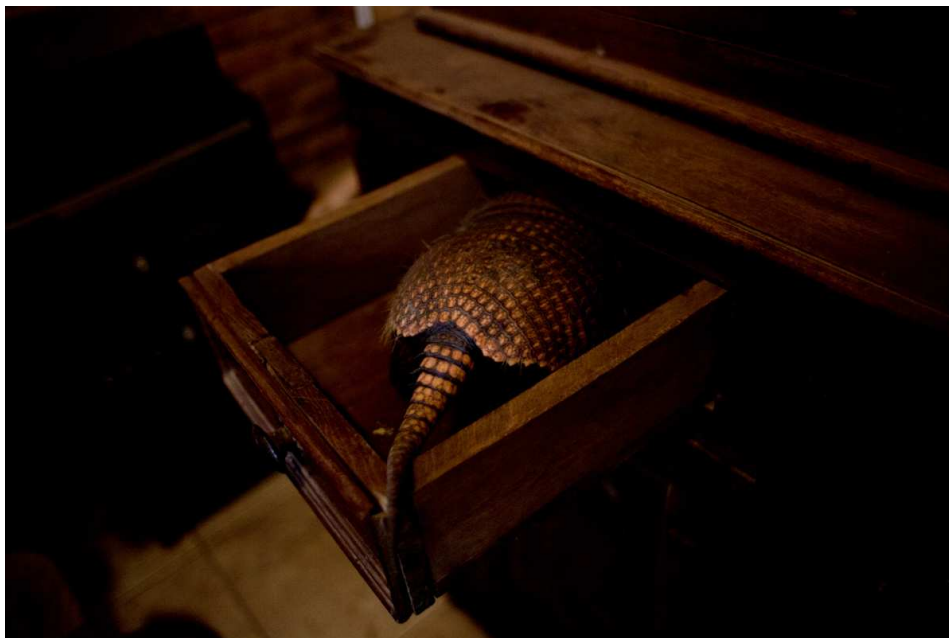
A força do método reside também no fato de que o espectador é arrastado para o ato criativo no qual sua individualidade não está subordinada à individualidade do autor, mas se manifesta através do processo de fusão com a intenção do autor [...]. Na realidade, todo espectador, de acordo com sua individualidade, a seu próprio modo, e a partir de sua própria experiência – a partir das entranhas de sua fantasia, e a partir da urdidura e trama de suas associações, todas condicionadas pelas premissas de seu caráter, hábitos e condição social – cria uma imagem de acordo com a orientação plástica sugerida pelo autor, levando-o a entender e sentir o tema do autor. É a mesma imagem concebida e criada pelo autor, mas esta imagem, ao mesmo tempo, também é criada pelo próprio espectador” (EISENSTEIN, 1990, p. 28).

Newhall, ao escrever sobre fotografia documental quase que “em tempo real”, na época em que essa fotografia se delineava e construía suas bases, destacava que a apresentação é uma parte vital para sua validação: “a fotografia não é válida como documento até ser colocada em relação com a experiência do espectador¹⁷⁸” (NEWHALL, 1938, p. 6). Isso inclui a articulação entre imagens, bem como com textos e outros elementos que ajam na fruição.

A conjugação de fotografias com objetivos discursivos pode acontecer por diversos modos. Um fotógrafo pode utilizar conjuntos de fotografias com o intuito de reforçar um determinado aspecto que pretende abordar. É um recurso muito presente, por exemplo, na fotografia contemporânea. Através da repetição, se elimina desvios que poderiam acontecer com uma foto isolada. Por exemplo, na série Zoo (figura 28) do fotógrafo mineiro João Castilho, percebemos uma unidade atravessando todo o trabalho emanada dos ambientes domésticos habitados por animais silvestres, com um cuidado especial para a paleta de cores e a luz. A ideia do contraste que ele causa a partir desse estranhamento entre o dentro (casa, concreto) e o fora (natureza, selvagem) está presente em qualquer das fotografias do ensaio, mas isso se intensifica na medida em que é repetido em todas as imagens.

¹⁷⁸ Tradução livre para: “the photograph is not valid as a document until it is placed in relationship to the beholder’s experience”.

Figura 28 - Zoo, de João Castilho.



Fonte: portfólio do artista.

Um uso muito corrente é o de trazer uma cronologia, a ideia de sequência, em que uma foto mostra o que viria depois da outra. Entra em cena o tempo, a evolução de uma história, o jogo de causa e consequência, ou transformação. “Fantasia de compensação”, de Rodrigo Braga, se vale dessa lógica: o espectador pode acompanhar a transformação do artista que, através de um procedimento cirúrgico, incorpora traços de um cão feroz à sua face (figura 19, capítulo 3). Como terceira alternativa, temos a de trabalhar uma coleção ou volume de fotografias na busca por inventariar um tema, um fenômeno. Aqui o mais importante é dar uma noção mais ampla, tentar dar conta de contabilizar diferentes nuances daquilo que estamos fotografando. Uma motivação muito presente nos projetos documentais, dos primórdios até hoje. Atget é lembrado por ter feito um enorme inventário da Paris de sua época.

Tais caminhos não são excludentes. Quando somos levados pelo interesse de inventário podemos, concomitantemente, reforçar aspectos, buscar padrões e mesmo demonstrar certa cronologia. A formatação de uma série pode ser planejada previamente, como pode ser produzida sem tanto planejamento, mas movida por desejos que lhe dão coerência, ou mesmo ser criada posteriormente, na conjugação de fontes diversas, no encontro

de similitudes ou diálogos entre obras. Motivado por fornecer cenas da cidade a artistas, Atget empreendeu uma documentação coerente, apesar de não planejada como conjunto. Diferentemente do que podemos aferir de trabalhos como o de Walker Evans ou da FSA, nos quais o uso de pautas encomendadas previamente, já definiam certas peças a serem encaixadas posteriormente. As listas de assuntos a serem buscados em campo faziam parte das práticas de Evans, depois assimiladas pelo seu coordenador na FSA, Roy Stryker. Curadores e pesquisadores, por sua vez, estão acostumados a buscar, a partir de fundos distintos, coerências que permitam um discurso coeso em uma exposição ou publicação.

O método de trabalho de Sebastião Salgado – ao menos naquilo que nós conhecemos como sua obra, excluídas as fotografias que faz no celular e não publica, além das publicadas em trabalhos encomendados e retiradas de circulação – inclui o uso de conjuntos de imagens, alinhavadas por um tema principal, muitas vezes divididas em subtemas ou capítulos. Há, na sua obra, um cuidado extremo com a edição. Recortando mais especificamente nos livros, podemos dividir em duas abordagens de edição, exemplificadas, no nosso corpus reduzido, por *Outras Américas* de um lado e *Trabalhadores* e *Genesis*, de outro. No primeiro modelo, consideramos livros que respondem a um tema – que pode ser mais amplo ou específico – e cujas fotografias que o compõem seguem uma edição que aponta para o tema de maneira livre. A “Introdução à edição americana”, escrita por Alan Riding, nos ajuda a entender o recorte:

as fronteiras das Outras Américas não são encontradas em nenhum mapa e, no entanto, as linhas de cunho religioso, cultural, econômico e político são tão nítidas que é impossível abstrai-las no instante em que se entra nesse mundo. Trata-se simplesmente do mundo dos destituídos, daqueles que observam dos desertos e das serras desoladas da América Latina seus países se transformarem, deixando-os de lado (RIDING, 2015, p. 117).

O fio condutor do livro são essas facetas culturais de uma América Latina plural. Ali podemos encontrar o lixo em uma metrópole brasileira ou a mortalidade infantil e a fome nos rincões nordestinos, o trabalho na Bolívia ou a religiosidade no México. A sequência parece seguir relações mais subjetivas, mesclando cenas alegres e tristes, nacionalidades distintas. São 48 fotografias ao todo e nunca duas imagens dividem a mesma página. Quando horizontais, ocupam duas páginas, o livro aberto. Quando são verticais, ocupam uma página e a outra permanece vazia. Todas recebem mesmo tratamento, mesmas dimensões, quando muito, se deslocam para a direita ou para a esquerda da página. Ao lado de cada uma, apenas a

identificação com país e ano de captação. O conjunto de fotografias forma o núcleo do livro, precedidas por dois textos – de Claude Nori e do próprio Salgado – e seguidas de mais dois textos, informações biográficas e bibliográficas. Ao contrário de outros títulos do fotógrafo, não há legendas e identificações detalhadas, as fotos não estão divididas por assuntos ou capítulos.

É o primeiro livro de Sebastião Salgado, de 1986, e nele encontraremos aspectos reconhecíveis em muitos outros momentos de sua bibliografia. A concepção de Lélia Warnick Salgado, sua esposa, que preza por uma apresentação clássica, fotos inteiras, em páginas brancas, mantendo margens que delimitam seus limites. As dimensões do livro, bem como a distribuição das imagens, permitem uma boa contemplação do trabalho. Sem interferências nem distrações. A qualidade da impressão permite enxergar o grão das imagens. Estão ali o preto e branco bem trabalhado, os céus dramáticos, o contraluz com seus pretos densos, o aproveitamento da luz disponível – em geral a luz natural, mas, quando há alguma lâmpada ou outra fonte artificial, parece fazer parte do ambiente, denota uma não interferência na luz presente. Há, ao menos em uma das fotos, a presença de um flash direto, algo que destoa da luz que comumente povoa seu trabalho. Na grande maioria das fotos o fotógrafo está muito próximo dos fotografados, alguns deles chegam a olhar para a câmera, o que demonstra uma intimidade ou, pelo menos, o acesso a ela¹⁷⁹.

A opção por não usar capítulos ou outras divisões, bem como a ausência de legendas ou títulos, propicia uma leitura linear, foto após foto, num fôlego só. Não sabemos “o que são” aquelas cenas, captamos as emoções que os personagens transmitem através do que reconhecemos como sorriso, alegria, paz, sofrimento. Completamos as lacunas, mesmo que não nos preocupemos com isso ou que o façamos inconscientemente, com nossas experiências, referências. *Outras Américas* sinaliza algumas escolhas que serão retomadas em livros subsequentes, tanto no que se refere à fotografia em si – questões formais, luz – como no que toca o tratamento editorial. Como dissemos, distinguimos dois modelos. Antes de entrarmos no outro, sublinhemos apenas uma questão: muitos dos temas que serão retomados ou mesmo aprofundados futuramente já aparecem neste livro. Mais do que isso, algumas das imagens que aqui seguem o fluxo contínuo e se mesclam a outras, reaparecerão em outros

179 Encarar a câmera, assim como o enquadramento frontal, a pose, reforçam a ideia de consentimento, de se colocar para a fotografia. Claro está que muitas fotografias opressoras foram e são feitas com essas características sem a aprovação do fotografado – a fotografia policial, para dar apenas um exemplo. Por outro lado, para Arlindo Machado, “a pose é uma espécie de vingança do referente: se for inevitável que a câmera roube alguma coisa de nós, que ela roube, então, uma ficção” (MACHADO, 2015, l. 827).

títulos, em novas sequências ou em ensaios temáticos específicos.

O outro modelo foi seguido nos livros *Trabalhadores*, *Êxodos* e *Genesis*. São parte de projetos de maior envergadura, como arqueologias¹⁸⁰ sobre os temas propostos. Cada um deles foi desenvolvido ao longo de vários anos, em dezenas de países, divididos em subtemas ou pautas. A lógica é de reportagens formando ensaios estanques que, juntos, compõem a temática do livro. Essa solução também estava vinculada ao modo de financiamento do projeto, que previa a publicação desses ensaios em cadernos especiais negociados com jornais e revistas de várias nacionalidades. Ao final do processo, tudo era compilado em livro e exposição itinerante. Eram firmados contratos de exclusividade para apenas um veículo por país, que teria os direitos de publicação das reportagens durante o tempo de execução do projeto. Essas vendas revertiam recursos para as despesas de produção.

Entre 1986 e 1991, Sebastião Salgado desenvolve uma série de reportagens, vinte e nove ao todo, enfocando o trabalho manual. Ensaios são publicados isoladamente em diversos veículos ao redor do mundo e, em 1993, são reunidos no livro *Trabalhadores*, que sai em nove edições internacionais¹⁸¹. No texto de introdução, ele explica que “estas imagens oferecem uma espécie de arqueologia visual de uma era que a história conhece com o nome de ‘Revolução Industrial’. Uma época em que mulheres e homens, pelos seus trabalhos, detinham em suas mãos o eixo central do mundo” (SALGADO, 1993, p. 7). Ele observa um mundo dividido entre uns poucos que podem usufruir dos benefícios do desenvolvimento e outros tantos cujas vidas, saúde e recursos são o combustível para tal progresso, uma cisão entre crise de excesso e crise de necessidade – primeiro mundo e terceiro mundo, respectivamente. Seu foco é o trabalho manual e aquele que ainda desempenha tais atividades, quase que primitivas, porém inseridas na lógica industrial.

O trabalho é extenso, eis alguns números: o livro tem 400 páginas – mais um caderno extra de 24 páginas trazendo legendas e explicações sobre todas as imagens – com 350 fotografias em preto e branco, impressas, na maioria dos casos, com cerca de 50 cm de base, no formato aberto. O assunto com data de captação mais antiga é o garimpo de Serra Pelada, no Pará, fotografado em 1986 (figura 29). Nos anos seguintes, até 1991, Salgado trabalhou uma média de cinco temas/países por ano, documentando desde a mineração de enxofre na Indonésia até a cana-de-açúcar no Brasil e em Cuba, passando pela demolição de navios em

¹⁸⁰ O subtítulo de *Trabalhadores* é “uma arqueologia da era industrial”.

¹⁸¹ Estados Unidos, Inglaterra, França, Portugal, Espanha, Alemanha, Japão, Itália e Brasil, por ordem de publicação.

Bangladesh, fabricação de bicicletas na China, cultivo de chá em Ruanda, extração de petróleo no Kwait ou construção de grandes obras como o Eurotúnel – França/Inglaterra – ou o Canal de Rajasthan, na Índia, entre outros. A exposição deste trabalho percorreu algumas dezenas de países. Uma obra “monumental”, grande sob muitos pontos de vista.

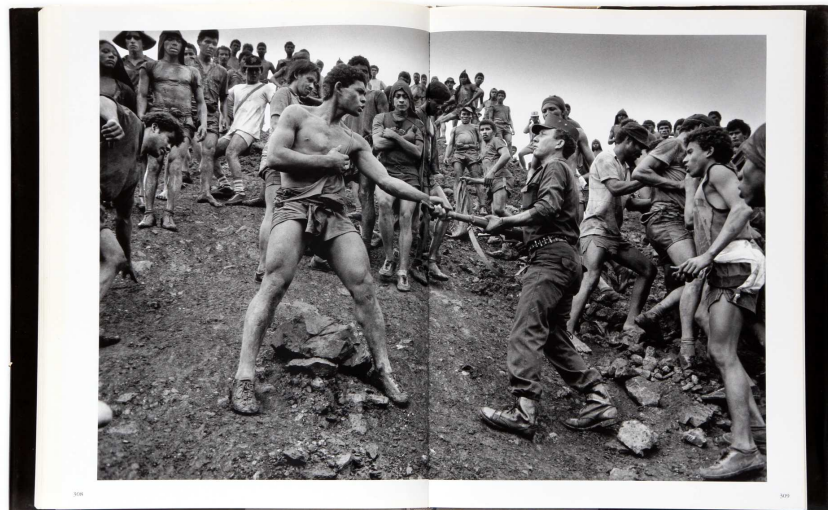
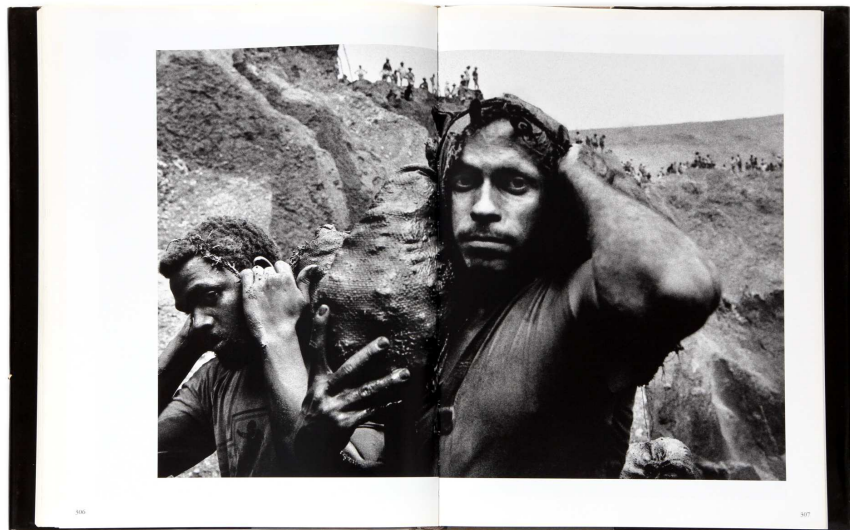
Em *Trabalhadores*, nos deparamos com três soluções de diagramação: fotografias horizontais ocupando página dupla, verticais ocupando página inteira – ao contrário de *Outras Américas*, dividem a dupla com outra vertical – e mosaicos em páginas triplas ou quádruplas, páginas que se desdobram em três ou quatro e comportam conjuntos de até 32 imagens (figura 29), entre verticais e horizontais. As fotos não acompanham nenhuma informação na página, mas o caderno anexo traz informações sobre todas elas. A opção do caderno permite que o leitor interessado possa acompanhar, trazer para o lado de cada foto, a respectiva legenda. A divisão em temas é apresentada em uma espécie de índice visual na página 20, no início do livro ou no caderno de legendas. Esse formato abre para decisões de fruição por parte do leitor: ele pode ficar atento aos temas e seguir as divisões, apreciando os ensaios isoladamente, inclusive acessando informações específicas de cada cena, ou pode abstrair dessa organização e seguir sua leitura, foto após foto, página após página, num bloco só. Diferentemente de *Outras Américas*, cada reportagem foi agrupada. Não há uma divisão formal, com títulos ou marcas de mudança, mas vemos todas as fotos de cana-de-açúcar, para depois passarmos às de produção de chá e só então chegaremos nas que abordam o tabaco e assim por diante. Algumas passagens, no entanto, são tão discretas que podem confundir até os mais vigilantes.

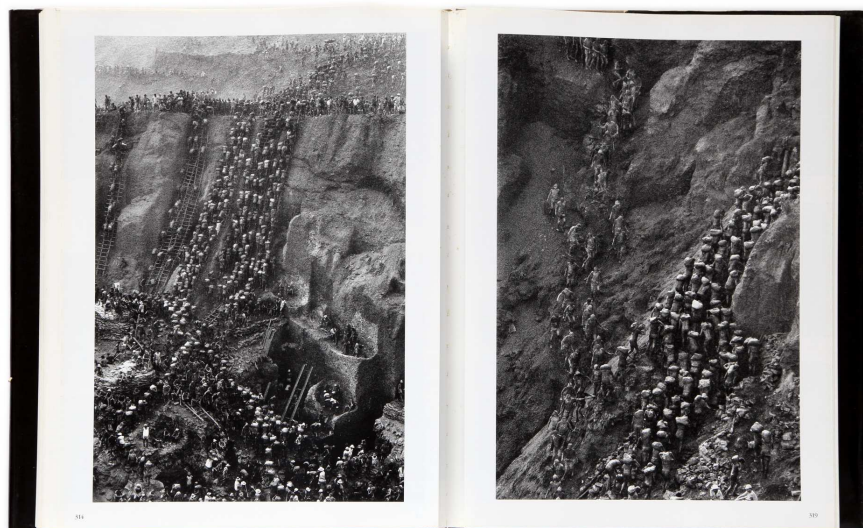
Genesis, lançado quase vinte anos depois, segue a mesma fórmula, com pequenas variações. O mesmo tratamento para as horizontais em duplas e mosaicos em páginas que se desdobram. Um detalhe sutil no tratamento das verticais, a maioria é acompanhada de outra vertical, mas, em poucos casos, elas aparecem ao lado de uma página vazia, como em *Outras Américas*. A divisão em partes, no entanto, ficou mais nítida: textos introdutórios dividem cada uma das partes, que recebem títulos como Sul do Planeta, Santuários, África, Terras do Norte e Amazônia e Pantanal. No mais, também é acompanhado de um caderno com legendas detalhadas de cada uma das imagens. Suas dimensões sofreram mudanças. Na edição “normal”, o formato do livro aberto cresceu um pouco, mas foi lançada também a edição especial cuja página aberta chega a um metro de base. O número de páginas e de fotografias impressas também aumentou em relação a *Trabalhadores*. Mas é interessante lembrar que

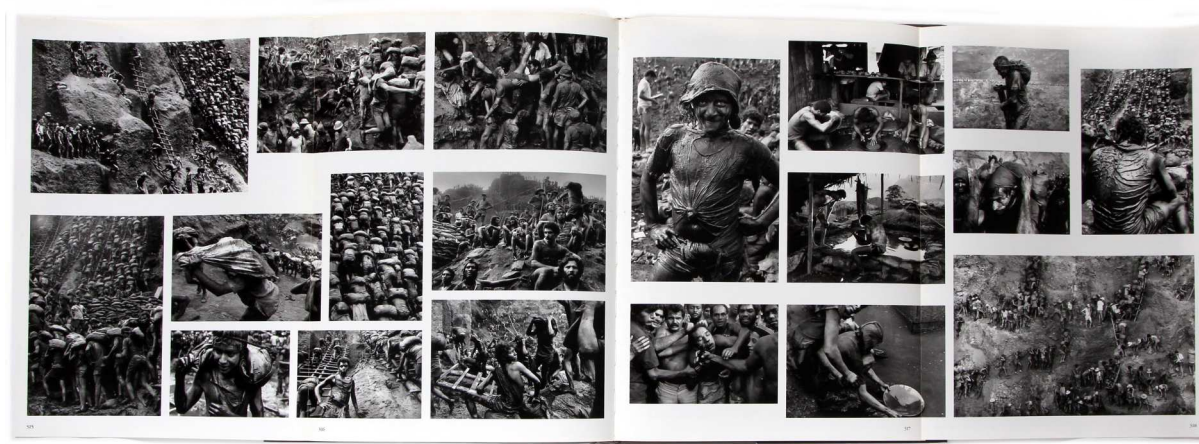
ambos são resultado de projetos de longa duração, durante anos. Se observarmos os ensaios isoladamente, os subtemas ou reportagens, teremos exemplos com 20 ou 28 imagens – cana-de-açúcar e pesca de atum, respectivamente em *Trabalhadores* ou até mesmo oito fotos na série sobre Galápagos, em *Genesis*.

Figura 29 - Serra Pelada, de Sebastião Salgado.









Fonte: reprodução do autor.

Série sobre Serra Pelada no livro Trabalhadores, de Sebastião Salgado. Aqui podemos acompanhar toda a série, conforme publicada, nas páginas de 300 a 319: fotos horizontais ocupando as páginas duplas, fotos verticais ocupando página inteira e desdobramento das páginas quádruplas que formam mosaicos com imagens em dimensões menores.

6.6 Desdobre

Em 1990, Salgado lançou o livro *An Uncertain Grace*¹⁸². Citamos ele aqui porque faz um ponto de inflexão interessante para tratarmos de uma outra característica do fotógrafo. Este livro, que é o terceiro na linha do tempo e tem textos de Eduardo Galeano e Fred Ritchin, se alinha ao modelo de *Outras Américas*. Sob um título subjetivo, aglutina uma série de fotografias de assuntos variados. Olhando hoje, com a distância do tempo, vemos que muitas das fotos ali publicadas já compunham o primeiro livro, bem como aparecem em publicações subsequentes. No final do livro, encontramos páginas dedicadas às legendas, de onde podemos tirar algumas deduções. *An Uncertain Grace* parece conter, de modo embrionário, grande parte do que viria a compor a obra de Salgado nas décadas seguintes. Fotos emblemáticas de Serra Pelada (figura 30), que viriam a aparecer em *Trabalhadores* e mesmo em outros títulos, já faziam parte daquele livro. A fome, as migrações e situações de refugiados que permeariam *Êxodos*, também¹⁸³. Na seção de legendas podemos ver uma divisão das fotos que já se mostravam esboços dos projetos seguintes, como “o fim do trabalho manual”, cuja datação aparece como “1986 –”, indicando ser um trabalho ainda em execução.

¹⁸² Lançado em Portugal como “Um incerto estado de graça”.

¹⁸³ A semente desse outro importante projeto surge no livro que está entre *Outras Américas* e *An Uncertain Grace*: *Sahel – L'Homme en Detresse*, trabalho feito em parceria com o Médicos sem Fronteiras, lançado em 1986.

O que é interessante de destacar aqui é que, ao mesmo tempo que segue uma lógica de reportagens e divisão em assuntos, Salgado não hesita em compor novas sequências reaproveitando material já publicado ou vinculado a outras narrativas. Pode estar numa edição mais livre e subjetiva, ou vinculada a um tema, com extensas legendas explicativas, dentro de âmbitos melhor delimitados, demonstrando sua consciência da edição como parte importante de sua fala. O livro *Terra*, dedicado aos trabalhadores sem terra, lançado em 1997, também traz fotos de Serra Pelada, dos trabalhadores na cana-de-açúcar ou imagens de *Outras Américas*.

Mesmo em *Genesis*, cuja temática era nova para Salgado – que passou toda a vida fotografando o homem e, neste projeto, se debruça sobre a natureza, a paisagem, o animal, predominantemente – há repetição de imagens. O reaproveitamento é menor, mas ainda assim acontece: o livro/exposição *África*, lançado em 2007, foi composto durante a produção de *Genesis* e antecipou algumas das imagens que apareceriam no seu último projeto. Sua estratégia para abordar os problemas ambientais atravessados pelo planeta foi o de não mostrar os problemas em si, mas os recantos onde a devastação ainda não tinha chegado: documentar a discussão ambiental abordando os espaços que ainda estavam preservados. Já listamos algumas “novidades” implementadas por *Genesis* na trajetória de Salgado, incluindo a troca de equipamento, o livro gigante e a fotografia de natureza, mas ainda se sobressai a manutenção dos aspectos formais de sua fotografia e das soluções de sua edição. Salgado mantém fórmulas bem sucedidas, já anteriormente testadas, no que compreende o planejamento, o aprofundamento em um tema geral a partir de reportagens específicas, a edição que também se insere como marca. Apesar de ser um projeto mais arrojado em termos de tempo, deslocamento e logística, nos parece que *Genesis* não alcança o impacto que teve *Trabalhadores*. Talvez por este inaugurar um modelo, talvez pela agudeza do tema.

Figura 30 - Repetição da mesma imagem em distintos recortes.



Fonte: reprodução do autor.

*A mesma foto da série de Serra Pelada aparece nos livros *An Uncertain Grace*, *Trabalhadores e Terra* (sentido horário).*

Se Salgado é criticado pela exposição da pobreza e da violência, há quem critique *Genesis* pela ausência de violência. “A Bíblia está atravessada de massacres, horrores, guerras e morticínios. Tanto de um ponto de vista laico quando de um ponto de vista religioso, tratar a realidade histórico-natural a partir de um enfoque bucólico conduz a ignorarmos voluntariamente a trama impura da existência”, diz Rodrigo Naves (2015, p. 182). Ele completa mais adiante, no mesmo artigo: “longe de mim exigir do artista (de qualquer artista) um panfleto que escancare a destruição do planeta. A violência, no entanto, faz parte da nossa condição (NAVES, 2015, p. 182). O texto foca na relação do fotógrafo com referências cristãs, questionando a ausência das forças de destruição da própria natureza, como maremotos e vulcões, ou das catástrofes naturais também aniquiladoras da vida. Cobra a inclusão deste outro lado, sem deixar de registrar que esse aspecto da violência está presente nos demais projetos do fotógrafo ao abordar a atuação do homem.

A nosso ver, a edição de *Genesis* “erra a mão”, peca na repetição de algumas cenas e situações que terminam por cansar e comprometer o impacto de algumas fotos. Existem fotografias muito boas que, ao lado de sequências, perdem sua força. Sontag, referindo-se mais especificamente à televisão, levanta uma questão útil para pensarmos ensaios com grandes volumes de imagens, como é o caso de *Genesis*: “a saciedade de imagens mantém a

atenção ligeira, mutável, relativamente indiferente ao conteúdo. O fluxo contínuo de imagens impossibilita uma imagem privilegiada” (SONTAG, 2003, p. 88). Um exemplo poderia ser o das baleias, na primeira parte do livro – ou dos albatrozes, que sofrem do mesmo problema. Algumas das fotografias são impressionantemente fortes, mas a insistência no tema acaba por subtrair potência.

A tirar pela experiência de Sebastião e Lélia, o produto que vemos não é fruto do acaso. A determinação demonstrada nas suas ações está, inclusive, na extensão dos riscos e aventuras enfrentados pelo homem de quase setenta anos na execução de seu projeto mais recente. A edição é uma etapa difícil na construção de um discurso fotográfico, muitos fatores ali se colocam. Salgado afirma manter a mesma forma de trabalhar: mesmo com o digital, faz folhas de “contato”¹⁸⁴, dali seleciona uma quantidade enorme de fotos a serem ampliadas em cópias de trabalho, para daí ir selecionando, diminuindo o volume e formando as séries. Levando em consideração a atenção com os mínimos detalhes de seu percurso e administração de sua obra, não podemos achar que suas escolhas passem por descuido ou acaso. Entendemos que há uma opção consciente pelas edições apresentadas – e as tiragens de seus livros parecem corroborar suas escolhas – tanto no que diz respeito ao volume, como também ao fato de não se privilegiar o ineditismo. Um colecionador de livros de Salgado encontrará, em sua biblioteca, uma série de fotos que aparecerão em diferentes títulos. E aqui estamos nos referindo somente a edições organizadas por Lélia e Sebastião, não estamos considerando catálogos, produtos das agências por onde passou, coletâneas, antologias, publicações coletivas ou volumes de coleções que, por suas características e objetivos, costumam referenciar repetidamente uma mesma obra.

Se o mesmo colecionador for também admirador de Ripper, cuja bibliografia é bem menos extensa, se deparará com outras questões. O fotógrafo carioca colaborou com publicações de naturezas variadas, incluindo livros, onde suas fotografias acompanham materiais de outros colaboradores a respeito de temas como aborto ou trabalho escravo. Até a finalização desta pesquisa, ele possuía dois títulos inteiramente dedicados à sua obra: *Imagens Humanas*, de 2009, e *Poblaciones Tradicionales*, de 2015. Os dois têm em comum a participação de Dante Gastaldoni, professor da Universidade Federal Fluminense e amigo de

184 No processo digital a palavra contato perde o sentido, mas essas provas são feitas sobrepondo as tiras de negativos diretamente no papel fotográfico, obtendo, numa só folha, a impressão de um filme inteiro. É uma prática corrente na edição e catalogação de fotografias. Em tempos digitais, as edições são feitas no computador, prática que Salgado não assimilou, mantendo o costume de impressões em miniatura, como nos antigos contatos.

Ripper, que colaborou com a edição. Além disso – ou talvez não seja coincidência –, compartilham a intenção de homenagear o autor das fotografias. O primeiro tem um caráter antológico, marcou os 35 anos de carreira do fotógrafo e foi lançado na ocasião de sua primeira exposição individual, com mesmo nome. O segundo “nasce de um feliz encontro ocorrido durante as Jornadas Acadêmicas de 2014, na Universidade Nacional da Costa Rica, entre João Roberto Ripper, fotógrafo brasileiro, e um grupo de profissionais da fotografia e acadêmicos da nossa universidade” (MEDINA, 2015, p. 77), nas palavras do diretor de extensão daquela universidade, Mario Oliva Medina. Este título é composto por uma fase de produção posterior ao primeiro: fotografias captadas entre 2009 e 2015 – apenas a fotografia da contracapa foge desse recorte.

Se nos livros de Salgado nós destacamos dois padrões de concepção, aqui também podemos diferenciar dois formatos recorrentes. Um traz o caráter de homenagem, de antologia, reunindo produções de distintas origens. O outro é centrado em temáticas específicas e tem em Ripper um colaborador ou coautor. No segundo modelo, destacamos o *Retrato Escravo*, lançado em 2010. Produzido pela Organização Internacional do Trabalho, inclui textos de diversos autores e fotografias de Ripper e Sérgio Carvalho.

Em *Imagens Humanas*, as fotografias formam um bloco central do livro, uma por página, num desenrolar que privilegia ligações temáticas ou formais entre aquelas que aparecem lado a lado. Como em um diálogo, a edição se dá em uma série de pequenos remetimentos de uma imagem à seguinte. Não há informações sobre as fotos nas páginas. No final, há uma identificação para cada imagem, o que reforça a ideia de que a sequência não foi formada a partir da cronologia ou, necessariamente, dos assuntos, mas das imagens em si. *Poblaciones Tradicionales* segue formato parecido, mas se diferencia em um aspecto. Embora as fotografias estejam dispostas também em um só bloco, sem informações nas páginas, nem divididas por capítulos, em uma grande sequência que forma o núcleo do livro, ao acessarmos as legendas no final, percebemos que os vários temas que compõem a edição estão agrupados. Um formato que nos lembra o adotado em *Trabalhadores*, de Salgado: não há referência, na página, da mudança de tema, mas, com pequenas exceções, primeiro esgotamos um determinado assunto para depois partirmos para outro. Por exemplo, as páginas 44 a 48 apresentam os índios Tembés, enquanto as 49 a 51 são dedicadas aos índios Pataxós e assim por diante.

Assim como nos exemplos citados de Salgado, onde uma determinada fotografia

pode formar um conjunto mais livre e depois surgir em um ensaio temático e amarrado, muitas das fotos de *Imagens Humanas* ressurgem em *Retrato Escravo*. Este livro apresenta uma amarração que privilegia a composição estética, deixando para as legendas, também ao final do volume, a reconexão com os fatos documentados. Textos e fotos estão mesclados e em alguns poucos casos o texto faz referência direta à foto que acompanha. Isso acontece com personagens específicos que ganham textos curtos que podem fazer referência a informações da vida, às condições registradas ou a fatos externos, numa aproximação poética que ora conota, ora denota a imagem ao seu lado. A mescla também se dá entre os autores das fotos: somente nas páginas dedicadas às legendas podemos distinguir os fotógrafos responsáveis. O trabalho dos dois autores se misturam, assim como acontece com os textos: é um livro cujo tratamento editorial tenta quebrar separações.

O que percebemos ao observarmos esses exemplos é que, mesmo naqueles dedicados inteiramente à sua obra, são propostas externas à Ripper, partem de terceiros. Chega a ser curioso se atentarmos para a prática de compartilhamento que atravessa a obra dele. A visibilidade do fotógrafo acontece através de pessoas outras que se aproximam dele com as ferramentas para a documentação e disseminação de seu trabalho. Alguma semelhança, em um fluxo invertido, com a dinâmica que ele propõe nos seus projetos de documentação? Mesmo que Ripper trabalhe na documentação de temas em profundidade, com muito tempo dedicado a cada um deles, as edições aqui observadas são movidas pela intenção de destacar mostras importantes do conjunto de sua obra – onde o aspecto formal ganha relevância –, alinhavadas numa sequência guiada na apresentação em si. Pela própria natureza dos produtos, o cuidado por confirmar suas preocupações com o fotografado e o “bem-querer” estão presentes. Enquanto essas fotos, na carreira de Ripper, cumprem funções de documentação, nos dois livros-coletânea elas seguem objetivos de afirmação do seu trabalho. O que queremos dizer é que a edição não está a serviço de uma narrativa congruente com os mesmos desejos documentais que o levaram a produzi-las. Todavia não se distancia de suas preocupações mais fundamentais, o respeito à dignidade do fotografado.

Não queremos colocar como dificuldade, mas como exercício sobre o papel da edição na obtenção de um discurso. Esse exercício se fortalece com os exemplos de modelos adotados – consciente e premeditadamente – por Salgado e pelo tratamento nos livros de Ripper: uma formatação livre com uma maior liberdade de leitura (*Outras Américas*), uma outra que impulsiona a significação através de séries melhor estruturadas (*Trabalhadores*) ou

um discurso que parte do outro falando sobre o fotógrafo (*Imagens Humanas*).

Em seu artigo na *Parnassus*, já citado, Newhall destaca o papel da série na orientação da significação – a “maneira mais rica” de fazer isso, algo aprendido com o cinema (NEWHALL, 1938, p. 6). Esparza comenta uma distinção que Eugene Smith fazia em relação a dois modos de enxergar o ensaio: a edição muitas vezes feita pelo editor da revista, que agrupava fotos diversas – até mesmo de mais de um autor – para ilustrar uma matéria; e aquele que considerava o “verdadeiro” ensaio, no qual cada fotografia é pensada na sua relação com as outras. “No entanto, a principal característica do ensaio fotográfico, tal como concebia Smith, é a implicação pessoal do fotógrafo e sua empatia com o tema¹⁸⁵” (ESPARZA, 2015, p. 192). Todavia, faz uma ressalva: nem sempre o relato do autor coincide com a maneira como as coisas aconteceram. Ele diz que o primeiro editor gráfico da revista *Life* comentava que Smith parecia um diretor teatral, organizando as cenas de acordo com a iluminação ou com os efeitos que queria conseguir, convertendo aos sujeitos de seus ensaios em atores de suas próprias vidas (ESPARZA, 2015, p. 193).

Da mesma forma que uma fotografia isolada não se basta para falar do assunto retratado, o uso de um conjunto de imagens pode conduzir a destinos muito distantes entre si. A edição em séries é uma estratégia importante na delimitação de significados, um poder de controle muito forte na mão de quem atua nesta etapa, seja o fotógrafo ou outra pessoa encarregada da edição. Ideias podem ser reconduzidas a possibilidades muito variadas, assim como vimos nos exemplos citados por Gisele Freund¹⁸⁶ (1995) em que fotos suas foram usadas para ilustrar reportagens completamente opostas.

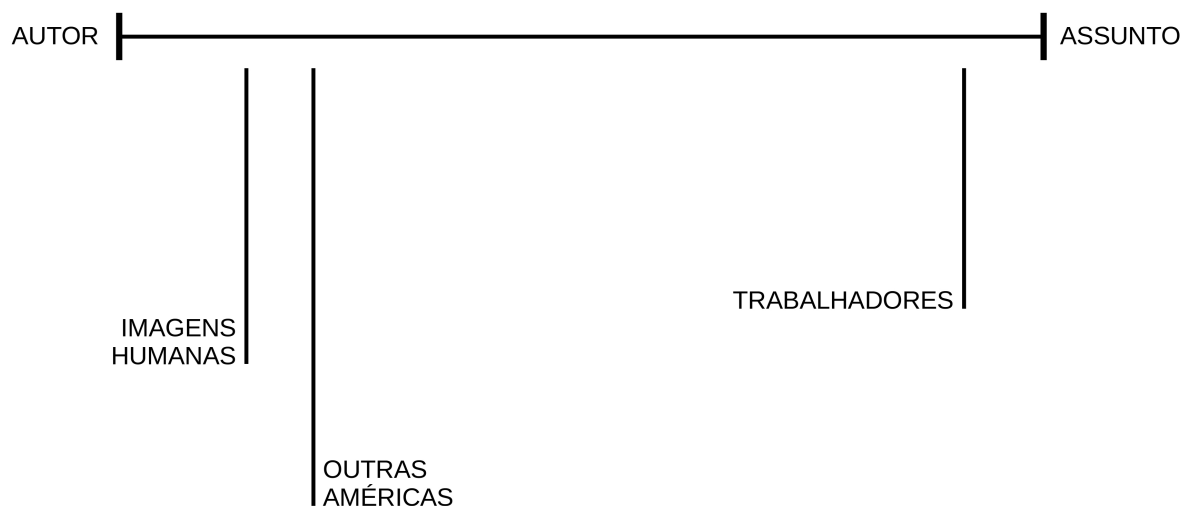
Nosso avanço nas discussões alcançam uma aparente contradição com algo que defendemos na nossa introdução. Ali, organizamos uma gradação que posicionava intenções nas suas aproximações com os polos da autoria e do tema para pinçarmos dois fotógrafos que se colocavam em uma zona de tensão, que nos remetiam ao debate envolvendo esses dois “campos gravitacionais”. Naquela ocasião – e não pretendemos mudar essa opinião aqui – colocamos Ripper um pouco mais próximo do assunto, enquanto que Salgado figurava numa posição mais central entre os dois polos. Agora, ao observarmos esses três modelos de publicação, como diferenciados acima, o modelo que mais se aproxima do polo do autor é o *Imagens Humanas*, enquanto *Trabalhadores* é o que mais dá conta do tema (figura 31).

¹⁸⁵ Tradução livre para: “Pero la principal característica del ensayo fotográfico, tal como lo concibe Smith es la implicación personal del fotógrafo y su empatía con el tema”.

¹⁸⁶ Vide capítulo 2.

Apesar de terem trocado de posição entre os dois esquemas, não chega a ser uma contradição de fato pois aqui somente estamos analisando a edição dos ensaios.

Figura 31 - Diagrama livros x autor/assunto.



Fonte: do autor.

Neste diagrama, nos referimos especificamente aos livros. Os tratamentos dados a cada um deles os posicionam mais próximos ao autor ou ao assunto. Imagens humanas e Outras Américas são obras que falam mais dos seus autores, enquanto Trabalhadores cumpre uma abordagem mais focada no assunto, embora isso não queria dizer que as marcas do autor não estejam ali presentes.

Imagens humanas é movido por uma intenção antológica e sua edição privilegia aspectos formais e o caráter de sobrevoo sobre a obra de Ripper. Por essas questões, é um livro que cumpre a função maior – apriorística – de falar do autor. Já *Trabalhadores* articula, através da organização do material – livro e exposição –, estratégias de ensaios bem delimitados e sequenciados, cuja execução seguiu um planejamento amplo. Uma pesquisa prévia e o conhecimento do assunto a ser desenvolvido – o trabalho manual – impulsionou Salgado a buscar, sem limitações geográficas, as atividades que considerava necessárias para contar essa história. Cada subtema foi trabalhado individualmente para que, juntos, dessem conta do tema geral, potencializando o discurso sobre a temática que aborda, agindo, repetidamente, no direcionamento para que o leitor se aproprie do assunto. Em outras

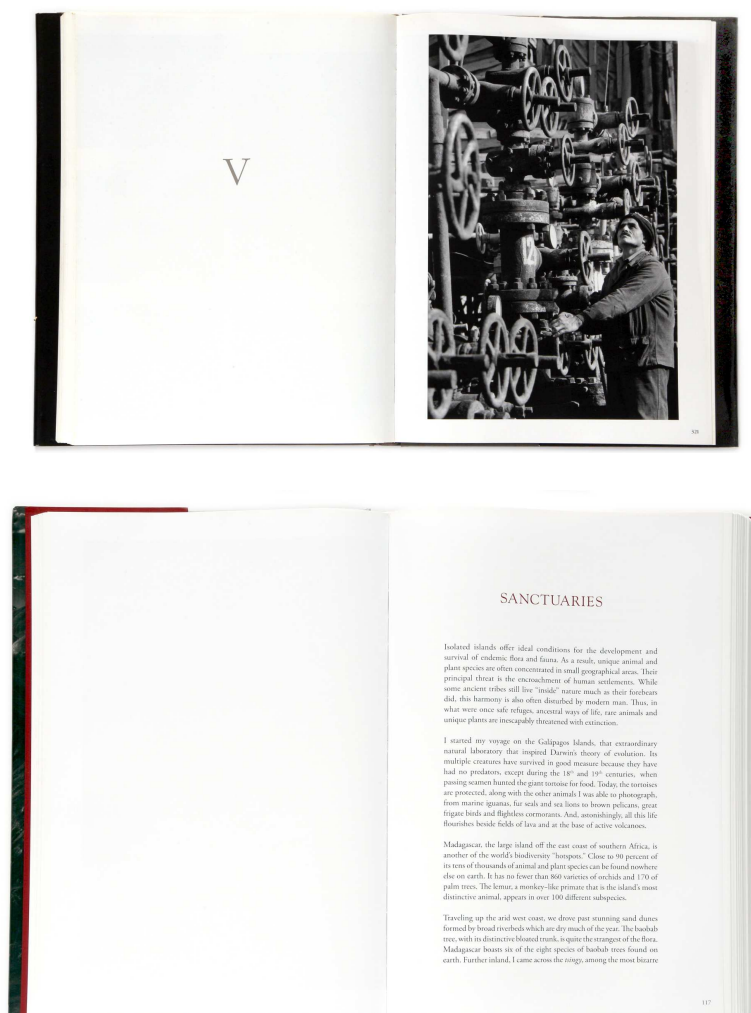
palavras, o *Imagens humanas* tem como foco do livro – assunto – o próprio fotógrafo, enquanto *Trabalhadores* conduz para as temáticas retratadas nas fotografias, reunidas sob o grande tema do trabalho.

6.7 Palavra

O uso do texto é um outro método muito utilizado por fotógrafos documentais quando interessados em reconectar as imagens aos assuntos retratados. O objeto principal de Susan Sontag no livro “Diante da dor dos outros” são as fotografias de guerra, mas ela amplia para todo tipo de imagem de choque, incluindo as veiculadas pela televisão. Da fotografia, espera-se uma autenticidade garantida pela não encenação, pela não construção da cena. Este fator, porém, traria limitações ao poder informativo, que segundo a autora, é melhor desempenhado pelas narrativas textuais. As fotografias podem nos incomodar, nos lembrar de determinadas atrocidades, mas não nos fazem compreender. Apenas as narrativas levam à compreensão. As imagens precisam estar associadas ao texto, para levar as informações necessárias ao entendimento e possíveis desdobramentos críticos (SONTAG, 2003). O texto é, então, uma ferramenta poderosa no direcionamento – ou redirecionamento – da leitura.

Observemos nos seis livros que destacamos como se dá a integração com o texto, que aparece, principalmente, sob três formatos: título do livro, dos capítulos, das fotos; textos de apoio, de apresentação, críticos; e legendas. Os títulos dos livros já foram citados aqui: identificam o volume, delimitam de modo mais geral o que encontraremos no trabalho. A divisão interna em partes, capítulos e subcapítulos com seus respectivos títulos só acontece em *Trabalhadores e Genesis*, uma vez que esses projetos foram organizados a partir de ensaios que cobrem subtemas, como já discutimos sobre as séries. Os títulos de cada parte ou ensaio são objetivos, focados na identificação do assunto e foram dispostos com tratamentos diferenciados entre um e outro projeto.

Figura 32 - Separação das partes.



Fonte: reprodução do autor.
As formas de divisão em *Trabalhadores* (acima) e *Genesis*.

Em *Trabalhadores*, o livro é dividido em seis partes e cada uma comporta dois, três, cinco ou 12 ensaios/subtemas. Cada uma das partes é identificada por um algarismo romano que ocupa a posição central em uma página em branco (figura 32) que serve de separação entre as partes: não há título para as partes. Tanto no índice visual que aparece no início do livro, como no caderno de legendas, podemos identificar os subtemas ou ensaios. Não há separação gráfica entre os subtemas, que são apresentados em fluxo contínuo. Acessamos os seus títulos apenas no índice e no anexo: são objetivos, identificam a atividade e o local de captação das fotos. Por exemplo, “Motocicletas, Madras, Índia”, “Pesca de atum, Sicília,

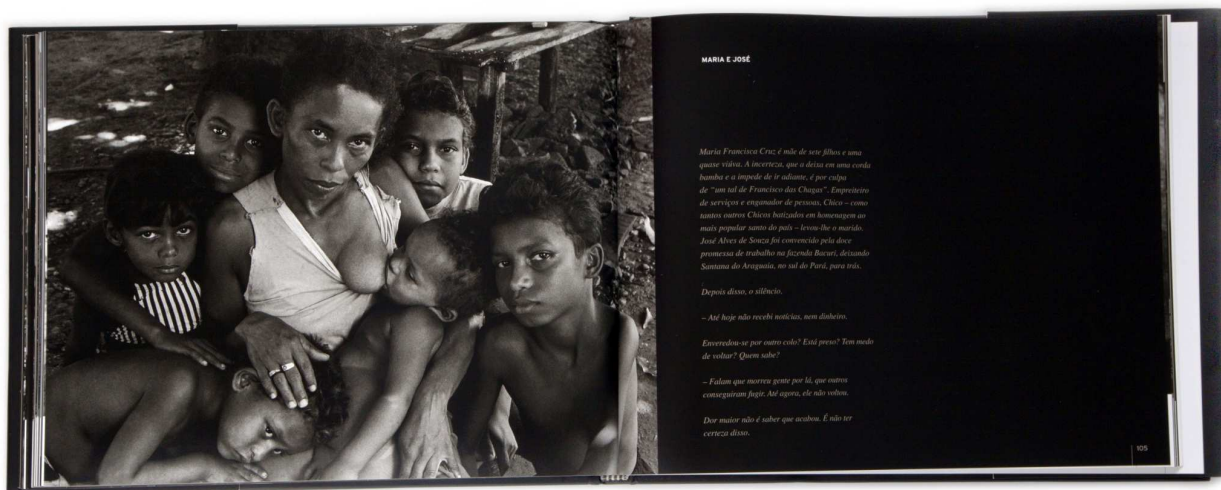
Itália” ou “Aço, França e Ucrânia”. A titulação individual das fotos não é praticada por nenhum dos dois autores¹⁸⁷. Em *Genesis*, suas cinco partes recebem títulos, acompanhados de textos introdutórios, dispostos graficamente ao longo do livro, delimitando esses territórios – os títulos, com exceção de “Santuários” são referências geográficas como “África” ou “Amazônia e Pantanal”.

Os três livros de Salgado – e também os de Ripper –, embora dediquem muito mais espaço para a fotografia, não abrem mão da companhia de textos. *Outras Américas* possui textos de apoio escritos pelo fotógrafo, por Claude Nori, Gonzalo Torrente Ballester e Alan Riding. Abordam a relação entre autores e editores, o sonho do livro, aspectos mais formais das imagens e reminiscências dos caminhos percorridos por Salgado. Estão distribuídos antes e depois do conjunto de fotos. *Trabalhadores* abre com um texto de introdução escrito por Salgado e Eric Nepomuceno. Outros textos, do próprio fotógrafo, aparecerão no caderno de legendas apresentando cada subtema. Em *Genesis*, a relação segue o mesmo modelo, com textos creditados a Sebastião Salgado, Lélia Warnick Salgado e Irina Bokova. Com a distinção de que cada parte do livro é apresentada por um texto introdutório, antecedendo as fotos.

O que percebemos é que, assim como apontamos no tratamento dado à edição, a relação com o texto também segue dois modelos distintos. Assim acontece com as legendas. Em *Outras Américas* as fotos são acompanhadas, na própria página, unicamente com a identificação do país e ano de captação da imagem. Cabe aqui uma breve observação: local e data se mostram como o mínimo de informação necessário para uma fotografia documental, o que reforça a emergência de se reconectar, mesmo que minimamente, a fruição com o fenômeno fotografado, quando se trata de documental. *Trabalhadores* e *Genesis*, ao contrário, trazem um caderno de legendas que impressiona por dar a cada fotografia, individualmente, informações, comentários e dados complementares. Nesse caderno encontramos, também, textos introdutórios para cada subtema. Explicando melhor a árvore de textos que compõe o modelo, temos um texto de introdução ao tema geral (*Genesis*), textos introdutórios à cada parte do livro (por exemplo, “Santuários”), no caderno de legendas encontramos textos introdutórios aos subtemas (por exemplo “Madagascar” dentro de “Santuários”) e, para cada foto, uma legenda específica (por exemplo, 23 linhas discorrendo sobre a fotografia de uma floresta de baobás, em Madagascar, que aparece na página 186 do livro).

¹⁸⁷ Não consideramos eventuais identificações como local e data como título individual. Discutiremos a identificação/legenda mais adiante.

Figura 33 - Páginas 104 e 105 de Retrato Escravo.



Fonte: reprodução do autor.

Assim como acontece com a edição, podemos distinguir, nos livros de Ripper, dois tratamentos em relação aos textos de apoio. Um modelo seguido por *Imagens Humanas* e *Poblaciones Tradicionales*, e outro em *Retrato Escravo*. No primeiro, antecedendo as fotos, escritos de Carlos Walter, Dante Gastaldoni, Emir Sader e Mariana Marinho, todos levantando aspectos sobre a fotografia e a personalidade de Ripper, seu modo de trabalho e busca pela dignidade das pessoas. Há também uma grande entrevista que o fotógrafo concede a Gastaldoni, sobre sua vida e sua obra. Pela natureza da edição, as falas são sempre de exaltação e reconhecimento. *Poblaciones Tradicionales* segue o mesmo modelo, onde os textos, de Mario Oliva Medina e Dante Gastaldoni, referem-se ao fotógrafo e ao seu trabalho. No *Retrato Escravo*, que é apresentado pela Organização Internacional do Trabalho, os textos focam no assunto geral – trabalho escravo – e questões correlatas, escritos por especialistas e militantes dos direitos humanos e no combate a situações de trabalho análogas à escravidão. Estão distribuídos ao longo do livro, mesclando-se com as fotos. Além dos textos assinados, o livro apresenta seis pequenas “histórias” de personagens específicos. Como esta, que acompanha a foto (figura 33) da página 104:

Maria e José

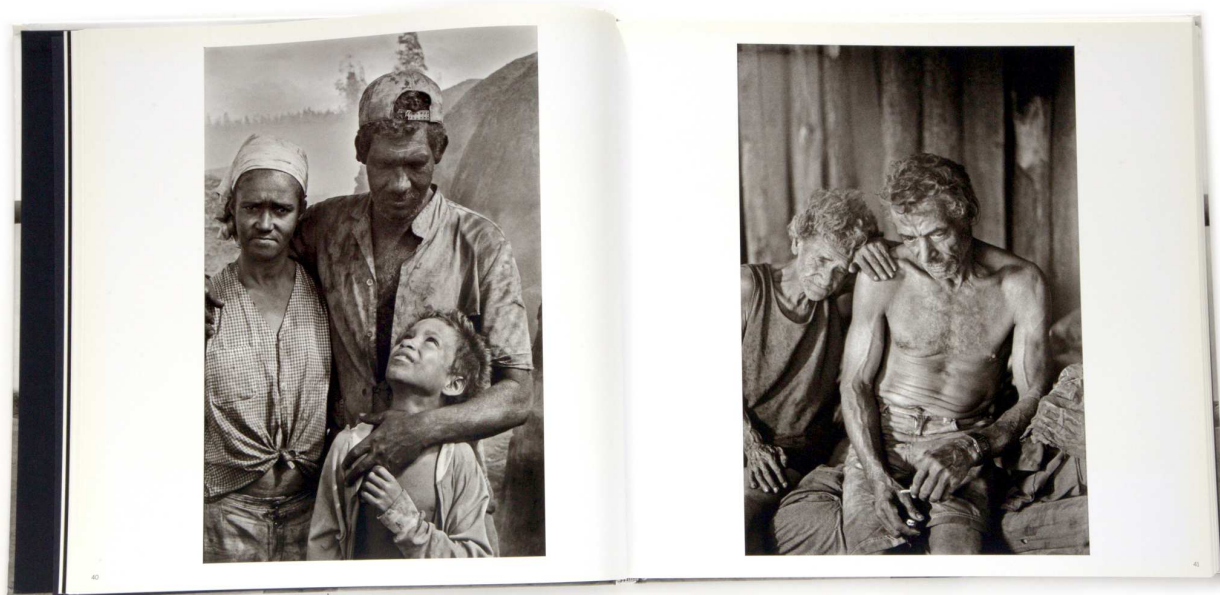
Maria Francisca Cruz é mãe de sete filhos e uma quase viúva. A incerteza, que a deixa em uma corda bamba e a impede de ir adiante, é por culpa de “um tal de Francisco das Chagas”. Empreiteiro de serviços e enganador de pessoas, Chico – como tantos outros Chicos batizados em homenagem ao mais santo do país – levou-lhe o marido. José Alves de Souza foi convencido pela doce promessa de trabalho na fazenda Bacuri, deixando Santana do

Araguaia, no sul do Pará, para trás.
 Depois disso, o silêncio
 – Até hoje não recebi notícias, nem dinheiro.
 Enveredou-se por outro colo? Está preso? Tem medo de voltar? Quem sabe?
 – Falam que morreu gente por lá, que outros conseguiram fugir. Até agora ele não voltou.
 Dor maior não é saber que acabou. É não ter certeza disso (RIPPER; CARVALHO, 2010, p. 105).

Em relação ao tratamento dado à identificação, os três livros de Ripper aqui citados dedicam páginas ao final do volume para legendar as fotos. *Imagens Humanas* e *Retrato Escravo* usam um “mapa de fotos”, colocando as miniaturas de cada imagem acompanhada de sua legenda. Em *Poblaciones Tradicionales*, há uma relação a partir da numeração das páginas, de modo que um grupo de fotografias pode receber uma legenda comum a todas, como a seguir: “p. 28, 29, 30, 31 32, 33, 34, 35, 36, 37 – Comunidade de Pescadores Z-16, Santa Vitória do Palmar, Rio Grande do Sul (2013)” (RIPPER, 2015a, p. 75). *Retrato Escravo* usa legendas objetivas e sintéticas com a atividade ou pessoa fotografada, o local, a data e o autor, uma vez que possui fotos de João Roberto Ripper e Sérgio Carvalho.

Em *Imagens Humanas* não há um padrão. Como vimos no capítulo 2, a fotografia da página 41 (figura 34) é uma das que recebe uma legenda maior, mais detalhada e com nuances de subjetividade. Mas são poucas as fotos que recebem esse tratamento no livro, a maioria traz informações mais sucintas, embora não haja, necessariamente um padrão sobre que tipo de informações devem constar. Se para a foto da página 41 temos o relato emocionado e extenso, para a 40, que é uma das mais conhecidas e divulgadas do fotógrafo, a legenda se resume a “família de trabalhadores rurais, norte de Minas Gerais, 1985” (RIPPER, 2009, pág. 230). Não podemos presumir que Ripper tenha tido um maior contato com Olga e João, que tenha se aproximado mais dele do que da família que sequer tem seu nome registrado no livro. Esse tipo de conclusão faz parte muito mais da construção que nós leitores fazemos do que necessariamente do grau de relacionamento entre o fotógrafo e o fotografado. Mas, se as legendas cumprem um papel neste percurso entre a intenção e a interpretação, a diferença de tratamento – que pode ser meramente editorial – abre lacunas que serão o “espaço de trabalho” do leitor, naquilo que ele tem de complementar a obra com novas camadas de significação.

Figura 34 - Páginas 40 e 41 de *Imagens Humanas*.



Fonte: reprodução do autor.

Uma mesma fotografia pode ganhar leituras diferentes se aparece em um ou outro livro, mesmo que tanto as fotos quanto os livros levem a assinatura de um mesmo fotógrafo, no caso, Ripper. Em *Retrato Escravo* somos tomados mais fortemente pelas condições desumanas dos personagens retratados. Já em *Imagens Humanas*, nosso caminho se alinha com o trabalho do fotógrafo, sua luz, seus enquadramentos. O tratamento dado ao primeiro livro alcança com maior êxito os desejos documentais que regem a trajetória do fotógrafo. As legendas, em *Imagens Humanas*, cumprem a função de devolver o leitor ao assunto que motivou Ripper. Já em *Retrato Escravo*, como todo o livro conduz para essa leitura, as legendas se contentam com o mínimo. A comparação dessas duas fontes, no entanto, levantam outras questões ou incongruências. Vejamos a fotografia de Sidney, que foi publicada nas páginas dos dois títulos. No primeiro livro, sua legenda, ao mesmo tempo que não dá o nome, fala dos desejos da criança: “criança carvoeira trabalhando na Fazenda Financial, em Ribas do Rio Pardo. Seu sonho era ser jogador de futebol. Mato Grosso do Sul, 1988” (RIPPER, 2009, p. 231). No mapa de fotos de *Retrato Escravo*, vemos a seguinte identificação: “Sidney Pereira dos Reis, Mato Grosso do Sul, © João Roberto Ripper, 1988” (RIPPER; CARVALHO, 2010, p. 137). Mas essa é uma das fotos que recebem “histórias” neste livro:

Sidney Pereira dos Reis nasceu em 1986. Ano de Copa do Mundo no México

– torneio que, vale lembrar, o governo brasileiro rejeitou depois que a Colômbia não pode mais sediá-la. A seleção passou pela Espanha, Argélia, Irlanda do Norte, Polônia. Mas, para a tristeza de milhões por aqui, caiu diante da França, que defendeu um pênalti de Zico – logo ele – no segundo tempo.

Sidney, como Zico, era franzino, quando o conhecemos em 1996. E sonhava ser jogador de futebol, como Zico. Só que, ao contrário do ídolo rubro-negro, não tinha uma bola de futebol como companheira inseparável, e sim uma pá de carvão. O campo de futebol lhe foi negado e oferecido em troca uma carvoaria. E, no lugar do calor da partida, vivia no inferno sombrio das torres de fumaça que subiam aos céus, levando consigo suas orações e sua juventude (RIPPER; CARVALHO, 2010, p. 113).

Há uma incompatibilidade de datas. Na fotografia feita em 1988, o menino não aparenta ter dois anos, seguindo o texto que afirma que ele nasceu em 1986. Quando fala dessa fotografia, Ripper diz que ele tinha 9 anos, confirma o sonho do futebol, mas cita um fato muito forte, deixado de lado no texto: ele tinha de trabalhar na carvoaria para pagar a dívida de seu pai, uma prática que costuma acontecer em situações análogas à escravidão, ou escravidão por dívida, na qual a família inteira termina por ser explorada na ilusão de resolver a pendência que os prende (RIPPER, 2010). Em outros espaços e articulações, a exatidão da informação não seria um pressuposto, mas aqui, numa publicação tão focada na denúncia e na apresentação de fatos, principalmente quando traz páginas dedicadas a identificar os fotografados, esse deslizamento incomoda. Uma “licença poética”, inserir o desejo de futebol em um paralelo com as agruras enfrentadas pelo Brasil no campeonato mundial, transformando o garoto no símbolo de tantos Sidneys que existem no nosso país? Talvez, mas tal falta de rigor soa estranho. Um texto não precisa, necessariamente, denotar uma foto que aparece ao seu lado. Mas aqui neste caso há um emaranhado de outras relações que constroem uma estrada por onde seguimos e esse caminho, considerando o nome completo que coincide com a identificação objetiva do fim do livro, a abordagem dos textos, o caráter de denúncia, a organização que sustenta a publicação e, não menos importante, o nome do fotógrafo que assina a fotografia, tudo isso nos leva a esperar uma história “verdadeira”, daí o estranhamento quando algumas informações não batem.

6.8 Circuito

O desejo documental exige um diálogo. Há a intenção do autor contar a história de alguém, falar de um fenômeno, ensinar sobre um local, guardar para o futuro um estado presente, denunciar uma injustiça. O relato se completa no leitor e para que isso se dê dentro

de parâmetros condizentes com as intenções do autor, é necessário que ambos compartilhem alguns códigos, se alinhem em alguns sentidos. Trabalhamos, no capítulo 2, a ideia de circuito, de como a inserção em determinados espaços podem contribuir no controle da significação. A escolha do circuito ou o seu gerenciamento agem na conformação de um discurso. Por outro lado, o circuito por si só coloca a obra em determinadas relações das quais ela não consegue escapar.

O circuito, assim como uma moldura, não diz respeito apenas a uma organização mais superficial ou ingênua. É mais uma dinâmica de enquadramento, de escolha do que entra e do que não entra, delimita espaços internos e externos, age na definição do que faz ou não faz parte. Encapsula e direciona o olhar e a leitura, garante – talvez não totalmente, mas em grande medida – o recorte social, cultural e político do público, conduz a leitura no sentido de eliminar possibilidades de desvio. O autor busca se inserir em determinado circuito com interesse em alcançar um público – aqui pensado como mercado e como audiência – mas também pode ser por ele capturado.

Quando atribuímos o *status* de “documental” a um trabalho, impulsionamos uma série de relações que ele articula, ao mesmo tempo que excluimos ou dificultamos outras. Cada circuito desloca consigo uma profusão de estímulos e constrangimentos transmitidos à obra que passe a fazer parte dele. Nosso esforço é o de pensar o circuito de uma maneira ampla, podendo se referir ao meio como prática ou como produto ou espaço. Uma noção de instituição como a que Peter Bürger coloca: “com o conceito de instituição arte deverão ser designados tanto o aparelho produtor e distribuidor de arte quanto as noções sobre arte predominantes num certo período, e que, essencialmente, determinam a recepção das obras” (BÜRGER, 2012, p. 53). Partindo do que o autor nos propõe, sugerimos encarar o circuito conduzindo uma série de agenciamentos que se fazem presentes, inclusive, nos espaços de circulação das obras.

John Tagg discute a reordenação da visualidade a partir do museu, colocando-o ao lado de outras instituições de controle estudadas por Foucault:

Como na reconfiguração disciplinar do hospital, fábrica, prisão e escola, que Foucault descreveu, o museu instituiu uma nova disposição de corpos e espaços que trabalharam para conseguir um consumo dócil naquele que poderia vir a ser um espaço público perigosamente controverso. Neste espaço, o museu pôs em prática uma nova tecnologia para a gestão da atenção, particionamento e celularização da visão, fixando e isolando o

observador, e impondo uma homogeneidade na experiência visual¹⁸⁸ (TAGG, 2009, p. 256).

O circuito, do modo como queremos apoiar nossa reflexão, organiza os parâmetros da relação que se estabelece entre autor, obra e leitor, com todos os aspectos positivos e negativos que isso possa sugerir. Assim como o museu organiza e homogeniza a experiência visual, ordena a produção de conhecimento e fruição, o livro também o faz. Não do mesmo modo e com os mesmos resultados, pois cada circuito possui suas próprias características. Não devemos confundir circuito com mercado. São dois conceitos que muitas vezes se sobrepõem, mas que devemos deixá-los tomarem seus rumos próprios.

Um livro de fotografia documental, quando reconhecido dessa forma, é colocado em um conjunto de possibilidades distintas, por exemplo, de um catálogo de turismo, para nos mantermos no material impresso. É necessário, pois, que haja a codificação de determinadas estruturas para que o leitor localize o circuito no qual a obra está inserida e possibilite a interpretação “coerente”. Quando isso não acontece, a confusão e dificuldade de identificação podem impossibilitar a fruição da obra, seja em que circuito for. Mesmo que o autor queira tirar proveito de uma possível confusão, ele terá de cuidar minimamente no sentido de dar algum apoio ao leitor, alguma pista que o permita entrar em diálogo com a obra. Diretores de cinema que lidam com a indefinição entre ficção e documentação o fazem dentro de certos espaços que permitam ao espectador, ao menos, acessar a intenção de desconstrução. Artistas e fotógrafos que agem nessas fronteiras, da mesma forma, deixam marcas dessa intenção. Afinal, entre o artista que reproduz uma fotografia famosa para gerar a discussão sobre reprodutibilidade e autenticidade, e aquele que o faz para se passar pelo artista original, ou seja, o falsificador, está o ato de deixar pistas para o debate que quer promover. É comum que fotografias sejam acionadas em diferentes circuitos, mas elas terão leituras distintas em cada um deles. Mesmo que seja sedutor ao fotógrafo atuar no terreno da confusão entre circuitos, das duas uma: ou ele estará sujeito aos domínios em dobro, ou não estará em nenhum e, muito provavelmente, não seguirá adiante.

Queremos sublinhar aqui que quanto mais controle tiver o fotógrafo sobre a inserção no circuito, mais controle terá sobre os caminhos de significação. Quanto menor for sua

188 Tradução livre para: “as in the disciplinary reconfiguration of the hospital, factory, prison, and school, which Foucault has described, the museum instituted a new disposition of bodies and spaces that worked to procure a docile consumption in what might otherwise have been a dangerously contentious public space. Within this space, the museum set in place a new technology for managing attention, partitioning and cellularizing vision, fixing and isolating the observer, and imposing a homogeneity on visual experience”.

administração sobre esse tópico, mais chances terá de não alcançar o público desejado, de não se colocar para uma audiência que possa completar o ciclo de maneira eficiente. O público desejável não é somente aquele cuja ideologia se alinhe à do fotógrafo. Pelo contrário, o fotógrafo pode querer sensibilizar a parcela da sociedade responsável pelos problemas que ele fotografa. Mesmo que seja uma possibilidade romântica e inalcançável, muitos fotógrafos documentais ao longo da história mantiveram esse ponto na sua lista de motivações. O circuito proporciona a conexão com um público capaz de entender seu discurso, o circuito possibilita que você alcance um público que compreende mas não concorda com seu discurso, o circuito impõe regras e códigos que realinham o seu discurso. A fotografia documental é um circuito. O livro é um circuito. O livro de fotografia documental é um circuito.

Margarita Ledo assinala a migração empreendida por fotógrafos:

combater a apropriação de seu discurso por parte dos meios, a neutralização da subjetividade pelo excesso de materiais insignificantes e espetaculares que a cada edição de revista ocultaria o trabalho dos documentaristas os leva a desejar evitar o suporte jornalístico como difusão. Preferem a sala de exposições. Preferem o Livro de Autor¹⁸⁹ (LEDO, 1998, p.140).

O livro proporciona um tratamento diferente do fluxo cotidiano dos jornais e revistas. Como vimos, Salgado não negou o espaço da grande mídia: estabeleceu uma rede de veículos que publicavam, com exclusividade em seus países, os ensaios que posteriormente resultariam no livro, uma espécie de *avant-première* aos leitores daqueles meios. Essa estratégia, fundada em contratos cujos rendimentos viabilizaram seus projetos de longo prazo, não negligenciava os motivos apontados por Ledo para o afastamento. Embora na grande mídia, os termos acordados por Salgado previam a publicação em cadernos especiais, respeitando as diretrizes de seu projeto, com textos condizentes com seu discurso, manutenção dos enquadramentos originais e outros cuidados. Ele não frequentava o espaço comum do fotojornalismo, com suas práticas de recontextualização, mas buscava controlar e valorizar a recepção de seu material.

O livro permite o encadeamento, a organização das imagens em sequência. Embora o leitor possa interferir nessa ordem, há uma indicação e uma convenção do que “deve ser feito”¹⁹⁰. Permite controlar a relação entre as imagens numa mesma página. Salgado,

189 Tradução livre para: “combatir la apropiación de su discurso por parte de los medios, la neutralización de la subjetividad por el exceso de materiales insignificantes y espetaculares que en cada edición de magazine ocultaría el trabajo de los documentalistas los lleva a desear evitar el soporte periódico como difusión. Prefieren la sala de exposiciones. Prefieren el Libro de Autor”.

190 O projeto gráfico pode induzir à desestruturação da ordem, mas isso não foi explorado em nenhum dos livros aqui abordados – recorte principal dos dois fotógrafos.

predominantemente, utiliza uma foto por vez – fotos horizontais ocupando duas páginas. O uso de margens para intensificar a separação do entorno. Uma série de recursos que agem na leitura. Algumas linguagens estão mais fortemente vinculadas a determinados circuitos, enquanto outras podem transitar com facilidade – inclusive simultaneamente – em mais de um. A fotografia pode frequentar vários, passar de um a outro com relativa desenvoltura, ser produzida com determinadas intenções e apropriada por outras.

Os autores com os quais trabalhamos frequentaram e frequentam circuitos diversos. Aqui voltamos nossos olhares a aspectos relativos ao documental e, dentro deste recorte mais geral, ao meio “livro”. Salgado faz amplo uso de exposições itinerantes atingindo um grande número de países – várias cidades por país, muitas vezes. É interessante notarmos que, assim como há uma articulação importante entre a ideia de circuito e a assinatura, onde um se alimenta do outro, existem vinculações quase que automáticas a espaços secundários de atuação: um circuito convoca outros. Da mesma forma que uma exposição pode estimular um livro e vice-versa, o lançamento de um título abre espaço para palestras, debates, entrevistas, críticas e outras conjugações que anexam novos textos, novas informações complementares, novos elementos que agirão na recontextualização da obra e influenciarão na sua interpretação. Autores costumam rentabilizar essas chances de diferentes maneiras.

Durante muito tempo o trabalho de Ripper circulou entre organizações não governamentais, associações, cooperativas, imprensa alternativa, entidades voltadas aos direitos humanos, órgãos humanitários. Recheou processos judiciais, denúncias, relatórios. Nos parece prematuro afirmar que o reconhecimento de Ripper como autor sofreu uma alteração quando ele passou a se inserir em outros circuitos. Essa afirmação requereria um outro percurso de pesquisa. Mas podemos sugerir isso a partir de alguns indícios. Mais do que estabelecer datações e pisar em um terreno que não nos sentimos seguros para afirmações determinantes, deixamos essa fagulha: há um momento em que Ripper, sem deixar de seguir na documentação de seus temas, passa a ser reconhecido com mais força pela marca que o caracteriza, quando mais do que fotografar para as causas, surge mais afirmativamente em livros, galerias, eventos de fotografia, palestras e oficinas. A experiência do projeto Imagens do Povo parece ter sido importante nesta passada.

Sebastião Salgado, que, ao lado de Lélia, demonstra ter a consciência desses caminhos e retornos, não atenua potenciais desdobramentos que a visibilidade de sua obra gera. Apesar de movimentar números muito surpreendentes para a fotografia, busca manter o

controle do que acontece. Livros lançados em vários idiomas, exposições itinerantes percorrendo mais de uma cidade no mundo ao mesmo tempo, livro autobiográfico lançado também em diversos idiomas, filme indicado ao Oscar com distribuição mundial. 2014 foi um ano em que tudo isso aconteceu, para falar de algo concreto. Esteve presente nas aberturas das exposições e algumas visitas guiadas, nos lançamentos dos livros, chegou a fazer mais de uma palestra no mesmo dia, além de entrevistas, participação em programas de televisão e muitos outros compromissos intercalados. Ele sabe que essas atividades se retroalimentam e que contribuem para dar rumo à sua obra. Sedimentam o que já foi feito, apoiam o que está por vir. Para alguns, o caminho para o mundo das celebridades, para outros, um preço caro a ser pago para se fazer ouvir.

6.9 Encontros

Há muitos cruzamentos entre as obras de Ripper e de Salgado, assim como muitos são os pontos onde elas se distanciam. Compartilham a escolha pela fotografia documental de veio social, preocupados com problemas que assolam diversas populações no mundo e a urgência de transformações que ajam nesses problemas. Administraram diferentemente seus nomes de autor, os circuitos que frequentaram, o controle que exerceram na recepção de suas obras.

Em 1996, o Brasil sediou mais um episódio de desrespeito aos direitos humanos, que ficou conhecido como Massacre de Eldorado dos Carajás. Tanto Salgado quanto Ripper foram para a região, no Pará, para documentar os desdobramentos do massacre, que teve repercussão mundial. Entre outras sobre a temática, ambos fotografaram uma mesma situação e suas fotos publicadas são muito parecidas entre si. Uma aparece na página 118 do livro *Terra*, de Salgado; a outra, de autoria de Ripper, está na página 72 de *Imagens Humanas* (figura 35). A cena é da carroceria de um caminhão, com os caixões dos trabalhadores mortos no massacre, seguindo pela estrada: vemos ouros carros, motos e ônibus, os postes que margeiam o caminho. A tomada foi feita praticamente do mesmo ângulo, “foram vários fotógrafos, principalmente do Pará. Eu fiz essa documentação e o Salgado também, coincidentemente nós subimos na boleia do mesmo caminhão, então fomos fotografando lado a lado” (RIPPER, 2010). A legenda no livro de Salgado, conta um pouco da situação:

No dia 17 de abril de 1996, 1500 camponeses ocuparam a rodovia PA-150, na altura do vilarejo de Eldorado dos Carajás em protesto contra a demora do

governo federal em assentar suas famílias nas terras da Fazenda Macaxeira, onde já se encontravam fazia vários meses. no final da tarde, o comando da Polícia Militar do Pará enviou ao local tropas de dois quartéis diferentes, com fuzis e metralhadoras, que cercaram os manifestantes dos dois lados da estrada e em seguida abriram fogo, matando dezenove camponeses e deixando 57 feridos. O legista Nelson Massini, professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, enviado ao Instituto Médico Legal de Marabá pela Comissão de Direitos Humanos do Senado, constatou que dez das vítimas, pelo menos, foram executadas sumariamente com tiros na cabeça e na nuca. As marcas de pólvora indicam que as armas foram disparadas a curtíssima distância. Outros sem-terra tiveram seus corpos retalhados a golpes de foice ou facão. Pará, 1996 (SALGADO, 1997, p. 142).

No *Imagens Humanas* a legenda é mais sucinta: “caminhão transporta os corpos das 19 vítimas do massacre do Eldorado dos Carajás, Pará, 1996” (RIPPER, 2009, p. 231).

O surgimento de fotografias muito parecidas não é tão difícil, principalmente em situações envolvendo coberturas de fatos como esse, em que um grande número de fotógrafos e cinegrafistas convergem para o local dos acontecimentos. Foucault, tratando de combinação ainda mais peculiar, afirma que mesmo que uma formulação idêntica reapareça, mesmas palavras, mesma frase, ainda assim será um novo enunciado, pois há uma relação singular que suprime qualquer possibilidade de reaparecimento do enunciado (FOUCAULT, 2007, p. 100). Recorremos a essa passagem não numa transliteração direta para a fotografia, mas para nos estimular a pensar que é impensável enxergar a fotografia no isolamento da imagem em si, separada de todas as relações que carrega, onde autor e circuito são aspectos importantes. A inserção de duas fotografias muito parecidas em livros com objetivos distintos já é suficiente para distanciar os trabalhos – não na sua origem, na captação e na documentação daquele momento, vale continuar lembrando, mas na sua interpretação, na sua leitura.

Terra é dedicado “aos milhares de famílias de brasileiros sem terra que sobrevivem em acampamentos improvisados às margens das rodovias, lutando, na esperança de um dia conquistar um pedaço de terra para produzir e viver com dignidade” (SALGADO, 1997) e tem introdução de José Saramago e versos e músicas de Chico Buarque. A estrutura do livro se aparenta a outros títulos do fotógrafo, compondo um conjunto que se conecta – às vezes mais livremente – com o tema do campo, do trabalho rural e suas agruras, inclusive aproveitando imagens já apresentadas em outros livros. Nele, que traz logo no início cenas de índios, como uma genealogia do problema, revisitamos cenas de Serra Pelada ou da cana-de-açúcar, de *Trabalhadores*, como também o casamento no sertão de *Outras Américas* e, até mesmo, os anjinhos da capa de *An Uncertain Grace*. Outras foram feitas especialmente para a

causa. Compôs o projeto uma série de *posters*, que circulou por muitos espaços como exposições simultâneas. A vendagem desses produtos, livros e *posters*, foi revertida para o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST). “A documentação do Terra de Salgado serviu para o Movimento Sem Terra poder acabar de construir a sua sede. Ele foi o primeiro jornalista com renome mundial a assumir a defesa do MST” (RIPPER, 2010).

Figura 35 - Massacre de Eldorado dos Carajás em Ripper e Salgado.



Fonte: reprodução do autor.

Ripper e Salgado compartilharam o mesmo espaço no caminhão que transportou os caixões das vítimas, resultando em fotografias muito parecidas entre si. À esquerda a foto de Ripper e à direita, a de Salgado.

Essas estratégias, aliadas ao fato do livro ter sido publicado em sete países – França, Portugal, Alemanha, Itália, Reino Unido, Brasil e Espanha – deram grande visibilidade ao movimento, cuja imagem mostrada nos meios de comunicação em muitos casos o apontava como desordeiro, invasor de propriedades e ilegal. Antes da publicação do livro, na semana em que aconteceu o massacre, Salgado participou do programa Roda Viva. Lá, foi perguntado sobre as fotos que fez, que falasse um pouco sobre a cobertura no Pará, da qual tinha acabado voltar. Sua resposta desviava a atenção do trabalho para o assunto:

As fotos que eu fiz, como todos os outros fizeram, não é a parte importante do trabalho, acho que a parte importante a se discutir aqui, é o nível de brutalidade que eu vi no Pará [...]. Eu trabalho muito em locais onde a violência é latente, como no caso da Bósnia, eu trabalhei muitíssimo na

Bósnia. Mas esse nível de violência que eu vi no Pará, eu não vi na Bósnia. Eu vi mais pessoas mortas, mas não esse nível de execução pessoal (SALGADO, 1996).

Em vários momentos da mesma entrevista, não alivia nas críticas, chegando a comparar os crimes ali ocorridos como “crimes contra a humanidade”, na necessidade de se recorrer a todas as instâncias possíveis para apuração dos responsáveis, da reincidência de violações como essas – cita outras chacinas e massacres ocorridos pouco tempo antes a até aquele momento sem punição. Esse parece ser o comportamento do fotógrafo: recentemente, em um lançamento de sua autobiografia na Espanha, dedicou bastante tempo de sua apresentação para criticar ações praticadas pelo governo daquele país, bem como por europeus de modo mais geral, tanto em relação a questões ambientais como sociais. Parecia capitalizar atenção para conscientizar a plateia europeia da parcela de participação que ela tem na exploração e dominação de outros povos, de sua responsabilidade nos desequilíbrios globais. Em entrevista há quase vinte anos atrás, intensificou seu papel de agente de uma discussão mais ampla que a sua fotografia: “não tenho a pretensão de ser um bom fotógrafo, não sou eu que fotografo. São as pessoas que estão na minha frente que me dão as fotografias. Eu simplesmente capto essas imagens, trabalho como vetor e tento provocar um debate com elas” (SALGADO, 1996).

6.10 Maré

A vida de João Roberto Ripper é perpassada pelo desejo de pôr em pauta determinadas discussões a partir de sua atuação como fotógrafo, de colocar sua fotografia a serviço de comunidades marginalizadas. Essa vontade está presente nas documentações e derivou em outras ações. Uma vez foi convidado pelo Observatório de Favelas, organização com sede na Maré, Rio de Janeiro, para fotografar a favela de uma maneira “diferente daquela maneira estigmatizada onde você só via a favela pela ausência de tudo ou pela presença da violência. E fotografando encontrei pessoas que viam e pensavam a favela pela inclusão, viam sua beleza, não gostavam da forma como eram vistos, mostrados ou conhecidos” (RIPPER, 2013). Daí surgiu a ideia de criar uma agência-escola que trabalharia com fotógrafos populares formados na própria comunidade. A comunidade passaria a ser documentada por aqueles que a formam.

O Imagens do Povo, programa que resultou dessa ideia, existe desde 2004 e abriga uma série de projetos que se complementam: a agência, a Escola de Fotógrafos Populares, um banco de imagens e a galeria 535. No texto de apresentação do site, destacamos o seguinte

trecho:

O Imagens do Povo desenvolve ações nas esferas da educação, comunicação e arte, com objetivo de democratizar o acesso à linguagem fotográfica, apresentando a fotografia como técnica de expressão e visão autoral da sociedade. O foco crítico consiste em formar e promover documentaristas fotográficos, potenciais multiplicadores do saber adquirido, capazes de desenvolver trabalhos autorais de registro de espaços populares, valorizando as histórias e as práticas culturais de suas comunidades, além de estimular o fortalecimento de vínculos identitários a partir do uso da linguagem fotográfica, que se torna instrumento de acesso e mapeamento de diferentes expressões culturais e sociais dos territórios onde residem, ampliando as possibilidades de difusão de novas imagens destes locais (IMAGENS DO POVO).

No início Ripper coordenava a escola com a ajuda de Ricardo Funari, outro fotógrafo documental. Depois convidou professores e outras pessoas para agregar mais consistência ao programa e às articulações com o mercado. O perfil curricular previa uma carga horária intensa, com matérias que cobriam tanto as questões técnicas da fotografia como conhecimentos de direitos humanos. Muitos fotógrafos foram formados nas várias turmas que aconteceram¹⁹¹. A experiência proporcionou uma mudança na imagem que se constrói da comunidade: “hoje, a favela é muito melhor fotografada, porque há nesse trabalho um grito de liberdade [...] os fotógrafos populares trazem um olhar cúmplice sobre as pessoas que foram segregadas, porque também já sofreram o pior tipo de tipo de violência, que é a discriminação” (RIPPER, 2009, p. 27).

Propostas como essa, que se alinham à ideia de “fotografia participativa”, visam provocar mudanças no eixo de produção das imagens sobre povos marginalizados. Lewis Hine, em 1909, pregava uma fotografia produzida “no meio da batalha”, pelos trabalhadores e outros agentes das parcelas sociais que demandavam documentações (HINE, 1980, p. 112). O propósito é agir na neutralização de um olhar “estrangeiro” que traga seus preconceitos e que enxergue essas populações a partir de uma ótica dominante. Uma contraposição – que Ripper chega a chamar de “contrainformação” – àqueles que passam muito rapidamente pelas favelas, terras indígenas e acampamentos rurais para um registro resumido a situações de violência, selvageria ou ilegalidade. Uma ação, assim como pretende grande parte dos fotógrafos documentais nas suas coberturas, na direção de contrabalançar uma situação assimétrica de poder a partir da comunicação, mas pelo viés de inserir novos sujeitos na

¹⁹¹ O programa mantém diversos projetos ininterruptamente, mas a escola formava turmas de acordo com a disponibilidade de financiamento externo, o que nem todo ano aconteceu.

produção propriamente dita. “O pressuposto é que o poder de autorrepresentação diminui o poder modelador do fotógrafo que, de outra forma, controlaria tanto a situação como a imagem, confirmando o papel subordinado daqueles cujo interesse reside na sua libertação social¹⁹²” (ROSLER, 2007, p. 266).

Esses ideais, principalmente quando se aproximam de ações que envolvem educação, como é o caso do *Imagens do Povo*, encontram respaldo nas ideias de Paulo Freire, para quem o respeito à liberdade, a participação livre e crítica e a conscientização devem estar na base da prática educacional.

Educação que, desvestida da roupagem alienada e alienante, seja uma força de mudança e de libertação. A opção, por isso, teria de ser também, entre uma “educação” para a “domesticação”, para a alienação, e uma educação para a liberdade. “Educação” para o homem-objeto ou educação para o homem-sujeito (FREIRE, 1967, p. 36).

Freire se voltou para a segunda opção, a educação para o homem-sujeito, e, mais que isso, para uma sociedade-sujeito¹⁹³. Um ponto de inflexão importante no *Imagens do Povo* é a opção por fazer um curso que contemplasse conteúdos de fotografia em variados níveis e demandas, mas também de cidadania, que não se limitasse à operação da câmera, mas ao entendimento do lugar da produção de imagens no processo identitário e dos fluxos de dominação e poder que aí se estabelecem.

Agregar esse debate ao programa do curso, algo natural nas vinculações que o concebem, permite que os fotógrafos ali formados insiram em seus trabalhos camadas mais elaboradas de comunicação e reflexão, deixem, apenas, de mostrar como querem ser vistos de modo mais superficial, mas como querem, de fato, construir sua identidade. Martha Rosler chama a atenção para essa questão, quando coloca que muitos fotógrafos e projetos que tentaram dar voz a comunidades marginalizadas entregando câmeras não tiveram êxito exatamente porque, por mais importante que seja ter acesso às ferramentas, é preciso manejá-las para além da superficialidade de suas funções.

Nem sempre é razoável esperar que sejam os participantes mesmos quem revelem os processos sociais, porque pode ser que tais processos não pareçam óbvios a eles. Se pode conseguir testemunhos diretos, mas ao custo

192 Tradução livre para: “el presupuesto de trabajo es que la autorrepresentación disminuye el poder moldeador del fotógrafo quien, de otro modo, controlaría tanto la situación como la imagen, confirmando el rol subalterno de aquéllos cuyos interés radica en su liberación social”.

193 O autor usa aspas para relativizar o termo quando este se volta para a alienação, sublinhando que a verdadeira educação, aquela sem aspas, só pudesse estar a serviço da liberdade.

de uma análise muito limitada. Este procedimento pode funcionar admiravelmente como ferramenta de autorrepresentação, pode ficar limitado ao terapêutico ou ao catártico, sendo assim facilmente manipulável por aqueles que não sentem nenhum desejo de mudar a realidade política¹⁹⁴ (ROSLER, 2007, p. 267).

A autora sugere que documentações podem ser feitas a partir de alianças entre fotógrafos e grupos fotografados. Ela critica o desejo de falar “em nome de”, afirmando que o mais adequado seria se acercar de um fenômeno e encontrar um equilíbrio entre a observação do que acontece com o ponto de vista do fotógrafo, com análises que incorporem aspectos mais aprofundados. Concordamos com a ideia de que o fotógrafo pode trazer aportes ao trabalho de documentação, até mesmo pela sua possibilidade de acúmulo de experiências e comparação com situações similares. Além da questão da consciência das estruturas de poder, dos pressupostos do circuito. A posição de observação externa, muitas vezes, permite que se enxergue aspectos que aqueles que vivem a situação não têm condições de ver. Mas, obviamente, isso depende da postura, das limitações, das condições de trabalho e do direcionamento ético do fotógrafo. Pensamos que não há uma fórmula que garanta resultados, o que devolve às mãos do condutor do processo, fotógrafo que documenta ou educador-fotógrafo, a responsabilidade pelos desdobramentos. Consideramos que nos dois caminhos é possível ter uma fotografia voltada para o fotografado e que a preocupação do *Imagens do Povo* em buscar uma educação fotográfica mais completa, tentando alcançar algumas das camadas que temos tratado ao longo da pesquisa, é uma decisão acertada. Não é garantia de êxito, mas aponta para uma direção animadora. Tanto Ripper quanto Salgado, em seus trabalhos documentais, acessam de diferentes maneiras as alianças propostas por Rosler. A permanência em um grupo por um período maior de tempo, acreditamos, contribui para o envolvimento e a quebra de alguns preconceitos.

Para Dante Gastaldoni, um dos colaboradores da escola, a iniciativa trouxe transformações também para Ripper:

A experiência na Maré foi decisiva para transformar o fotógrafo em professor. Nos últimos 10 anos as oficinas se multiplicaram, boa parte delas realizadas em favelas, aldeias indígenas, comunidades quilombolas e assentamentos de colonos sem-terra. Multiplicaram-se, ao mesmo tempo, os

194 Tradução livre para: “no es siempre razonable esperar que sean los participantes mismos quienes revelen los procesos sociales, porque puede que tales procesos no les resulten obvios. Uno puede conseguir testimonios directos, pero a costa de un análisis muy limitado. Este procedimiento puede funcionar admirablemente como herramienta de autorrepresentación, puede quedarse limitado a lo terapéutico o a lo catártico, siendo así fácilmente manipulable por aquéllos que no sienten ningún deseo de cambiar la realidad política”.

comunicadores populares que mestre Ripper foi semeando pelo caminho, até que tomou forma o conceito de “fotografia do bem-querer”, para designar um estilo de fotografia documental na qual o fotógrafo atua como elo afetivo entre os fotografados e os que verão as fotos (GASTALDONI, 2015, p.84).

Comentamos anteriormente que, de modo empírico e pouco aprofundado, observamos uma alteração na visibilidade de Ripper como autor. Embora tenha estado desde os tempos de jornal envolvido com preocupações coletivas, incluindo aí as lutas no âmbito sindical, o que já lhe dava uma voz e um reconhecimento pelo argumento, a intensificação das aulas e oficinas, o falar sobre seu próprio trabalho, defender ideias, reconhecer sua marca perante audiências diversas, pode ter contribuído nesse processo. O “bem-querer” passou a ser uma marca de Ripper e o título de palestras e oficinas, onde passa para os participantes seus métodos de trabalho, suas motivações, sua preocupação com o outro. A audiência, em muitos casos fotógrafos, experimenta essa vertente que nem sempre é facilmente acessada. A cegueira em relação às questões de poder que envolvem o trabalho documental autoral, em geral, não é consciente.

Nelson Brissac Peixoto, refletindo sobre a ética do olhar, desenvolve a ideia de “ver o invisível”, contida em alguns trabalhos tanto do cinema quanto da fotografia. São imagens produzidas a partir de um tempo próprio, de um olhar com a calma da espera. Para ele, tais produções se distanciam da pressa característica do fotojornalismo, que ele cita como exemplo. Ripper e Salgado, cada um a seu modo, exercitam essa espera. Salgado, como discutimos, quando acredita que o tempo despendido à captação contribui para o enriquecimento do ensaio. Ripper, quando abre mão de imagens no compartilhamento das escolhas com o fotografado. Eles têm calma, eles aprenderam a esperar. Para Brissac Peixoto, caminho necessário para “imagens que procurem olhar o mundo nos olhos, que tentem deixar as coisas nos olhos. Perceber aquilo que faz as coisas falarem, a sua luz, o seu rio subterrâneo” (PEIXOTO, 1992, p. 309). E arrebatada: “essa atitude – esse respeito pelas coisas – é ético”.

7 CONCLUSÃO

*La escritura metódica me distrae
de la presente condición de los hombres.
La certidumbre de que todo está escrito
nos anula o nos afantasma.
Jorge Luis Borges, em La Biblioteca de Babel*

O autor na fotografia documental nos remete ao emaranhado de ambiguidades e contradições relacionadas a cada um dos conceitos individuais – autoria, fotografia e documental – acrescidas daquelas que surgem como produto dessa união. Empreendemos o esforço de refletir sobre tais questões, um pouco mais separadamente, um pouco mais conjuntamente, a depender da situação. Nos aproximamos, agora, do fim. Não com a pretensão de concluir um tema, afinal, para cada passo que damos, muitos outros caminhos se descortinam à nossa frente, mas do epílogo de uma etapa.

O desejo documental incorpora a ideia de relato, de transmitir a outrem informações sobre um fenômeno, sobre um povo, um local, uma cultura. Existem aí alguns atores: quem relata, quem recebe o relato, quem ou o que é objeto do relato. Toda fotografia, quando reduzida à sua relação com o referente, pode ser considerada um registro de algo existente. Mas o desejo documental lida com tal registro de modo particular: aquilo que se coloca frente à câmera é seu objeto de interesse. O referente está a serviço de uma fala sobre si.

O documental fortalece a ligação com o real, pois se pretende um discurso sobre ele. Mas isso não se faz pelos aspectos indiciais da fotografia, essa defesa serve para encurtar o caminho da justificativa, mas não se sustenta em nossa argumentação. O documental se faz por uma intenção de ser documental, não pelo acaso, muito menos por uma ontologia. Daí não podermos encarar qualquer fotografia, simplesmente – ou naturalmente – por ser fotografia, como um ato documental. Dito isso, mais fácil crer que o documental mais que fortalecer a ligação com o real, a refaz, a constrói. Um testemunho ou uma prova precisam ser legitimados como tal, não cumprem a função se não atenderem a determinados parâmetros, não estiverem munidos de autenticidade e autoridade. Precisam estar inseridos em lógicas e procedimentos

que o façam reconhecível nesta função.

Assim é a fotografia – bem como a que se quer documental –, cuja indicialidade não é suficiente como testemunho pois não dá conta da totalidade do real que está à sua frente, não é capaz de aprisioná-lo, ao contrário, cria novas realidades. Bem mais natural à fotografia é sua relação com a recontextualização, seu funcionamento na dinâmica de corte e desligamento com um fluxo e recolocação em um novo fluxo, condizente ou não com o primeiro. O fotógrafo produz uma imagem da cena que se desdobra diante de si. Esse ato – que pode ser simbolizado pelo acionamento do obturador de uma câmera, mas que também pode ser feito com aparatos sem obturadores a serem disparados – coloca em suspensão essa imagem produzida, que poderá ser posta em um novo fluxo, com ou sem ligação ao fluxo na qual ela foi produzida. Na verdade, pode vir a ser colocada em muitos fluxos novos, em paralelo ou não, próximos ou distantes entre si, cronológica, geográfica ou conceitualmente falando. Podemos falar de captura ou aprisionamento da aparência, talvez, de sua face icônica. Segue, no entanto, dando origem a novas relações, novas realidades.

Essa característica exige que se refaçam os elos entre dois momentos, o da cena acontecendo e o da fotografia sendo apreciada, quando esta tem pretensões de religação. Para muitas fotografias, mais interessante é o desprendimento de tais amarras, mas esse não é o caso de uma fotografia que quer mostrar as coisas com elas são. Por esse raciocínio, percebemos que tão importante quanto produzir a imagem é a sua colocação em novos fluxos. Nem sempre o fotógrafo está presente nestas duas etapas, nem sempre é ele quem decide sobre a recontextualização da fotografia que produz e isso pode conduzir sua imagem para discursos muito distintos entre si e até diferentes dos seus interesses e objetivos. Nesse sentido, editores terão mais poder que fotógrafos. A esses restam algumas opções como trabalhar no desenvolvimento de imagens que sirvam a muitos discursos ou procurar clientes ou padrões que compartilhem de interesses que não entrem em conflito com os seus.

A lida com a fotografia é atravessada por relações de poder. Muito do que se fala sobre autoria é envolto por uma espécie de neblina ofuscante – romântica – da celebridade, do reconhecimento de uma genialidade pessoal e intransferível. E muito do que não se fala, ou, de outro modo, muito silêncio se faz pela negação do tema. Em nenhum dos dois casos há muito destaque para o viés de controle ao qual a autoria está fortemente ligada. O autor na fotografia documental localiza-se na paradoxal posição de liberdade e cerceamento pois, ao mesmo tempo que carrega a bandeira da subjetividade – ou, pelo menos, de sua possibilidade

– como conquista, age em estruturas de poder e de controle.

Se por uns a ampliação do espaço do imaginário e da criação é levantado como atitude contemporânea e de libertação, vimos que desde os primeiros passos do documental ele lida com aspectos não funcionais e intenções artísticas. Walker Evans defendia seu “estilo documental” como estratégia de apropriação de soluções formais e muita fundamentação conceitual para desenvolver um trabalho que intencionava o circuito artístico. Há um intenso trânsito em mão dupla no qual práticas artísticas se alimentam de conceitos e estratégias documentais, assim como obras documentais se fazem em forte diálogo com movimentos artísticos. O que queremos propor é que a importância do autor na fotografia documental vai além de movimentos e obras que atuam nesse entrefronteiras.

Estratégias autorais participam ativamente da conformação do documental. Mas, voltamos a sublinhar, isso não acontece apenas através da beleza da composição, do impressionante dos tons, da maestria das linhas perfeitas. A autoria cobra articulações que acontecem fora do retângulo, mas que se alinham totalmente com a ideia de enquadramento, de dar ordem, assim como a fotografia documental. E não poderia ser diferente, afinal a fotografia, a autoria e o documental são primos-irmãos, descendentes direto da modernidade, trazem no seu DNA o gene do controle institucional, são construções culturais de uma época.

O fotógrafo é parte de uma engrenagem de poder. Sua posição não é fixa. Pode estar no lado mais fraco do jogo, sofrendo as pressões como dominado, mas detém sua parcela de dominação na relação com o fotografado. Ele está entre o tema e a veiculação, entre o fenômeno e a inserção de sua imagem em um fluxo discursivo. Pode ser representante da ideologia dominante e reproduzir um olhar que vê povos marginalizados apenas numa condição de submissão. Ou pode buscar inverter essa lógica através da visibilidade dada àqueles que não têm voz. Para Benjamin (1994b), há um risco muito grande nesse processo se não for capaz de modificar a estrutura. Temas revolucionários não bastariam, pois os aparelhos reacionários são capazes de assimilá-los sem colocar em risco sua condição de dominação. A fotografia documental, portanto, demanda mais do que o registro fotográfico e a consciência da engrenagem.

O autor na fotografia atua nos elementos constitutivos da imagem: luz, composição, relação entre os planos, volumes e linhas, contraste etc, mas não apenas. Em geral é esse o domínio que se destaca. Ou suas temáticas recorrentes, aspectos psicológicos, seu talento para enxergar coisas inusitadas, momentos únicos. Ingênua, intuitiva ou conscientemente, se

inserir em redes de significação que ultrapassam seu olhar diferenciado para aspectos cotidianos no que se refere a momentos ou ângulos. Susan Sontag alfineta:

a fotografia é a única arte importante em que um aprendizado profissional e anos de experiência não conferem uma vantagem insuperável sobre os inexperientes e os não preparados – isso ocorre por muitas razões, entre elas o grande peso do acaso (ou da sorte) no ato de fotografar, além da preferência pelo espontâneo, pelo tosco, pelo imperfeito. (Não existe nenhum termo de comparação no terreno da literatura, onde quase nada se deve ao acaso ou à sorte e onde o requinte de linguagem, em geral, não constitui objeto de punição; nem nas artes cênicas, onde o êxito autêntico é inatingível sem um aprendizado exaustivo e sem exercícios diários; ou no cinema, que não é guiado num grau relevante pelos preconceitos antiartísticos presentes em grande parte da fotografia de arte contemporânea)” (SONTAG, 2003, p. 28).

A autora refere-se a tópicos específicos da arte contemporânea, mas nos estimula a pensar que resultados formais podem ser mais facilmente replicados na fotografia, por se tratar de uma imagem técnica, reforçando nossa vontade de observar conexões que passam por questões como o nome do autor, o circuito ao qual a obra se vincula, e a organização do trabalho em relação a textos circundantes e modo de apresentação em séries.

Diferentes maneiras de agir nesses espaços, colocam os fotógrafos João Roberto Ripper e Sabastião Salgado em pontos distintos na relação com o fotografado. Podemos perceber que Salgado, ao longo de sua trajetória, alcançou um grande domínio no controle de sua obra, na gestão de seu nome. A criação de uma estrutura para gerir seus projetos, a agência Amazonas Images, que cuida exclusivamente de seus trabalhos, é um marco simbólico, mas não o mais importante. Os céus dramáticos, o contraluz, referências bíblicas e marxistas são facilmente relacionados ao seu trabalho, mas podemos observar como isso se dá, também, por escolhas conscientes na delimitação dos circuitos aos quais se alinhará, ao sentido de coerência das fotografias que compõem seu acervo, o cuidado com o texto na transmissão de seu discurso documental, o agrupamento em conjuntos de fotos que ora abrem para elos mais subjetivos, ora reconectam informações e preenchem lacunas de interpretação.

Salgado parece adotar, no longo prazo de sua carreira, um método parecido com o que Lisovsky (2008) detecta na sua maneira de fotografar, como se – o que é bastante coerente – ele aplicasse na vida o mesmo tempo e busca que é vista na obtenção dos ensaios. É a perseverança no tema, o resultado que vem com o tempo despendido, um enorme volume de captação para ser lapidado. Os livros parecem seguir uma experimentação parecida: há direcionamentos bem definidos que vão sendo ajustados com pequenas correções de percurso,

às vezes quase imperceptíveis. Não hesita em reutilizar fotos em novos conjuntos, nos quais fotos antigas ressurgam em relatos “inéditos”. Assim como pode participar do mercado de arte sem cópias numeradas ou produzir *posters* para angariar fundos para apoiar uma organização, práticas que desvalorizariam seu nome em um mercado que prega a exclusividade como valor.

Suas escolhas estéticas são alvo de duras críticas, há mais de vinte anos, desde as primeiras grandes repercussões de sua obra. A busca por representações de padrões, talvez reflexo de sua formação na economia, quando não personifica os personagens, tratando-os como exemplos de “categorias” de trabalhadores ou de imigrantes, também gerou depoimentos acusando-o de distanciamento incongruente com seus propósitos sociais. Apesar disso, tem se mantido em eixos bem definidos – e definitivos no seu trabalho. Desenvolveu três projetos de longo prazo durante a vida, com temáticas globais, comportando dezenas de subtemas, consumindo, no total, mais de duas décadas de sua carreira. Essas características o colocam em um círculo dificilmente compartilhado por outros fotógrafos. Monumental no sentido comum, monumental como construção de um marco voltado para o futuro.

Em paralelo, produziu vários livros e exposições desvinculados dos grandes projetos – embora, em muitos casos, com fotografias em comum –, muitos dos quais encomendados ou em parceria com organizações diversas. Ao largo de suas escolhas, a observação de seu trabalho transparece um discurso político no qual a fotografia é um canal que surgiu na sua vida quase que por acaso. Nos dá a impressão, ao acompanhar o volume de outras falas – próprias, condizentes com seu controle, mas por outros meios – que circundam seus livros e exposições: ele capitaliza espaços nobres na mídia e audiências atentas em palestras para tratar dos temas sobre os quais se debruça. Dedicar mais espaço para falar da fome na África, dos desequilíbrios da economia ou da necessidade de preservação de povos e terras intocados do que sobre sua fotografia. Sua prática fotográfica e decisões profissionais trazem os refletores para a sua pessoa, mas sua fala se volta para o outro.

Por outro lado, o mergulho que fizemos no trabalho de Ripper nos faz pensar que ele priorizou colocar sua fotografia mais em favor do outro do que de si mesmo. Em outras palavras, dedicou sua energia a coberturas documentais com ideais muito próximos aos de Salgado, mas com métodos e desdobramentos que abriam mão do fortalecimento de sua assinatura. Apenas muito recentemente, desde 2005, provavelmente estimulado pela experiência no *Imagens do Povo*, tem colhido dividendos de um reconhecimento mais robusto de sua obra como autor. Os primeiros livro e exposição individuais já traziam o indício da

antologia, o traço de uma iniciativa externa de valorização. Suas fotografias estiveram mais vinculadas a processos judiciais, relatórios do Ministério Público, arquivos e produtos de ONGs, veículos alternativos e comunitários de comunicação do que associados a outros circuitos da fotografia. O que fez, no entanto, possibilita pensarmos uma articulação autoral em um espaço deslocado daquele mais usualmente demarcado.

Práticas contemporâneas, influenciadas por novos agenciamentos sociais, colocam em pauta questões sobre a fotografia, a autoria e o documental. A cultura digital estimula apropriações e intervenções no plano das relações cotidianas e interpessoais, contribuindo tanto para que novas gerações percam qualquer referência a estatutos de verdade fundamentados no aparato, como para que vínculos autorais – de localização da origem de discursos subversivos – sejam colocados em xeque por inumeráveis camadas de recontextualizações. A nosso ver, esses e outros comportamentos – incluindo uma miríade de artistas que “questionam” a autoria – promovem deslocamentos e atualizações na função-autor, sem que, de fato, ajam na sua extinção. O falsificador da obra de Max Ernst precisaria dominar conhecimentos sobre as técnicas utilizadas, a composição de seus pigmentos, as temáticas abordadas. A coerência como trajetória – determinada temática somente poderia ter sido pintada em um certo momento – e a materialidade verificada – a antiguidade da tela, a originalidade do chassi, a disponibilidade da tinta – são os caminhos para a perícia, apoiada pela documentação disponível. Tais parâmetros não nos servem mais para tratar de autoria e tentamos deixar isso claro aqui.

Uma etapa importante na fotografia é a edição, a escolha do que deve seguir adiante e o que deve ser descartado. Muito antes do recorte que chegará ao livro, muitas etapas de edição acontecem seguidamente. Fotografia é editar. Escolher o que o espectador verá e o que ele não verá. Quando Ripper permite a participação do fotografado nesta escolha, está reposicionando seus papéis no processo – do fotógrafo e do fotografado. Como discutimos, é um reposicionamento relativo, pois, por mais que possa abrir mão – e isso não é pouca coisa para um fotógrafo – de imagens que produziu, decisões importantes que acontecerão mais adiante no processo não estarão sob o domínio do fotografado. Mas, a simples possibilidade de participação já traz uma discussão muito interessante.

É importante colocar que, quando o fotógrafo não controla essas etapas cruciais na construção de um discurso, como a edição, outras pessoas o fazem, podendo conduzir a leitura a distintas direções. De modo que determinadas relações de poder são inerentes ao fazer

fotográfico. A depender das intenções contidas em um trabalho, o autor não pode negligenciar as conduções subsequentes à elaboração das fotografias. Não necessariamente ele tenha que acompanhar toda a cadeia até a exibição e fruição por parte dos espectadores, como faz Salgado. Ele pode trabalhar em parcerias ou delegar funções que se alinhem a suas intenções, garantindo que seu trabalho não seja colocado em um fluxo distante de seus objetivos. O que significa que não é exatamente se ele vai ou não executar certas etapas, mas se ele estará consciente de – e preocupado com – esse controle.

A fotografia documental, principalmente aquela com inquietações sociais, se vê, constantemente, envolvida com questionamentos sobre sua possibilidade de sensibilização e transformação. Argumentos frequentes passam por certo efeito anestésico que o grande volume de imagens aos quais temos acesso ocasiona. A fotografia, na sua condição de descontextualização, também contribuiria para a ideia de distanciamento em relação ao fenômeno fotografado – assim como podemos pensar sobre o cinema ou o teatro, uma experiência que pode nos levar a sensações extremas, que nos faz vivenciar a dor, o sofrimento, a perda, mas que, sabemos de antemão, tem prazo de validade, terminará e voltaremos à nossa vida cotidiana. O aspecto mais citado como impedimento ao objetivo social, sem dúvida, é o tratamento formal, muitas vezes referido como beleza. O cuidado com a composição, com a luz, com o contraste entre tons, em suma, a preocupação com o resultado visual atrapalharia a empatia do leitor, criaria uma barreira, um desvio. Não tanto, ou tão somente, a busca do fotógrafo em campo por imagens belas o desviaria de adentrar o assunto, mas, principalmente, a experiência com belas imagens distanciariam o leitor da reflexão sobre o assunto.

Trabalhos que se colocam deliberada e predominantemente próximos à subjetividade do autor, que buscam falar de si sem maiores ligações com o outro são melhor compreendidos ou, ao menos, estão livres das questões acima relacionadas, próprias de casos em que há uma tensão entre o privilégio do assunto – o referente – e do autor. A transformação da realidade através da fotografia é algo que povoa os desejos de muita gente, não apenas de fotógrafos engajados. Ripper e Salgado compartilham certa descrença de que seus trabalhos, individualmente, sejam capaz disso. “O trabalho de ninguém muda o mundo, mas é o conjunto de ações que, pelo menos, permite a resistência dessa deliciosa teimosia de ser alegre e ser feliz. Isso é o que eu, cada vez mais, venho aprendendo” (RIPPER, 2010). Ripper propõe que ceder espaço ao fotografado pode acarretar a perda de algumas imagens, que pode

ser compensada com o surgimento de novas oportunidades – incluindo a de boas imagens – que só acontecem por causa desse seu recuo.

Uma discussão pode ser desviada por muitos motivos, inclusive pela distração por elementos formais. Ripper e Salgado, por exemplo, preferem o preto e branco para evitar a distração da cor. Uma sombra, uma luz, um volume, todos eles podem sequestrar nossa atenção e nos impulsionar para pensamentos distantes do debate que o autor possa intencionalmente travar. Barthes nos fala, por outro lado, daquela condição que alguns textos possuem de nos fazer “levantar a cabeça”, num ato irrespeitoso e apaixonado. Não um desvio, uma falta de concentração, simplesmente, mas a potência de nos remeter ao afluxo de ideias e excitações (BARTHES, 2012, p. 26). Uma imagem bem resolvida na sua forma pode se tornar tão opaca que impossibilite o avanço do leitor através dos temas que ela retrata. Mas a negação do cuidado com a forma – além de discutível – garantiria resultado mais condizente com propósitos sociais? É possível pensarmos uma forma “não trabalhada”? Não são poucos os fotógrafos contemporâneos que buscam a visualidade idealmente desleixada e cheia de “erros técnicos”, reconhecida dentro de uma estética amadora. Quando Lugon (2010) discorre sobre a “clareza” buscada por Walker Evans, que compreendia padrões de tomadas relacionadas à simplicidade, vemos que não se trata de uma aleatoriedade ou de ausência de escolhas formais conscientes. Não é tanto o fato de existir o tratamento, mas do tratamento dado não agradar. Do tratamento não se encaixar em determinadas pré-configurações.

Uma fotografia bem cuidada pode trazer sobrevida ao trabalho, pode marcar, pode exigir um olhar mais demorado por parte do leitor. A negação à beleza numa fotografia sobre povos e assuntos marginalizados pode compreender a negação à beleza nesses povos ou a negação da fotografia desses povos, com ou sem beleza.

O que nos moveu até aqui não foi a tentativa de unificar conceitos através da anulação das divergências, mas agir no entendimento que se faz mais rico pela diversidade. Ou seja, deitar um olhar crítico sobre os fenômenos não significa, necessariamente, anular a pertinência deles, mas poder enriquecê-los com suas próprias complexidades. Saímos da experiência com a sensação de que essa trajetória pode contribuir para o debate que a temática demanda.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ALMEIDA, Leonardo Pinto de. Para uma genealogia da noção de autoria em literatura. In: FURLAMENTO, Maria Marta; SOUZA, Osmar de (orgs). **Foucault e a autoria**. Florianópolis: Insular, 2006.

BARBOSA, Denis Borges. Criação e fruição: os interesses jurídicos na produção intelectual. **Liinc em Revista**, Rio de Janeiro, v.7, n.2, p. 375-404, out. 2011. Disponível em <<http://revista.ibict.br/liinc/index.php/liinc/article/view/436>>. Acesso em 19 dez. 2013.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**, nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 2009.

_____. A mensagem fotográfica. In: _____. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 2009 (2009a).

_____. A retórica da imagem. In: _____. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 2009 (2009b).

_____. O terceiro sentido. In: _____. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: Edições 70, 2009 (2009c).

_____. **O rumor da língua**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, (2012a).

_____. O discurso da história. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012 (2012b).

_____. Da leitura. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012 (2012c).

_____. Escrever a leitura. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012 (2012d).

BATCHEN, Geoffrey. **Arder en deseos: la concepción de la fotografía**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: XAVIER, Ismail. **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro : Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

BEAUMONT-MAILLET, Laure. Cette photographie qu'on appelle humaniste. In: _____; DENOYELLE, Françoise; VERSAVEL, Dominique. **La photographie humaniste, 1945-1968**. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2006.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. O autor como produtor. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

BERGER, John. **Mirar**. [1a. Edição: 1980]. Kindle Edition. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2013.

BERGER, John; MOHR, Jean. **Otra manera de contar**. [1ª. Edição: 1982]. Kindle Edition. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

BERNADET, Jean-Claude. **O autor no cinema: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60**. São Paulo: Brasiliense; Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard autor de Quijote. In: _____. **Cuentos completos**. Barcelona: Penguin Random House, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. **Postproducción: la cultura como escenario: modos em que el arte reprograma el mundo contemporáneo**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2007.

BRITO, Ronaldo. Análise do circuito. **Malasartes**, Rio de Janeiro, vol. 1, p 5-6, set./nov. 1975.

BRUNN, Alain. **L'auteur**. Paris: Flammarion, 2001.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CANCLINI, Néstor García. Fotografia e ideologia: seus pontos comuns. In: FUNARTE, Instituto Nacional da Fotografia. **Feito na América Latina: II Colóquio Latino-Americano de Fotografia**. México: Conselho Mexicano de Fotografia, 1987.

CASTELLANOS, Paloma. **Diccionario histórico de la fotografía**. Madrid: Ediciones Istmo, 1999.

CASTELLS, Manuel. **A Sociedade em rede**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2002.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Editora UNESP, 1998.

_____. **Autoria e história cultural da ciência**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

CHIODETTO, Eder. **Curadoria em fotografia: da pesquisa à exposição**. São Paulo: Prata Design, 2013.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DAGUERRE, Louis Jacques Mandé. Daguerreotype. In: TRACHTENBERG, Alan (org.). **Classic essays on photography**. New Haven: Leete's Island Books, 1980.

DELEUZE, Gilles. **Conversações (1972-1990)**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol 1**. São Paulo: Ed. 34, 1995.

DYER, Geoff. **O instante contínuo: uma história particular da fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

EISENSTEIN, Elizabeth L.. **A revolução da cultura impressa**. São Paulo: Editora Ática, 1998.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990.

ENTLER, Ronaldo. **O livro infinito de Mallarmé**. Artigo. 2002. Disponível em: <<http://www.entler.com.br/textos/mallarme.html>>. Acesso em: 5 dez. 2013.

_____. Sobre fantasmas e nomenclaturas (parte 1): “ensaio autoral”. **Ícônica** [site]. Aug. 2013. Disponível em: <<http://iconica.com.br/site/sobre-fantasmas-e-nomenclaturas-parte-1-ensaio-autoral/>>. Acesso em: 8 jan. 2016.

ESPARZA, Ramón. Lo que el documento esconde: prácticas conceptuales en la fotografía documental. **Fotocinema: Revista científica de cine y fotografía**, n. 10, p. 189-207, jan. 2015 Disponível em: <[http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path\[\]=274](http://www.revistafotocinema.com/index.php?journal=fotocinema&page=article&op=view&path[]=274)>. Acesso em 18 jan. 2016.

FAULHABER, Priscila. Uma leitura da história do autor e da autoria. In: CHARTIER, Roger. **Autoria e história cultural da ciência**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

FINDING Vivian Maier. Direção de John Maloof e Charlie Siskel. USA: Ravine Pictures,

LLC, 2013. Filme (84 min).

FONTCUBERTA, Joan. **El Beso de Judas: fotografía y verdad**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1997.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. São Paulo: Editora Vozes, 2004.

_____. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

_____. Linguagem ao infinito. In: _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema (Ditos e escritos III)**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (2009a).

_____. O que é um autor?. In: _____. **Estética: literatura e pintura, música e cinema (Ditos e escritos III)**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (2009b).

FRANCQ, Isabelle. Prólogo. In: SALGADO, Sebastião. **De mi tierra a la Tierra**. Madrid: La Fábrica, 2014.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

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

GASTALDONI, Dante. [Texto de apresentação e entrevista]. In: RIPPER, João Roberto. **Imagens Humanas**. Rio de Janeiro: Dona Rosa Produções Artísticas, 2009.

_____. Fotografia e bem-querer na obra de João Roberto Ripper. In: Ripper, João Roberto. **Poblaciones tradicionales**. Heredia, C.R.: Universidad Nacional, 2015.

GAUTRAND, Jean-Claude; FRIZOT, Michel. **Hippolyte Bayard: naissance de l'image photographique**. Amiens: Trois Cailloux, 1986.

GOMBRICH, Ernest Hans. **A história da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GONÇALVES, Carlos Walter Porto. [Texto de apresentação]. In: RIPPER, João Roberto. **Imagens Humanas**. Rio de Janeiro: Dona Rosa Produções Artísticas, 2009.

GONZÁLEZ FLORES, Laura. **Fotografia e pintura: dois meios diferentes?** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

HAMILTON, Peter. La photographie humaniste: un style made in France?. In: BEAUMONT-MAILLET, Laure; DENOYELLE, Françoise; VERSAVEL, Dominique. **La photographie humaniste, 1945-1968**. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2006.

HINE, Lewis W. Social Photography. In: TRACHTENBERG, Alan (org.). **Classic essays on photography**. New Haven: Leete's Island Books, 1980.

HUMBERTO, Luis. Sobre agências fotográficas. In: _____. **Fotografia: universos e arrabaldes**. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

IMAGENS DO POVO. **Apresentação**. (Site). Disponível em:
<<http://www.imagensdopovo.org.br/apresentacao/>>. Acesso em: 18 jan. 2016.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 1999.

_____. **Hercule Florence: A descoberta isolada da fotografia no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

LA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL. Colección Life La Fotografia. Barcelona: Salvat Editores, 1976.

LEDO, Margarita. **Documentalismo fotográfico – éxodos e identidad**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.

LE MOS, André. **Ciber-cultura-remix**. In: Cinético Digital, Seminário Sentidos e Processos [palestra], Centro Itaú Cultural, São Paulo, Itaú Cultural, ago. 2005.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LISSOVSKY, Mauricio. **A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

LOMBARDI, Kátia Hallak. **Documentário imaginário: novas potencialidades na fotografia documental contemporânea**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

LUGON, Olivier. **El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945**. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2010.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: uma teoria da fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015. Kindle edition.

MANDIBERG, Michael. AfterSherrieLevine.com (site). Disponível em:
<<http://www.aftersherrielevine.com/index.html>>. Acesso em: 22 dez. 2013.

MAY, Tim. **Pesquisa social: questões, métodos e processos**. Porto Alegre: Artemed, 2004.

MEDINA, Mario Oliva. [texto de apresentação]. In: RIPPER, João Roberto. **Poblaciones tradicionales**. Heredia, C.R.: Universidad Nacional, 2015.

NAIR, Parvati. **A Different Light**: The Photography. of Sebastião Salgado. Durhan, London: Duke University, 2011.

NAVES, Rodrigo. ... E Deus criou Sebastião Salgado. **Zum** (revista), São Paulo, n. 8, p. 182, abr 2015.

NEVES, Eustáquio. In: Pequeno Encontro da Fotografia [Palestra]. Olinda, 2012.

NEWHALL, Beaumont. Documentary Approach to Photography. **Parnassus**, vol. 10, n. 3, mar. 1938, p. 2-6. DOI: 10.2307/771747.

_____. **Historia de la fotografía**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

NORI, Claude. Le panopie photographique du réalisme poétique. **Les Cahiers de la photographie**, n. 9, p. 19-29.1983.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Interpretação; autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

_____. **Discurso e leitura**. São Paulo: Cortez, 2008.

PARENTE, André (org.). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. 2a. Edição. São Paulo: Ed. 34, 1996.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Ver o invisível. In: NOVAES, Adauto (org). **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

QUEIROGA, Eduardo. **Coletivos fotográficos contemporâneos**. Curitiba: Appris, 2015.

REDONDO-AROLAS, Mar. **Llegat i vigència de les aportacions de l'exposició The Family of Man en la representació fotogràfica de la identitat**. Tese de Doutorado. Universitat de Barcelona, Barcelona, 2010.

RHEINGOLD, Howard. **A Comunidade Virtual**. Lisboa: Gradiva, 1996.

RIDING, Alan. Introdução à edição americana. In: SALGADO, Sebastião. **Outras Américas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. (primeira edição, 1986).

RIEDL, Titus. **Ultimas lembranças: retratos da morte no Cariri, região do Nordeste brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2002.

RIEGO, Bernardo. De la “Escuela Newhall” a las “historias” de la fotografía: experiencias y propuestas de futuro. In: FONCUBERTA, Joan (org.). **Fotografía: crisis de la historia**. Barcelona: Actar, 2003.

RIPPER, João Roberto. **Imagens Humanas**. Rio de Janeiro: Dona Rosa Produções Artísticas, 2009.

_____. Entrevista. In: ESPECIAL IMAGENS HUMANAS - JOÃO ROBERTO RIPPER. Direção de Egberto Nogueira. São Paulo: Íma Fotogaleria, 2010.

_____. Diálogos # 2 – João Roberto Ripper. **Pandilla Fotográfica** (site). 2013. Disponível em: <<https://apandillafotografica.wordpress.com/2013/05/06/dialogos-2-joao-roberto-ripper/>>. Acesso em: 2 jan. 2014.

_____. Entrevista ao autor em 13 nov. 2015.

_____. RIPPER, João Roberto . **Poblaciones tradicionales**. Heredia, C.R.: Universidad Nacional, 2015. (2015a).

RIPPER, João Roberto; CARVALHO, Sérgio. **Retrato escravo**. Brasília: OIT, 2010.

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

ROSLER, Martha. **Imágenes públicas: la función política de la imagen**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2007.

SALGADO, Sebastião. **Workers, an archaeology of the Industrial Age**. New York: Aperture, 1993.

_____. Entrevista. **Programa Roda Viva**. Tv Cultura, São Paulo, 2 set. 1996.

_____. **Terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. Entrevista. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v.4, n.5, p.233-250, jul./dez. 2008.

_____. Entrevista. **Programa Roda Viva**. Tv Cultura, São Paulo, 16 set. 2013.

_____. **Genesis**. Cologne: Taschen GmbH, 2013. (2013a).

_____. **De mi tierra a la Tierra**. Con colaboración de Isabelle Francq. Madrid: La Fábrica, 2014.

_____. **Outras Américas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SAMAIN, Etienne. Um retorno à Câmara Clara: Roland Barthes e a antropologia visual. In: _____ (org.). **O fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitec / Editora Senac São Paulo, 2005.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **La imagen precaria del dispositivo fotográfico**. Madrid: Cátedra, 1990.

SILVA, Juremir Machado da. **Sociedade midíocre**. Passagem ao hiperespetacular: o fim do

direito autoral, do livro e da escrita. Porto Alegre: Sulina, 2012.

SISCHY, Ingrid. Good intentions. **New Yorker**. New York, p. 89-95, 9 set. 1991.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. **Photography at the dock**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

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

_____. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Argos; Florianópolis: Letras contemporâneas, 2004 (2004a).

SOUZA E SILVA, Jailson de. [Texto de apresentação]. In: RIPPER, João Roberto; GASTALDONI, Dante; MAZZA, Joana (orgs). **Imagens do Povo**. Rio de Janeiro: Nau, 2012.

SWINNEN, Johann. Reciclar la realidad: buscar una infraestructura histórica de la paradoja al paroxismo. In: FONCUBERTA, Joan (org.). **Fotografía: crisis de la historia**. Barcelona: Actar, 2003.

TAGG, John. **El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

_____. **The disciplinary frame: photographic truths and the capture of meaning**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

TALBOT, William Henry Fox. A brief historical sketch of the invention of the art. In: TRACHTENBERG, Alan (org.). **Classic essays on photography**. New Haven: Leete's Island Books, 1980.

TRACHTENBERG, Alan (org.). **Classic essays on photography**. New Haven: Leete's Island Books, 1980.

VEGA, Carmelo. Reflexiones para una nueva historia de la fotografía. In: FONCUBERTA, Joan (org.). **Fotografía: crisis de la historia**. Barcelona: Actar, 2003.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.