

ALEXANDRE CURTISS ALVARENGA

O MUNDO TODO
NOS DETALHES DO COTIDIANO
ASPECTOS TEÓRICOS DA GÊNESE
E DA SIGNIFICAÇÃO NA FOTOGRAFIA DOCUMENTÁRIA
VOLUME I

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Multimeios.

Orientador: Prof. Dr. Etienne Samain.

Este exemplar é a redação final da tese defendida por ALEXANDRE

CURTISS ALVARENGA

e aprovada pela Comissão Julgadora em

26/10/94

Etienne Samain

Prof. Dr. Etienne Samain

CAMPINAS

1994

AL86m

23171/BC

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

ALEXANDRE CURTISS ALVARENGA 86

O MUNDO TODO
NOS DETALHES DO COTIDIANO
ASPECTOS TEÓRICOS DA GÊNESE
E DA SIGNIFICAÇÃO NA FOTOGRAFIA DOCUMENTÁRIA
VOLUME I

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Multimeios.

Orientador: Prof. Dr. Etienne Samain.

→ Bheslain

CAMPINAS

1994

Comissão Julgadora:

Prof. Dr. Teófilo B. Silva

Prof. Dr. Olga F. de Moraes van Imison

Prof. Dr. Cláudio

Campinas, 26 de Outubro de 1994.

Significar é indicar outra coisa; é indicá-la de tal maneira que, pela revelação da significação, encontrar-se-á precisamente o significado.

Jean-Paul Sartre



Fig. A - Henri Cartier-Bresson. *Rumania, 1975.* (P.T./05)

*Para Mara e Affonso. Ying e
Yang familiar*

Agradecimentos:

Ao meu orientador, Etienne Samain, pela paciência, estímulo - no trabalho e no garimpo de livros - e persistência, por não permitir que a distância fizesse este trabalho desandar;

Ao professor Paulo Laurentiz, pelo incentivo e carinhoso apoio;

À Ceres e David, pela permanente disposição de auxílio e preciosos "toques" críticos;

À Regina, que acompanhou cotidianamente os passos e descompassos deste trabalho, pela crítica apaixonada, pelas "soluções intuitivas" e pelo carinho;

Aos colegas de mestrado, Rodolfo Bacarelli, Marilda Castelar e Miriam Manini, pelas discussões e solidariedade;

O apoio financeiro da UNICAMP (bolsa de Auxílio Acadêmico e Monitoria ID - via Departamento de Multimeios - sem o qual esse trabalho teria sido impossível;

Ao Departamento de Comunicação Social da UFES e à Diretora do CCJE, Ana Petroneto, pelo apoio e infraestrutura;

À Alvanir e Alfredo, pelo auxílio na domesticação dos temperamentais "micros";

Finalmente, a todos funcionários do Departamento de Multimeios que, de forma direta ou indireta, ajudaram no desenvolvimento e materialização deste trabalho.

SUMÁRIO

VOLUME I

LISTA DE ILUSTRAÇÕES E ABREVIATURAS	VIII
INTRODUÇÃO	01
I - NO INÍCIO ERA A MÍMESE	17
1. Naturalismo fotográfico e autonomia expressiva	17
2. Refluxo naturalista e equívocos estéticos	32
II - O REALISMO MODERNO. A REALIDADE É SÍMBOLO	40
1. Stieglitz, a revolução do modernismo americano	42
2. O detalhismo da objetividade perfeita	51
3. A paisagem definitiva do oeste americano. f/64 e prévisualização	58
4. Artista ou documentarista?	62
5. A confluência do realismo e do documentarismo	76
III - A FOTOGRAFIA ENCONTRA SUA SINA: A DOCUMENTAÇÃO	87
1. Fotografia, instrumento científico. A documentação inevitável	87
2. Fotografia: o olho cultural (contraditório) da burguesia	93
3. Memória, turismo e colonização visual	101
4. Registro e descrição: a documentação "em sí"	111
IV - O DOCUMENTARISMO CONSCIENTE ("PARA SÍ") E ORGANIZADO	119
1. A busca da significação perdida pela massificação	119
2. Viagem e sociedade em John Thomson	124
3. Documentarismo e denúncia. A cruzada reformista de Jacob Riis	129
4. Fotografia e compromisso: projeto de vida de Lewis Hine	131
5. Documentarismo social. Práxis e narrativa conscientizadora	137
6. A cultura em evidência. A experiência europeia	156
V - "A" - FOTOGRAFIA DOCUMENTÁRIA "CLÁSSICA". EMERGÊNCIA DA INDÚSTRIA CULTURAL	168

1.	A fotografia documentária e a fabricação de seu espaço. Essência estética X Indústria Cultural?	174
2.	Fotografia na Imprensa e sua face política	185
	"B" - A REFLEXÃO DOCUMENTARISTA. EM BUSCA DE UMA NOVA SIGNIFICAÇÃO FOTOGRÁFICA	206
1.	Harmonia poética e informativa, o objetivo	206
2.	Brassaï, a simplicidade e a marginalidade	218
3.	Kertész e o formalismo totalizante	224
4.	Domínio da linguagem, domínio do tempo fotográfico. Cartier-Bresson	230
5.	Documentarismo singelo. Persistência e cotidiano em Doisneau	247
	"C" - O OLHAR CRÍTICO. FOTOGRAFIA DOCUMENTÁRIA SOCIAL NUM CASO PARADIGMÁTICO	260
1.	Pobreza e dignidade. América aos olhos da Farm Security Administration (FSA)	260
2.	A compaixão assimétrica. O olhar de Dorothea Lange	279
3.	Cultura fragmentada e documentação transcendental. Walker Evans	285
4.	A quase antropologia visual da <i>Photo League</i>	302
5.	Ruptura. Emergência do documentarismo pessoal e cético	310
	VI - CONSIDERAÇÕES FINAIS	323
	VII - BIBLIOGRAFIA	342

VOLUME II

"IMAGENS"

1.	LISTA DE ILUSTRAÇÕES	II
2.	LISTA DE ABREVIATURAS	VII
3.	IMAGENS	01

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Esclarecimento: As imagens foram coletadas em vários livros e álbuns de fotografias. Decidimos manter seus títulos tal como aparecem nas fontes coletadas. As siglas e números que estão entre parêntesis, após as imagens, referem-se aos autores dos livros, ou organizadores dos álbuns, e a página de onde foram extraídas. Todos, relacionados na BIBLIOGRAFIA, ao final deste volume.

Fig. A. Henri Cartier-Bresson. <i>Rumania, 1975</i>	III
Fig. B. Cristiano Mascaro. <i>São Paulo, 1976/77</i>	353

LISTA DE ABREVIATURAS (DAS IMAGENS).

P.T.	- Peter Turner. <u>The history of photography.</u>
C.M.	- Cristiano Mascaro. <u>As melhores fotos/The best photos.</u>

INTRODUÇÃO

não existe saber sem discurso

Jacques Lacan

(...)é verdade que o mundo é o que vemos e que, contudo, precisamos aprender a vê-lo. No sentido de que, em primeiro lugar, é mister nos igualarmos, pelo saber, a essa visão, tomar posse dela, dizer o que é nós e o que é ver, fazer, pois como se nada soubéssemos, como se a esse respeito tivéssemos que aprender tudo.

Maurice Merleau-Ponty

Os humanos mal conseguem esconder o orgulho de sua condição de seres culturais. Constituem uma parte da natureza que não se cansa de louvar suas capacidades racionais, a diferença. Mas, às vezes, no meio dessa autoconfiança, infiltra-se um pouco do simplesmente natural. Então, numa rendição silenciosa, os seres pensantes abdicam da crítica, poderoso instrumento da razão, e perdem de perspectiva a significação de seus atos.

É isso que acontece, frequentemente, quando o assunto envolve os órgãos do sentido, entre eles, o olhar. Para ver, basta abrir os olhos. Parece simples. Dotados do órgão fisiológico adequado, não constitui problema (nem motivo de novidade) dar a ele o uso para o qual está destinado. Provavelmente ocorra exatamente isso. Os seres humanos abrem os olhos e vão vendo.

No entanto, as atividades de criação simbólica, organizadas em torno da expressão visual, acabam trazendo de volta a reação da razão, momentaneamente esquecida. Uma vez seres

culturais, animais simbólicos, talvez não existam muitas opções, a não ser a de radicalizar e ir fundo na humanidade. A relativa onipresença do olhar, que oculta a importância e singularidade da ação, precisa de tratamento crítico. Enxergar é resultado de uma atividade complexa, ver é um ato cultural que não se satisfaz com explicações que remetem à inevitabilidade do natural.

Na fotografia, a naturalização do processo do olhar também conduz ao empobrecimento da compreensão dessa atividade significativa. Os artistas, ou os fotógrafos envolvidos em atividades reconhecidamente criativas e ficcionais, ainda se safam do julgamento estritamente naturalista. Mas, seriam somente "liberadas à criação", as atividades rotuladas de "artísticas"? Estariam, realmente, os fotógrafos documentaristas e os fotojornalistas, fadados à formulação mecânica, impingida por uma inevitável produção fotográfica mimética?

Desconfiando da falta de abordagem crítica, sobre aspectos da atividade fotográfica não assumidamente "artística", decidimos realizar um estudo da atividade fotográfica conhecida como "fotografia documentária". Estudo que tentasse desvendar a gênese de um gênero fotográfico e, principalmente, levantar questões sobre o processo de significação gerado pela prática documentarista.

Fotografia documentária é um gênero fotográfico que, embora bastante conhecido, vive intensamente as contradições das atividades expressivas de aparência naturalista. Convive-se com

ele nas revistas, nos livros e exposições e não se vê nenhuma dificuldade na sua realização e interpretação receptiva. Porém, ao mesmo tempo, quando se fala de "fotodocumentarismo" não parece haver um entendimento unânime sobre o que seja. Por baixo da suposta normalidade, que caracteriza a receptividade da fotografia documentária, existe certa confusão conceitual.

Quando começamos nosso trabalho em torno da fotografia documentária percebemos que, às vezes, para o senso comum, ela pouco se distingue de outras manifestações fotográficas. Geralmente, mistura-se "fotografia documentária" - um gênero específico - com algo que pode ser tomado como "valor documental" da fotografia. Ou então, é comum ver tratarem a fotografia jornalística como fotografia documentária. E mais, trabalhos fotográficos concretizados em pesquisas das ciências sociais, feitos por antropólogos, sociólogos, historiadores, etc, também são cunhados como "fotografia documentária".

Porém, a "fotografia documentária", enquanto gênero, existe numa dimensão mais restrita. Embora seja muito abrangente - temática e estilisticamente - sua delimitação, e o conseqüente estabelecimento de relações comparativas com outros gêneros fotográficos, é possível. O que justifica os "gêneros" é a existência de combinações produtivas, do material simbólico, que se ajuntam e se aproximam. Formam um "território". Há, portanto, um "interno" - pertencente ao gênero documentarista - diferente das outras variadas formas de manifestação fotográfica, que

constituem o "externo". No entanto, é bom deixar claro que, ao conceber a fotografia documentária enquanto gênero, não esperamos abranger toda complexidade da produção das distintas obras. Na verdade, o termo serve para assinalar, apenas, as *linhas de dominância*.

Em muitos livros de história da fotografia, o que aparece como fotografia documentária é um pouco diferente do que normalmente se pensa sobre o tema. Para o estudiosos da matéria, "fotografia documentária" representa uma atividade fotográfica bem concreta. Em geral, e sumariamente, é um gênero que une realismo fotográfico com uma filosofia social humanitária. Que na sua forma clássica de se manifestar assume explicitamente suas intenções transformadoras. O fotógrafo documentarista não oculta que deseja dar, à sua atividade, função social participativa.

Fotografia documentária, geralmente, também possui *história*. Significa que é vista como uma prática exercida num espaço de tempo definido - normalmente abrange desde o final do século passado até os anos 60 deste - cuja temática gira em torno do ser humano e sua relação com o entorno.

Se é certo que a fotografia documentária recebe tratamento específico, por parte dos historiadores da fotografia, através de capítulos dedicados exclusivamente ao gênero, os critérios distintivos usados para o estabelecimento da relação comparativa permanecem vagos.

Geralmente os livros de história da fotografia tratam

dos gêneros fotográficos dentro de uma visão cronológica, diacrônica. Por priorizar a constatação do "surgimento" e "desaparecimento" dos gêneros, vistos enquanto fenômenos estanques, não se aprofundam em outros tipos de análises talvez mais totalizantes.

Por isso decidimos realizar uma pesquisa e reunir dados que ajudassem a fundamentar a prática fotográfica documentarista. Como viga mestra de nossa análise, optamos por considerar questões relacionadas com a busca de maior domínio da expressão fotográfica. Dessa atividade surgem as particularidades distintivas que determinam uma práxis social singular. O documentarista ocupa um lugar próprio, seja dentro do "mundo fotográfico", seja no imaginário do público leigo.

Para nossa análise, muito nos foi útil o conceito de *Ato Fotográfico*, tal como aparece no livro de Philippe Dubois⁴. Como o autor, achamos que é impossível pensar a imagem fora do ato que a torna possível. A foto não é só uma imagem. Pensá-la apenas como produto de uma técnica ou resultado de um fazer e um saber-fazer, também não é suficiente. A idéia de *Ato Fotográfico* significa conceber a prática fotográfica como verdadeiro ato icônico, a imagem como trabalho em ação, inconcebível fora de suas circunstâncias. Óbvio, esse Ato não se limita ao gesto de clicar. Inclui também, nos seus pressupostos, a contemplação e

⁴ DUBOIS, Philippe. El acto fotográfico. De la representación a la recepción. Barcelona, Paidós, 1986. V. Introducción, p. 11-15.

a recepção. Assim, somos levados a considerar a fotografia inseparável de toda sua enunciação e, por isso mesmo, um objeto fortemente pragmático². Ou seja, a imagem fotográfica resultante é o indício do posicionamento do fotógrafo, do sentido de seu discurso, uma afirmação existencial significativa.

Por ser um conceito que procura se manter fiel à prática fotográfica, achamos que era o mais adequado para análise dos diferentes gêneros fotográficos. Através do *Ato Fotográfico* podemos estabelecer, criteriosamente, "territórios" distintos de diferentes práticas fotográficas. Assim procedendo, tentamos evitar o uso de conceitos emprestados da arte pictórica numa discussão eminentemente particular, que é a que nos propomos.

O *Ato Fotográfico* aparece como ação comunicativa peculiar. É importante notar que ele se realiza por intermédio de um aparelho mecânico e todo um processo articulado para determinado fim, que é a obtenção de imagens pela fotografia. Nisso, todas as práticas fotográficas se aproximam. Mas,

² Para alguns autores a "pragmática" é a ciência que trata da relação entre os signos e os seus intérpretes. Como escreve J. Trabant, citando C. W. Morris, estamos considerando-a como "parte da semiótica que se ocupa da origem, da utilização e dos efeitos dos signos num dado comportamento". Em outras palavras, uma abordagem do processo comunicativo que prioriza a relação dos signos com seus usuários, envolvendo na análise, desta maneira, as variantes epistemológicas propositais da produção simbólica. Implica o reconhecimento do papel da meta no processo comunicativo. Ver em TRABANT, Jürgen. Elementos de semiótica. Lisboa, Presença, 1980, p. 61-62, ou SANTAELLA, Lúcia. A assinatura das coisas. Peirce e a literatura. Rio de Janeiro, Imago, 1992, p. 137-140.

sabidamente, os resultados alcançados são extremamente variados. Desta forma, o *Ato Fotográfico* se revela como sendo uma estrutura que perpassa, em profundidade, toda atividade fotográfica. Neste sentido, podemos falar da existência de uma "programação" característica da fotografia. As fotos - aqueles pedaços de filmes e papéis com imagens gravadas fotônicamente - estão "inscritas previamente ('programadas', 'pré-escritas')"³ nas potencialidades da fotografia. Essas potencialidades estabelecem os limites dos usos da fotografia e são os mesmos limites diferenciadores que nos permitem "saber" das particularidades das imagens fotográficas no universo mais amplo das Imagens.

Por causa dessas características "programadas", o *Ato Fotográfico*, como práxis comunicativa particular, vai manter como princípio central a conexão física com seu objeto referencial. Isso implica, necessariamente, que a relação fotográfica com a Realidade seja singular, atestatória e de assinalamento.

Essas características do *fazer fotográfico* foram as que fundamentaram nossa reflexão sobre a constituição da fotografia documentária enquanto gênero. Nos vários autores consultados pinçamos criticamente valores, critérios que poderiam servir para atestar as particularidades da fotografia documentária.

Logo de início, percebemos que nossa tarefa envolvia uma abordagem interdisciplinar, ligada ao objeto de estudo.

³ FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo, Hucitec, 1985, p.29.

Primeiro, era necessário delimitar as várias práticas fotográficas possíveis e situar a fotografia documentária. Apenas para finalidade teórico-analítica, situamos num extremo as práticas fotográficas artísticas contrapostas às jornalísticas, colocadas no outro extremo. Os critérios que tornam diferentes uma prática fotográfica artística de uma documentarista, por exemplo, apontam para questões de recursos expressivos com que cada uma conta, intenções e diálogos com a tradição de cada campo específico. Enfim, posicionamento pragmático do enunciado fotográfico.

Além do diferente posicionamento pragmático, a distinção entre fotografia jornalística e a documentária é procurada, também, na estrutura de cada campo. Ou seja, não nos impressiona o fato de que a imagem (final) fotográfica jornalística se pareça, às vezes, com a fotografia documentária. Essa semelhança fortuita não esgota os critérios usados na diferenciação entre os gêneros fotográficos. Apesar da eventual aproximação visual, há distanciamento no que se refere à função social que cumprem, na relação editorial implícita em cada prática, no envolvimento concreto do fotógrafo na execução e reprodução de determinada obra e na relação com os textos que acompanham, geralmente, os diferentes trabalhos. Em síntese, são distintas na própria razão de ser que possuem intimamente. O *Ato Fotográfico* é específico em cada gênero. Conseqüentemente, específicos são os tipos e fundamentos dos recortes

espaço-temporais, levados a cabo pela fotografia, em cada uma de suas manifestações.

Além do *Ato Fotográfico*, recorreremos também ao conceito de *intencionalidade* para fundamentar a particularidade da fotografia documentária frente aos outros gêneros fotográficos. Entendemos que

*mais do que simples ato proposital, o ato intencional pressupõe existir uma mobilização interior, não necessariamente consciente, que é orientada para determinada finalidade.*⁴

Essa *intencionalidade* se expressa, na fotografia, através de vários fatores, que vão desde a abordagem fotográfica privilegiada, passam por determinada escolha na forma de interagir com o referente fotográfico, e envolvem, inclusive, a auto-avaliação, do sujeito-fotográfico, de seu lugar nas relações inter-humanas.

Além disso, nosso sujeito está envolvido numa relação comunicativa específica. Trata-se de uma área que manipula a comunicação por imagens. Estas são obtidas não mais como eram as pinturas, gravuras, etc, mas por intermédio de um aparelho, que produz imagens de grande semelhança icônica com a cena representada. Essa acentuada impressão de realismo é responsável pelo grande impacto psicológico da fotografia sobre as pessoas e

⁴ OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. 6 ed. Petrópolis, Vozes, 1987. p 10.

pela formação de crenças que extrapolam as possibilidades reveladoras do discurso fotográfico.

Por último, por sua inserção social, a fotografia tem também uma dimensão pragmática muito importante. Nosso sujeito assume conscientemente o aspecto representativo de sua atividade. Em outras palavras, o fotógrafo documentarista aparece, para nós, como aquele ser que, embora exerça sua atividade voltado para os problemas sociais, jamais se arvora o papel de intérprete plenipotenciário daquilo que retrata porque sabe que, no máximo, busca representar fotograficamente questões que a vida lhe coloca. O fotógrafo documentarista é talvez um "tradutor", aquele que toma do fluxo da vida fragmentos significativos e expressivos e os traduz para a linguagem visual fotográfica.

Vai ser, portanto, na interseção de preocupações ligadas à estruturação da linguagem fotográfica, enquanto meio comunicativo, com a relação pragmática que a práxis comunicativa específica estabelece no *Ato Fotográfico* - aí considerados também a complexidade estrutural das sociedades modernas - que obtemos os fundamentos necessários para uma atividade classificatória que não se limite às considerações formalistas.

O procedimento escolhido para levar a cabo nosso intento fica evidente na divisão dos capítulos. De forma geral, efetuamos uma abordagem analítica que tenta manter uma relação equilibrada entre momentos sincrônicos - voltados para a construção de uma linguagem fotográfica, de acordo com intenções

declaradas pelos autores estudados, e que existe documentado nas várias polêmicas travadas durante o desenvolvimento da história da fotografia - com os momentos diacrônicos, ligados a uma certa evolução da compreensão do meio utilizado, das demandas e possibilidades históricas das épocas em que atuaram. Paralelamente, aproveitamos aspectos da evolução do conhecimento humano em outras áreas, que contribuíram, indiretamente, para a evolução da fotografia documentária. Enquanto esta amadurecia, apareceram novas formulações teóricas dentro da teoria da linguagem, semiótica/semiologia, sociologia, antropologia, etc. A companhia destas teorias enriqueceu, muitas vezes, a produção fotográfica documentarista.

O capítulo I aborda contribuições que vieram do campo artístico, em forma de polêmicas estéticas. Era o início, época das tentativas, ainda inseguras, de estipular conceitos que pudessem explicar as particularidades da prática fotográfica. Certamente essas polêmicas ultrapassam o mero interesse artístico, pois expressam a preocupação por apreender o significado da fotografia enquanto prática simbólica comunicativa. As questões levantadas, as possibilidades descobertas e as intenções objetivadas no debate artístico, como veremos, contribuem para maior domínio do meio. O conhecimento obtido à partir do debate estético, serve como armação estrutural na construção de um corpus conceitual que ajuda entender o lugar da fotografia, comparada a outras práticas comunicativas visuais.

Indiretamente, essa polêmica estética serve também para melhor compreender a fotografia documentária. A questão da mimese, o naturalismo aparente da representação visual fotográfica, constituem preocupações dos artistas, mas também fundamentam o pensamento da primeira fotografia documentária.

No segundo capítulo abordamos alguns movimentos fotográficos modernos que faziam - dentro da tradição iniciada pelo Naturalismo - do realismo seu principal credo. Situados num contexto histórico posterior, esses movimentos fotográficos ultrapassam os critérios pictóricos da composição clássica. O figurativismo, ainda muito importante para os Naturalistas, é levado às últimas consequências, beirando o abstrato. Propõem novos rumos para a fotografia realista. Visam desvendar o valor simbólico da realidade, através de uma "tradução" fotográfica. São manifestações artísticas que convivem com o surgimento da "fotografia documentária". Porém, por serem mais ousadas, lideram a discussão sobre linguagem fotográfica na época e não deixam de exercer certo fascínio sobre os documentaristas. Principalmente porque, ao valorizar o objetivismo exagerado, evidenciaram o poder simbólico da imagem fotográfica realista.

O capítulo III trata das primeiras manifestações de documentação fotográfica. Abordamos a atividade de vários fotógrafos do século passado - que fotografavam acidentes naturais, viagens turísticas, viagens geográficas e geológicas, etc - explicando como essa atividade prenuncia a fotografia

documentária sem sê-la. Aqui, tratamos da diferença entre o "papel ou valor documental" da fotografia e a "fotografia documentária", enquanto gênero. A essa fotografia que "documenta", mas que não inserimos no gênero documentarista, denominamos "documentação inerente", visto que expressa mais uma relação inocente (e "natural") dos homens com a fotografia do que o uso desta como gênero intencionalmente pensado.

No capítulo IV abordamos os primeiros autores considerados fotógrafos documentaristas e como, eles mesmos, tentaram justificar suas atividades, tanto no plano da expressão fotográfica como teoricamente. Além de termos nesse período a "formação do credo" documentarista, inicia-se um processo que culminaria na consagração pública do gênero. Pegamos duas vertentes da fotografia documentária: uma, que ficou conhecida como "documentarismo social" e a outra que, sendo mais ampla, incluiu àquela e é conhecida como "fotografia documentária". Abordamos a inovação temática e comportamental trazida pela fotografia documentária, além dos pressupostos epistemológicos que a fundamentam.

O quinto capítulo, o último, abrange a fotografia documentária na sua fase ~~mais~~ representativa. Analisamos a variedade estilística que marca a maturidade do gênero. Época dos autores emblemáticos, da fotografia voltada para a reflexão, a busca do controle do tempo, como manifestação essencial da atividade e da linguagem fotográfica. As vertentes européias,

convergindo com as norte-americanas, depois do início bastante diferenciado. Foi, também, uma época marcada pela reação da fotografia documentária frente à sua institucionalização e conseqüente banalização. Dentro do gênero documentarista, representa uma segunda "guinada" estética, que se sobrepõe à estética engajada, da fase inicial, e torna mais refinada, e pessoal, a expressividade fotográfica. Por outro lado, inaugura um redimensionamento pragmático. A fotografia documentária amplia as faixas de atuação, expande-se estilisticamente, pelas mãos (e olhos) de importantes autores, e ganha contornos menos definidos.

A idéia geral que fundamenta nosso trabalho, nada tem a ver com intenções normativizadoras. Não nos interessa definir um conjunto de normas, ou regras, para depois declarar com "autoridade" o que pode, ou não, ser considerado fotografia documentária. Acreditamos que esse tipo de procedimento traz o risco de ver essas "regras" resultarem constrangedoras e implausíveis, quando cotejadas com a prática fotográfica existente. O que não quer dizer, entretanto, que qualquer tentativa classificatória deva ser descartada. Estudar o gênero, portanto, serve, não para classificar autores e obras em categorias definidas. Mas para se ter um ponto de vista de conjunto, princípios gerais de interpretação e apreciação, que devem ser utilizados com elasticidade. O importante é captar os aspectos múltiplos de uma obra, estabelecer relações de fundo e forma e reencontrar a atitude do autor em relação ao tema.

Partindo de uma empatia inicial em relação à prática fotográfica documentarista, nossa intenção, desde o início, é demonstrar como uma atividade fotográfica, aparentemente fácil, está permeada por processos complexos, presentes no Sujeito que executa o *Ato Fotográfico*, na programação da máquina e na realidade com a qual se interage. Ou seja, enquanto o senso comum pensa que "documentar" é uma sina, ligada à essência da fotografia, onde - se levarmos essa crença ao extremo caricatural - mesmo um disparo acidental resulta numa atividade "documentária", nós acreditamos na necessidade de aprofundamento dos pressupostos teóricos, de linguagem fotográfica e da práxis fotográfica enquanto ato comunicativo, para apreender adequadamente - e poder (re)produzir - as significações presentes na fotografia documentária. Portanto, a necessidade classificatória não existe "por si", como um luxo, como referência comparativa com finalidades axiológicas, onde um gênero fotográfico aparece como "mais genuíno" que outro. Como se notará no decorrer do trabalho, a distinção entre os gêneros fotográficos está enraizada nas diferentes práticas fotográficas e no processo de significação ativado - necessariamente - para cada gênero. Ora a distinção é transparente - tanto visualmente como na intencionalidade estética que adota - ora está relacionada com idéias sobre "função social" que está destinada a cumprir, e não é tão evidente. Contudo, sempre está vinculada às condições que delimitam produção e difusão de determinado

trabalho fotográfico. Inclusive, as de ordem psicológica.

Esperamos, simplesmente, tornar claro que a atividade fotográfica documentária resiste à banalização. Que nos seus casos mais famosos ela aparece como expressão de atitudes frente a vida, como caminho em construção. Uma experiência enigmática, que o sujeito procura decifrar fotografando. Um jeito de viver.

I

NO INÍCIO ERA A MÍMESE.

A polêmica do Naturalismo na fotografia e sua contribuição para a formação de um contexto teórico propício para o surgimento de preocupações documentaristas.

Jamais contemplei a natureza com objetivos poéticos. Os desenhos de paisagens, primeiro - e a minha atividade como naturalista, depois - me têm levado a observar contínua e minuciosamente os objetos naturais e, pouco a pouco, aprendi a conhecer bem a natureza, mesmo em seus mínimos detalhes, de modo que, se - como poeta - tenho necessidade de alguma coisa, disponho dela ao alcance da mão, e não me é fácil pecar contra a verdade".

Goethe

1. NATURALISMO FOTOGRÁFICO E AUTONOMIA EXPRESSIVA.

Quando Peter Henry Emerson escreveu seu texto-manifesto, "Fotografia naturalista para estudantes de arte", em 1889, não estava inventando artificialmente nenhuma polêmica. Sua preocupação em justificar artisticamente a atividade fotográfica, dentro de uma prática naturalista, é que sôu inovador. Um pouco desgastada nas *belas artes*, a polêmica em torno ao naturalismo voltou à cena artística, só que, agora, pelas mãos da fotografia.

O naturalismo, enquanto estilo artístico, havia surgido décadas antes. Um grupo de pintores franceses reuniu-se, em 1848, em torno de um programa estilístico que se propunha observar a natureza com novos olhos. No que diz respeito aos temas passíveis de serem pintados, os naturalistas foram precursores dos

Impressionistas. Ao contrário do que era produzido pela arte "oficial" de então, com seus costumeiros retratos de "figuras ilustres" e "temas edificantes da história", aparecem nas telas naturalistas trabalhadores e camponeses. O assunto mudara. Como artistas, não estão à caça de motivos excepcionais. Seus trabalhos não mostram incidentes dramáticos ou episódios dignos de nota. Não há tampouco sugestão de idílio. Há apenas homens e mulheres trabalhando no campo, ou paisagens, abordadas com grande poeticidade. Temas tratados com a sobriedade de quem deseja ver diante de si apenas imagens da matéria, concretizando, assim, a vontade de um dos grandes representantes dessa escola, Gustave Courbet (1819-1877) que dissera que *"queria ser unicamente discípulo da natureza"*.

Enquanto que no campo temático o naturalismo vai ser uma reação aos clichês tradicionais, com a descoberta de motivos do cotidiano, com a opção pelo despretençioso, no plano da linguagem representa a busca de progresso na exploração do mundo visível. Esteticamente, o naturalismo preza o envolvimento emocional - e ético - do artista com a beleza e a sensualidade da vida. A matéria, sua interpretação artística, os sentimentos que evoca, compõem um todo coeso. *"O belo está na natureza e se encontra na realidade sob as formas as mais diversas"*, dirá Courbet, frase esta que será repetida por vários fotógrafos que, à partir de Emerson, adotarão uma relação naturalista com sua atividade criativa.

O livro de Emerson preconiza, para a arte fotográfica, os motivos do naturalismo. Pode parecer estranho a necessidade de se justificar um enfoque realista, que parece implícito à fotografia. Mas é bom lembrar que estamos tratando das manifestações fotográficas dentro do campo artístico. E, neste, na época de Emerson, o que se via não era, decididamente, uma relação naturalista.

Nos dois principais países que concentravam a maior parte da produção artística em fotografia, na época, - França e Inglaterra - predominavam as concepções divergentes do naturalismo. Na raiz deste aparente contra-senso (não é a fotografia "por natureza" naturalista?) estava a necessidade de justificar a atividade fotográfica como artística. Para demonstrar que a fotografia não era prisioneira da realidade, que permitia "criar" seus motivos como na pintura, os artistas fotógrafos recorriam a artifícios como o positivado combinado, o retoque e outras manipulações de negativos. O principal mentor dessas técnicas era Henry Peach Robinson. Em 1869 ele publicara um livro, chamado "O propósito pictorial em fotografia", onde procurava demonstrar que as regras da arte eram as mesmas que guiavam o fotógrafo na seleção do tema. Para isso, Robinson e seus seguidores costumavam desenhar a cena que queriam obter e adaptavam o material fotográfico que possuíam aos seus desejos

expressivos (Fig.1).⁵

O esforço em demonstrar a articeidade da fotografia, em Robinson, tem como base a crença na possibilidade dela viabilizar a criatividade expressiva sem se prender aos limites impostos pela realidade. Ele quer mostrar como se pode "pintar", utilizando apenas os recursos da fotografia, e obter imagens artísticas (dentro dos cânones da época) tão belas quanto as pinturas. Para tal motivo, é lícito - e necessário - recorrer a manipulações que ele denominará "positivado combinado". Consiste, este, num método que permite representar objetos de diferentes planos dentro de um foco apropriado, mantendo a relação linear e atmosférica das diferentes distâncias. A imagem é montada idealmente e desenhada. Suas partes componentes são fotografadas separadamente - respeitando as regras da perspectiva, como insiste repetidamente Robinson - e, depois, unidas ao serem positivadas. Tudo isso guardando todas as regras artísticas reconhecidas e "universais" (Fig.2).

As normas, para se praticar fotografia artística na época, eram rígidas. Uma vez aceitas pelas entidades artísticas e academias oficiais, as ponderações de Robinson viraram leis. A escolha de obras para as exposições públicas famosas dependia dessas entidades. Se ao surgirem, as idéias de Robinson deram

⁵ As figuras (Fig.) devem ser procuradas no VOLUME II, anexo a este texto. A ordem é indicada pelo nº que antecede o nome do autor da foto.

resultados criativos, em termos fotográficos, e serviram como bálsamo psicológico para artistas que não queriam ser desprezados, pelo simples fato de utilizarem fotografia, e não pintura, para se expressarem, com o tempo suas regras se tornaram conservadoras. O desgaste temático foi inevitável, devido a mesmice, a repetição e o mal gosto. Por isso, quando apareceu o livro de Emerson defendendo uma outra relação artística para a fotografia, sôu inovador e desencadeou a polêmica no meio artístico.

Emerson era médico e começara a fotografar em 1882. Seus primeiros trabalhos se resumiram a ilustrações para um tratado de ornitologia de um amigo. Essa ligação profissional com a medicina, somado ao caráter de uma época que via na ciência o exemplo vivo da vitória do conhecimento sobre a natureza, vai determinar a visão artística de Emerson. Sua preocupação é relacionar arte com princípios científicos, por isso privilegia a fotografia, essa manifestação expressiva derivada justamente da união entre arte e ciência. Impressionado pela precisão da imagem fotográfica, procura fundamentar suas justificativas artísticas com os trabalhos sobre percepção visual recém aparecidos nos círculos científicos. Também foi influenciado pelas teorias da cor e soluções artísticas da pintura francesa, principalmente pela obra de Millet, Courbet - representantes do naturalismo - e pelos impressionistas.

O texto de Emerson foi escrito quando a fotografia

completava 50 anos.⁶ Ele tenta uma abordagem ampla da fotografia, procurando mapeá-la nas suas variadas aplicações, e termina concentrando-se sobre a atividade artística da fotografia.

Emerson relaciona os êxitos devidos pela ciência à fotografia. Cita também a utilização militar e policial e seu uso de memória familiar - numa época de constantes migrações - tão difundido. Mas, de todas as aplicações, a principal é a artística.

A relação entre fotografia e pintura é apontada como contraditória. Por um lado, Emerson nota que o surgimento da fotografia foi fulminante para vários setores que viviam da venda de suas pinturas, principalmente para os miniaturistas e para os pintores ambulantes que percorriam o país pintando retratos "espantosos por unos pocos chelines o una habitación para pernoctar"⁷ A consequência de tudo isso vai ser - como assinala não só Emerson, mas também Gisèle Freund⁸ - um êxodo em direção à fotografia que, daí para frente, abrigará toda classe de pessoa que, sem qualquer preparo ou preocupação estética, deseja enriquecer sem muito esforço.

Muitos desses miniaturistas, ou pintores ambulantes,

⁶ Peter Henry EMERSON. "Fotografia naturalista" in. FONTCUBERTA, Joan.(org) Estética fotográfica. Selección de textos. Barcelona, Blume, 1984. p 52-67.

⁷ EMERSON, op.cit. p 57

⁸ FREUND, Gisèle. La fotografia como documento social. 4 ed. Barcelona, Gustavo Gili, 1986. p 36.

sequer possuíam formação artística. O que produziam primava pelo mal gosto. Suas fotografias não foram muito diferentes daquilo que produziam antes, visto que a passagem de uma prática para outra foi ditada por motivos de sobrevivência e não por qualquer consideração estética ou inquietação expressiva. Além disso, era comum, na época, acreditar que existia uma qualidade absoluta e invariável em qualquer fotografia. Os detalhes, a riqueza tonal, a visão completa da cena fotografada conferia ao fotógrafo, por mais medíocre que fosse, uma áurea "artística" que ao pintor custava muito mais esforço obter. O próprio Emerson assinala que *"mediante la ayuda de la fotografia pintores y grabadores débiles pueden producir obras medianamente pasables, cuando de otro modo sus trabajos hubieran sido desastrosos"*⁹.

Para abordar a "Arte da fotografia", Emerson usa o termo "divisão". Para ele existiam, na época, a "divisão artística", a "divisão científica" e a "divisão industrial".

A "divisão industrial" envolve a maioria dos fotógrafos. São os "artesãos", homens que aprenderam o ofício e o praticam diariamente, fazem um trabalho útil. Vivem de seus trabalhos fotográficos. E o que mais os distingue dos outros é o fato de que

Sus aspiraciones son utilitárias, pero en algunos ramos pueden al mismo tiempo

⁹ EMERSON, *op.cit.* p 57.

aspirar a dar placer estético a través de sus producciones, pero esto está siempre subordinado a la funcionalidad del trabajo. Cuando aspiran a dar placer estético además, se convierten en artesanos artísticos. (grifo do autor)¹⁰

São os fotógrafos profissionais, no sentido mais restrito do termo. Significa que fotografam qualquer coisa, para isso são pagos. Entre as tarefas executadas por esse fotógrafos, citadas por Emerson, estão a de reproduzir pinturas, retratar esculturas. Trabalham em talheres artísticos sob a direção de pintores - numa clara alusão à função de apoio que exercem - ou preparam transparências para médicos, biólogos, etc.

A "divisão científica" corresponde à dos cientistas que passaram a utilizar a fotografia para fundamentar suas pesquisas. Emerson enumera 13 subdivisões nesta área. Apesar da predominância das ciências naturais na lista, - astrônomos, engenheiros, metereólogos, químicos - inclui também biólogos, fotógrafos navais e militares, e por fim, antropólogos. Para todos esses casos, esclarece, é preciso considerar que são fotógrafos em conexão com seus trabalhos científicos. A lógica que os move é ditada pela pesquisa específica em que estão envolvidos, aspiram o avanço da ciência.

Por último está a "divisão artística". Nela coloca aqueles que aspiram "solamente a dar placer estético, y el

¹⁰ *idem.* p 59

artista sólo desea producir obras de arte"¹¹(grifo do autor). É, se seguirmos os critérios de Emerson, uma divisão restrita, cujas obras só podem ser julgadas por pares. Para apreciar tais trabalhos plenamente, era preciso cumprir o pré-requisito de ser adestrado nas questões artísticas. Por isso ele afirma que, para pertencer a essa divisão, o fotógrafo deve receber instrução artística, deve ser formado.

Entre as divisões não vai haver uma que se revele melhor do que outra. Emerson, desta forma, não restringe a fotografia a algumas de suas utilizações. Sua compreensão da prática fotográfica se aproxima da expressa por François Arago (1786-1853), responsável por redigir o texto que anunciaria a invenção do daguerreótipo, na Câmara dos Deputados no 3 de julho de 1839. No seu texto, Arago, deputado-cientista, previa algumas perspectivas da utilização da fotografia. Tinha em mente sua utilização na astronomia e arqueologia, antecipando famosas campanhas arqueológicas realizadas alguns anos depois. Porém, foi genial o suficiente para deixar em aberto as potencialidades do que seria a prática fotográfica ao declarar que

*quand des observateurs appliquent un
nouvel instrument à l'étude de la
nature, ce qu'ils en ont espéré est
toujours peu de chose relativement à la
succession de découvertes dont*

¹¹ *idem.* p 58.

*l'instrument devient l'origine. En ce genre, c'est sur l'imprévu qu'on doit particulièrement compter. (grifo do autor)*¹²

Assim considerada, a prática fotográfica autonomiza-se, pelo menos por originalidade, das outras formas de produção de imagens. Essa autonomia tem sua fundamentação na particularidade da fotografia basear-se num modo mecânico de criação. A fotografia possui, portanto, a característica de ser um instrumento que serve a vários usos. Cada uso específico abrange um pouco de suas possibilidades, estabelece um conjunto de relações específicas, determinadas pelo uso concreto.

No caso de sua utilização artística, Emerson procura demonstrar que o fato da imagem fotográfica ser muito semelhante à realidade retratada, ou de que sua produção se dê por intermédio de um aparelho técnico, não significa, obrigatoriamente, uma perda de qualidade artística.

Realmente, existe a técnica de fotografar, que é necessário dominar. Existe o aparelho, as químicas, o material sensível. Há que se conhecer também a ótica das lentes e o jogo de focagem. Mas é verdade que inclusive na pintura as coisas não são diferentes. Aprender a técnica de pintar não faz, automaticamente, do pintor um artista. Em relação à questão da

¹² François ARAGO. "Rapport sur le daguerréotype". in CENTRE NATIONAL DE LA PHOTOGRAPHIE. Du bon usage de la photographie. Une anthologie de textes. FRIZOT, Michel, DUCROS, Françoise (Org.), Paris, 1987. p 14.

técnica, Emerson vai ser claro

(...) como nos ha dicho más de un pintor, 'el pintar es un proceso mental', y en cuanto a la técnica casi la podrían llevar a cabo con los pies. Igual pasa con la fotografía, que es un proceso mental muy severo y requiere de todas las energías del artista aun cuando se tenga la técnica dominada. Lo que cuenta es lo que se ha de decir y cómo decirlo.¹³(grifo do autor)

Neste sentido, adquirir habilidade técnica fotográfica é pré-requisito, porque é através dela que o artista poderá dar forma à sua expressividade, tal como ocorre na pintura. Por isso, não haveria motivos para considerar a fotografia um tipo de manifestação artística menor.

Porém, o problema da técnica não é o principal. Dizer que o belo de uma foto é atributo da natureza, e não do artista, significa tirar da fotografia qualquer possibilidade de criação. Minimizar, na fotografia, o papel da seleção e da ênfase, considerar que ela não passa de reflexo, representa baní-la do "Olimpo artístico".

Emerson reconhece que, sob alguns aspectos, a fotografia é menos flexível que a pintura. Onde existe uma árvore, não se pode colocar um homem inventado pela imaginação. No lugar de uma casa, não se pode obter uma paisagem náutica. Mas

¹³ EMERSON. *op.cit.* p 63

também é certo que a natureza não *pula* para dentro da câmara, não seleciona foco, não se revela e nem se positiva por si. A cena a ser retratada é, na verdade, mapeada pelo fotógrafo. A foto representa uma escolha, dentre infinitas possibilidades de ver. A seleção de detalhes, do conjunto, das tonalidades, não é uma cópia da natureza, mas sim sua interpretação. A beleza resultante dessa atividade não é um "acidente natural", mas uma combinação da beleza do original com a habilidade do artista. Por ser fotografia, raciocina Emerson, é claro que haverá semelhanças entre a cena natural e a fotografia obtida. Mas, o que há de mecânico no processo fotográfico não nivela toda a produção possível, no sentido de impossibilitar a manifestação da individualidade criativa. Não há como contestar o fato de que, se um grupo de pessoas fosse enviado para fotografar determinado local, o resultado seria extremamente variado, produto da relação estabelecida entre a cena a ser fotografada e a habilidade - e personalidade - do autor.

Essas considerações são importantes, dentro da compreensão que Emerson tinha da fotografia e da arte. Poucos pensavam como ele. A fotografia era louvada pelo público leigo, que não distinguia o esforço artístico de qualquer outro menos "nobre". A máquina, a ciência e a operação mecanicamente asséptica, por um lado, a semelhança, a cópia e o detalhismo da imitação resultante, por outro, constituíam valores que, para o burguês do século passado, faziam da fotografia arte. Sua arte.

Mas não era o que pensavam os críticos, os artistas e mesmo aqueles que buscavam incorporar a fotografia ao mundo das artes. Estes, sabiam que não havia nada que impedisse que uma cena, destacável por sua beleza natural, fosse "destruída" por fotografias desastradas, pouco habilidosas.

Fiel ao credo naturalista, Emerson defende a idéia que boa fotografia é aquela que capta a beleza da natureza e consegue dar a esta uma expressão visual fotográfica. Não se trata de impor à natureza uma intenção do autor. Ela não precisa disso.

A honestidade artística do naturalista rejeita, portanto, o artificialismo na execução da obra. Por isso, no que diz respeito à temática, Emerson critica a corrente pictorialista, preconizada por seu antecessor Robinson. Nada de temas alegóricos ou mitológicos, fotos com mensagens morais e artificialescas. Prioritário é a observação direta, buscar o poético e o emocional diretamente da vida, na natureza. Partindo daí, Emerson seguiria o mesmo credo estético já desenvolvido pelo pintor Courbet. Por isso, pouco significavam as limitações de seleção existentes na fotografia. Para o artista, não é empecilho criar através da câmara fotográfica. Criação, essa é a palavra chave. Para o naturalista a "imaginação na arte consiste em encontrar a mais completa expressão de uma coisa"¹⁴. E a fotografia servia perfeitamente para essa função.

¹⁴ Gustave COURBET apud Fayga OSTROWER. Ver em Universos da arte. 3 ed. Rio de Janeiro, Campus, 1986. p 325.

Emerson realizou também obras fotográficas. Ficaram bastante conhecidas suas fotografias sobre a vida cotidiana, paisagens e pantanos de Norfolk Broads. Em termos de temática, ele preocupou-se em captar o trabalho e o ambiente da vida camponesa do leste da Inglaterra. Suas fotos remetem às pinturas de Millet e de Courbet. (Fig. 3)

Há, contudo, uma inovação nessa relação artística com a fotografia. Ao invés de forjar a cena a ser fotografada, à priori, o artista tem que *treinar o olho* para aprender a ver e capturar, do fluxo contínuo da vida, os momentos significativos. Neste sentido Emerson se distancia muito de artistas como Robinson. Uma diferença de opção estética fundamental. Ambos desejavam demonstrar que fotografia também era arte. Mas Robinson buscava *arte* no resultado. Qualquer caminho escolhido, desde que se obtivesse uma obra aceitável, era válido. Emerson rejeita completamente tal solução. *Arte* é, também, processo. Para atingir a articidade da fotografia, deve-se fazê-lo *fotograficamente*, sem manipulações artesanais alheias às potencialidades do meio.

Essa relação com a coisa fotografada, proposta por Emerson, valoriza a atividade fotográfica *pura*. Não é por acaso que, apesar de estar marcada pela polêmica artística, se considere a obra fotográfica de Emerson como precursora do documentarismo.

O aspecto estético, o visual naturalista, é preponderante na sua obra. Mas, justamente por causa dessa

filiação estética naturalista, percebe-se, em suas fotos, preocupações de ordem sociológica. Os motivos retratados disputam, em importância, com as inquietações formais do autor. A tensão criativa, vivenciada por Emerson, restringe as soluções às possibilidades do meio empregado. Trata-se de uma fotografia marcada pela preocupação transformadora, que objetiva a tradução de cenas naturais em obras culturais. Executada com recursos simbólicos de representação puramente fotográficos (Fig. 4).

Emerson's insistence on a 'pure' photography is notable for while he took his lead from painting and admired artists like Jean-François Millet and Jules Bastien-Lepage to the point of imitation, he had a clear view of photography as its own medium. Not a counter to painting but a parallel, using actuality as its basis and avoiding the excesses of sentiment that so pleased his colleagues.¹⁵

Em outras palavras, Emerson contribuiu para a evolução da expressividade fotográfica. Exemplo disso, foi sua utilização do foco seletivo. Ora, uma das características mais festejadas da fotografia era sua capacidade de obter foco do primeiro plano ao infinito, mostrando, em detalhes, toda cena retratada. Indo contra o que era valorizado pelo senso comum, Emerson obteve

¹⁵TURNER, Peter. History of photography. London, Bison Books, 1987. p 69.

imagens cuja modernidade e abstração resultaram da utilização do foco diferenciado. Através dele, destaca-se o que é importante numa determinada cena e obtêm-se, ao mesmo tempo, composições mais sugestivas e até abstratas.

2. REFLUXO NATURALISTA E EQUÍVOCOS ESTÉTICOS.

Emerson não era um caso isolado. Por causa de seu ativismo, emergiu como "representante" dos que praticavam a *fotografia direta*. Inclusive o termo *straight photography*, criado para denominar uma prática exclusivamente fotográfica, na obtenção de imagens, é de sua autoria. Diferentemente do grupo pictorialista, do qual Robinson é considerado máximo representante, os puristas também buscavam o reconhecimento da fotografia no mundo das artes. Mas o caminho que escolheram para isso revelou-se mais difícil.

A beleza preconizada pela fotografia pictorialista, nesta época, já havia conquistado um lugar respeitável no mundo artístico oficial. Além de encantar o público leigo, havia dobrado a resistência dos "acadêmicos da arte", que passaram a ver algumas fotografias com certa complacência. Mas a fotografia "pura" enfrentava dupla resistência para sua aceitação pública. Sua temática "pobre" trouxe de volta os ataques dos artistas oficiais que não demoraram em levantar, novamente, reparos quanto aos limites expressivos da fotografia. E, somando-se ao coro dos críticos, os pictorialistas constituíam os mais novos opositores.

Porém, todo esse reboiço polêmico se esvaziaria com o tempo. Após alguns anos, a fotografia "pura" deixaria de ser novidade e sua aprovação seria concretizada.

Por isso, causou muita surpresa, no mundo artístico da fotografia, a mudança radical do pensamento de Emerson quanto à qualidade artística da fotografia, expressa escassos anos após sua polêmica pró-naturalismo. Para entendermos a razão do manifesto "*Death of Naturalistic Photography, a Renunciation*" onde, como prevê o título, Emerson vai rever seus argumentos, é preciso considerar a natureza de suas intenções.

A idéia predominante de arte, na época, - e da qual Emerson não escapa mas, pelo contrário, tenta enriquecer - estava ligada à idéia de "criação sem limites". A pintura servia como exemplo e argumento. Não é por acaso que, no debate sobre a fotografia ser ou não arte, ela sempre aparecesse numa relação comparativa com as potencialidades da pintura. E, apesar de reconhecer certas limitações de criação, presentes na fotografia, dada sua evidente relação mimética com a aparência da cena real, Emerson acreditava na existência de grandes possibilidades a explorar, no que se refere às variedades de tons das fotografias. Era uma crença explicável, já que pouco se sabia, ainda, sobre o rendimento das emulsões sensíveis. A química, as emulsões, as placas, geralmente eram fabricadas pelos próprios fotógrafos. A "tecnologia da fotografia" era difundida desordenadamente.

Após algumas descobertas, Emerson revisa a relação que

vinha estabelecendo entre arte e natureza e aceita os argumentos de seu amigo, o pintor James McNeill Whistler. Passa a considerar que da fotografia pode-se obter, possivelmente, até prazer estético, mas, por causa de suas limitações, a individualidade do artista mal pode se expressar.

As investigações científicas sobre o processo fotográfico, então recentemente publicadas por Ferdinand Hurter e Vero Charles Driffield, demonstrariam que a obtenção de tonalidades, à partir da revelação, era limitada. Esses químicos ingleses foram os primeiros que tentaram regulamentar numericamente a relação entre a luminosidade da cena retratada e as possibilidades da emulsão sensível. Para Emerson o resultado dessa pesquisa foi um golpe.

*(...) Pensé alguna vez (y Hurter y Driffield me enseñaron lo contrario) que los verdaderos valores podian ser alterados a voluntad mediante el revelado. No pueden serlo; en consecuencia, hablar de conseguir ciertos valores que se desean, y de conseguirlo como auténticos respecto a la naturaleza, es hablar de tonterías...*¹⁶(grifo do autor)

À partir desse posicionamento, Emerson considerará que a existência da fotografia "impura" - isto é, daquela que recorre

¹⁶ Peter Henry EMERSON, apud Beaumont NEWHALL. Ver em História de la fotografia. Desde sus orígenes hasta nuestros dias. Barcelona, Gustavo Gili, 1983. p 145.

a manipulações e processos artesanais que vão além do que estipula uma relação fotográfica naturalista - é a própria manifestação das fracas possibilidades da fotografia.

Se não tivesse uma concepção que misturasse "arte" com "pintura", se procurasse aprofundar no tipo de relação que o ato fotográfico estabelece com a realidade, enfim, se tivesse percebido a necessidade de estabelecer *novos critérios conceituais*, impostos por um novo meio de expressão, como a fotografia, talvez Emerson enfrentasse a questão de outra forma. Porque, na verdade, as descobertas de Hurter e Driffield, ao assinalar as potencialidades das emulsões sensíveis existentes, ao relacionar luminosidade com resposta tonal, ao normativizar o que era praticado caoticamente (existiam vários sistemas para medir a sensibilidade do material com o qual se trabalhava), indicavam um caminho que aprofundava o conhecimento do processo fotográfico. Anos mais tarde, inclusive, esse tipo de domínio, iniciado com a atividade de Hurter e Driffield, seria retomado, criativamente, por fotógrafos de renome como Edward Weston e Ansel Adams. Sob certo aspecto, descobrir os limites do material fotográfico significa tomar contato com as reais potencialidades do meio. Estabelece-se assim, com maior firmeza, suas características e diferenças em relação a outras formas de produção de imagens.

Toda essa polêmica, a que nos referimos até o momento, se desenrolava no campo artístico. Não há envolvimento direto com

outras manifestações fotográficas, além da constatação de que era possível dar à fotografia outros usos legítimos. Na sua classificação, Emerson sequer cita a fotografia documentária ou a jornalística. E nem poderia. Se conferirmos como aparece nos livros de História da Fotografia,¹⁷ veremos que a fotografia documentária, como gênero, se desenvolveria alguns anos mais tarde, na virada do século. Quanto à fotografia jornalística, seu desenvolvimento dependeria das descobertas de modernos processos de impressão. As poucas fotografias que frequentavam as publicações o faziam naquelas que tivessem circulação mensal ou até mesmo trimestral. A primeira revista ilustrada, em cuja planificação estava a idéia de se utilizar exclusivamente fotos, só apareceria em 1890.

Isso não significa que tal debate tivesse interesse exclusivamente artístico. A questão da Estética fotográfica ainda estava mal colocada. O peso da herança cultural acumulada, do domínio incontestável das manifestações artísticas reconhecidas socialmente, principalmente das concepções que regiam a produção

¹⁷ Os livros que usamos como referência sobre o assunto foram os de Gisèle Freund, Beaumont Newhall - já citados - além do History of Photography, de Peter Turner, Historia de la fotografia en el siglo XX, de Petr Tausk, The art of photography, 1839-1989, de Mike Weaver (Ed.), Enciclopédia completa de la fotografia, de Michael Langford, os volumes Documentary photography, Photojournalism, e Great photographers, da Life Library of Photography, da Time-Life e, de Jean A. Keim, Historia de la fotografia. Porém, mesmos nos livros consultados, que tratam de abordagens teóricas e estilísticas, como os de Fontcuberta e o de Michel Frizot, fica implícito, pela ordenação cronológica dos textos, a procedência dessa nossa afirmação.

pictórica, dificultavam o aparecimento de um raciocínio que investigasse a fotografia adequadamente. Era comum, portanto, ver utilizarem acriticamente o instrumental conceitual da polêmica artística tradicional para o julgamento da atividade fotográfica. Mas, mesmo transvestida de "polêmica tradicional", estava em jogo, de forma subjacente, mas não menos importante, a compreensão e formação de uma estética fotográfica. Por isso, apesar da aparência restritiva, o debate dentro do campo artístico teve consequências para todas formas de manifestação fotográfica. Acostumados à produção crítica, os artistas, com suas polêmicas, revelaram o quanto o domínio da expressão fotográfica era incipiente.

Ao compartilhar a crença iluminista, e procurar fundamentos científicos para o debate estético, - visto também nos impressionistas, no caso da pintura - usando conhecimentos dos mecanismos da fisiologia óptica, os naturalistas lançam a idéia de que a fotografia é um meio privilegiado na busca da Verdade. Verdade essa que existe entrelaçada com a Natureza, de onde pode ser extraída. Tudo depende de se dar "uso correto" à fotografia. Novos valores sensoriais são exaltados, sendo mais importante ter uma percepção treinada no ato de ver e usar meios exclusivamente fotográficos na obtenção das imagens. Talvez, pela primeira vez, a fotografia comece a despertar a suspeita de que sua abordagem exige tratamento particularizado. Neste sentido, é preciso entender a particularidade do ato fotográfico, marcado

pelo instante, pela percepção na sua manifestação mais imediata, e aplicar tal entendimento diferenciador também ao produto, à fotografia-artefato (objeto palpável), que exige ser lida diferentemente.

Os naturalistas inovaram, lançando a idéia de que o novo meio de produzir imagens valia mais do que aparentava. Saudavam, na imagem fotográfica, a qualidade visual, a riqueza dos detalhes, a variedade tonal do preto e branco, e o fato de reproduzir adequadamente a perspectiva já consagrada na pintura. Mas, como estavam presos aos limites conceituais, e aos termos da polêmica artística de que tomavam parte, não foram muito além.

Mesmo tendo iniciado um movimento do pensamento pela valorização da fotografia, como meio de expressão, os naturalistas não resistiram às pressões contrárias às suas idéias. O movimento dispersou-se em várias direções, suas manifestações foram perdendo a pureza inicial. A retratação pública de Emerson foi um choque. Muitos de seus seguidores acabaram esquecendo seus conselhos, exageraram no uso de recursos como foco seletivo, efeitos "flou", direcionando suas obras rumo ao impressionismo. Porém, os princípios naturalistas influenciariam fotógrafos que apenas despontavam. Os dados já haviam sido lançados, *"Emerson had inspired a new confidence in the medium, a sense that it had the potential to be seen as a*

unique, fine art".¹⁸

¹⁸TURNER, Peter. History of photography. p 71.

I I

O REALISMO MODERNO. A REALIDADE É SÍMBOLO.

A escola "Objetiva", os "Puristas" e o "Novo Realismo".

La producción de una imagen perfecta por medio de la fotografía es un arte; la producción de un negativo técnicamente perfecto es una ciencia.

Vero Charles Driffield y
Ferdinand Hurter.

Con el impulso de un reconocimiento, se comprende de inmediato que la forma que deleita al ojo es significativa, y uno se maravilla de que tal belleza pueda ser descubierta en lo que es un lugar común. Porque ese es el poder de la cámara: apoderarse de lo familiar y dotarlo de nuevos sentidos, de una significación especial, mediante el sello de una personalidad.

Beaumont Newhall

A passagem de século foi um momento marcado por intensas transformações. Época de transição nas mais variadas áreas, permeada por gigantesca onda de invenções e experiências na ciência e na tecnologia, na filosofia e na psicologia. A cultura urbana alastrava-se como forma universal de se viver, modificando a percepção espaço-temporal da humanidade. Novos processos industriais eram colocados em prática, novos meios de comunicação eram criados para dar conta do crescente volume de informação, gerado por uma sociedade que estava entrando num ritmo de funcionamento alucinante,

todas essas coisas contribuíam para a formação de uma atmosfera de ruptura. Como Pound reconheceria, as transformações na arte não são apenas eventos estéticos, porém decorrem de mudanças sociais e ideológicas, de troca

*de sistemas, de convicções e formas de vida.*¹⁹

As grandes mudanças ocorriam tanto no mundo exterior como no interior. A matemática, a física, as artes, a sociologia e a psicologia viviam revoluções internas marcantes,

*os historiadores ficariam surpresos com o fato de a transformação revolucionária na visão de mundo científica naqueles anos estar inserida em um abandono mais geral e dramático dos valores, verdades e maneiras estabelecidos e longamente aceitos de encarar o mundo e estruturá-lo conceitualmente. Pode ser puro acaso, ou escolha arbitrária, que a teoria quântica de Planck, a redescoberta de Mendel, as 'Logische Untersuchungen' de Husserl, a 'Interpretação dos Sonhos' de Freud e a 'Natureza Morta com Cebolas' de Cézanne possam todos ser datados de 1900 (...) mas a coincidência de inovações dramáticas em diversas áreas não deixa de ser impressionante.*²⁰

Dentro desse ambiente generalizado de mudanças, elementos científicos e conceituais trabalhados pelas novas correntes psicológicas e filosóficas terão especial repercussão

¹⁹ BRADBURY, Malcolm. O mundo moderno. Dez grandes escritores. São Paulo, Companhia das Letras, 1989. V. Introdução.

²⁰ HOBBSAWM, Eric. A era dos impérios. 2ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989. p 356. Para melhor entendimento dos debates e crises intelectuais da época - que também influenciarão o mundo fotográfico, gerando atitudes e concepções correspondentes - sugerimos a leitura específica dos capítulos 9, 10 e 11.

nas artes e na fotografia. No lugar da grande confiança no desenvolvimento científico e técnico, que asseguraria o progresso contínuo e a resolução dos problemas sociais, vem o ceticismo, o niilismo. Novamente, voltam a se destacar aspectos fundadores da criatividade baseados no instintivo, na percepção, elementos ligados ao ainda pouco assimilado conceito psicanalítico de "inconsciente". Questões que se tornam frequentes, nas artes e na fotografia artística dessa época, e são valorizadas - pelo menos nas intenções - verbalmente pelos artistas quando estes falam de suas criações.

1. STIEGLITZ, A REVOLUÇÃO DO MODERNISMO AMERICANO.

Há uma certa unanimidade em considerar Alfred Stieglitz um dos fotógrafos mais importantes do período. Seja por sua atividade fotográfica, cujo amadurecimento coincidiu com a evolução da fotografia, ainda aprisionada por regras visuais de um academicismo em baixa, rumo ao que seria considerado "expressão moderna". Seja por sua atividade como editor de importantes publicações fotográficas, como foram Camera Notes - transformando o que era uma pequena revista do The Camera Club of New York em uma revista trimestral de importância internacional - e a renomada Camera Work. Seja como sujeito profundamente envolvido com a renovação da fotografia e da arte norteamericana e que o destaca enquanto *agitador cultural*, responsável - em parte - pela divulgação de novos talentos que, mais tarde, fariam a história da fotografia artística moderna norteamericana.

A trajetória de Stieglitz reflete, fielmente, a evolução da fotografia artística comprometida com a utilização realista do meio. Teve um início pictorialista, estudando na Europa. Mas era averso à utilização rígida da fotografia (Fig. 5). Realizava experiências constantes. Já em 1887, depois de haver participado de várias exposições, ganhou seu primeiro prêmio num concurso organizado pelo semanário inglês The Amateur Photographer. O juiz do concurso era Peter Henry Emerson, que elogiou o trabalho do jovem Stieglitz, então com 23 anos, considerando sua fotografia como "*la única fotografia realmente espontânea presentada al certamen*".²¹

A maturidade fotográfica e teórica foi alcançada pacientemente, em viagens pelo continente europeu, estudando fotografia na Alemanha e na Austria, participando em várias amostras e concursos e através de intercâmbio direto de experiências, ao ajudar a organizar importante exposição do Vienna Kamera Klub, em 1890, ano em que retornou para os Estados Unidos.

Foi sua atividade fotográfico-cultural, desenvolvida a partir de então, que provocou uma revolução no mundo fotográfico. Apesar de muito difundida, desde sua invenção a fotografia artística nos Estados Unidos não havia proporcionado ao mundo nada que a fotografia europeia não tivesse desenvolvido melhor. Os americanos trabalhavam muito bem certas características

²¹ Peter Henry EMERSON apud. Beaumont NEWHALL. História de la fotografia. Desde sus orígenes hasta nuestros días. p. 152.

documentárias da fotografia, como veremos mais adiante. Mas, no que diz respeito ao conhecimento teórico e artístico, quando não imperava a indiferença, havia a imitação. Essa situação chocou Stieglitz,

*The work shown by Englishmen, 'he wrote in 1893,' is proof positive that we Americans are "not in it" with them when art photography is in question ... Our best men would be about at the top of the second class in England.*²²

Nesta fase, Stieglitz se envolveu numa atividade intensa, promovendo exposições fotográficas, editando revistas e dirigindo o The Camera Club of New York. No início, tanto sua produção, quanto a de seus colegas americanos, seguia a linha pictorialista. Buscavam o reconhecimento da comunidade fotográfica européia. Já em 1897, sua reputação era reconhecida mundialmente, a produção norteamericana era bem recebida nas exposições internacionais. No entanto, algo muito mais profundo estava por ocorrer. A atividade de Stieglitz como promotor cultural, editor e diretor do Camera Club of New York, transformaria os Estados Unidos no principal pólo fotográfico do momento. Porém, para que sua atividade de "agitador cultural" ganhasse conotações revolucionárias, Stieglitz teria que vivenciar algumas rupturas.

Para tal efeito, Stieglitz inicia um desvio gradativo

²² Alfred STIEGLITZ apud. Peter TURNER. History of Photography. p. 72.

rumo à fotografia pura, sem os artifícios do tradicionalmente belo para o pictorialismo. (Fig. 6) Essa nova preferência provocou ressentimentos na comunidade fotográfica artística norteamericana e as pressões não se fizeram esperar. De fato, em 1902, sob acusações infundadas de pouca confiabilidade administrativa e de discriminação em relação às obras pictorialistas, ele abandona o Camera Club of New York e renuncia do cargo de editor de Camera Notes. Em torno dele permanecem vários fotógrafos. Juntos, fundaram o Photo-Secession - assim denominado em homenagem a grupos de artistas europeus que também haviam rompido com o despotismo das academias, criando seus próprios grupos independentes. O Photo-Secession defende uma compreensão ampla da fotografia artística. Tem como objetivo aprofundar a aplicação pictorialista, ser núcleo aglutinador de todos que se interessassem por fotografia artística e promover exposições que fossem representativas das várias correntes fotográficas existentes, indo além do que era produzido pelo próprio grupo.

Ao abandonar o Camera Notes, Stieglitz criou a Camera Work, uma publicação que durou de 1903 a 1917. Anos decisivos se nos lembrarmos que, como em todo o ambiente sócio-cultural, estavam ocorrendo

radical changes in visual arts and photography alike - in painting the rejection of naturalism in favor of symbolism gave way to cubism and dada; in photography pictorialism bowed under pressure from the first stirring of

Camera Work publicou fotografias bastante diversificadas em sua filiação. Foi dos pictorialistas europeus - como Robert Demanchy, da França, ou Frederick Evans, da Inglaterra - aos secessionistas, como Eduard Steichen (Fig. 7), Fred Holland, Alvin Langdon Coburn (Fig. 8) e o próprio Stieglitz, entre outros. Seus artigos eram assinados por pessoas como Bernard Shaw ou H.G. Wells; as ilustrações de Matisse, Picasso e Rodin dividiam o espaço com reproduções dos quase esquecidos Hill e Adamson e Julia Margaret Cameron.

Durante um tempo, a obra dos secessionistas manteve certa unidade e a referência no pictorialismo europeu, principalmente o de raiz impressionista, com suas imagens difusas, com sombras suaves, imagens mais sugeridas do que mostradas. Porém, logo abandonaram a temática impressionista e, para desgosto dos pictorialistas europeus, começaram a trabalhar imagens que expressavam melhor uma visualidade contemporânea.

Paulatinamente, foram se insinuando nas obras secessionistas os signos de uma modernidade que já vinha causando uma revolução nas artes. As fotografias revelavam, cada vez mais, a severa geometria das formas mecânicas. As máquinas, a velocidade e os grupos sociais assumem o destaque, como novos personagens. O pictorialismo se divide: de um lado permanecem, nas tradicionais academias e clubes fotográficos, os que

²³ TURNER, Peter. *op. cit.* p 73.

realizavam obras calcadas nas pinturas acadêmicas, os que ainda acreditavam que, para ser considerada arte, a fotografia deveria se guiar pela tradição visual acumulada nas artes plásticas. Do outro lado, rompem aqueles que, descontentes, pesquisavam possibilidades que pareciam estar mais de acordo com o meio, os que buscavam novos temas e texturas na fotografia.

Para estes - tal como já havia ocorrido na polêmica travada pelo naturalismo fotográfico, preconizado por Emerson, anos antes - o lugar da fotografia, entre as artes, tinha que passar pela aceitação de suas características inerentes. A discussão continuaria infrutífera, se insistissem em impor as características das artes plásticas ao ato fotográfico. De fato, toda polêmica concernente a este problema permanecia rudimentar, escamoteava o principal. Para se aprofundar no conhecimento das novas relações estabelecidas com a invenção da fotografia era necessário um esforço teórico direcionado para, pelo menos, dois pólos diferentes. Por um lado, era preciso ter uma noção mais precisa do fazer fotográfico, indagar por sua linguagem, por sua significação dinâmica (e dinamizadora). Por outro lado, era preciso questionar o conceito de arte vigente. Até então, os esforços dos que adotaram a fotografia como forma artística tinha sido no sentido de "encaixar" a fotografia nos limites do que a comunidade de artistas, críticos e estetas consideravam "arte". Por isso, tentativas como as de Emerson eram derrotadas. Ele, mesmo inovando na atitude de lançar a discussão da possibilidade artística da fotografia direta, do puro registro da cena natural,

se debateu usando como base conceitos que a própria invenção da fotografia tornara obsoletos. Como perceberia Walter Benjamin, em seu texto "*Pequena História da Fotografia*", o conceito de arte predominante era completamente avesso à idéia do uso de novas técnicas,

*E, no entanto, foi com esse conceito fetichista de arte, fundamentalmente antitécnico, que se debateram os teóricos da fotografia durante quase cem anos, naturalmente sem chegar a qualquer resultado. Porque tentaram justificar a fotografia diante do mesmo tribunal que ela havia derrubado.*²⁴

Os fotógrafos do século XX - com destaque para os secessionistas - voltaram a reafirmar o interesse em aprofundar o domínio sobre o fazer fotográfico. Promoveram, portanto, um deslocamento nos fundamentos de uma discussão que consideravam improcedente. Tinham, como ponto de partida, a idéia da originalidade do instrumento e dos novos fenômenos revelados no processo de obtenção de imagens. Considerando a fotografia com autonomia, concluíram que seu sucesso não dependia de qualquer imitação do que era feito nas artes plásticas. Tratava-se, portanto, de forjar sua própria estética.

O retorno à fotografia direta (straight photography) seria facilitado pelo desgaste da proposta pictorialista. Mais tarde, algumas variações dentro da mesma idéia seriam

²⁴ BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. 2 ed. São Paulo, Brasiliense, 1986. p 91-107.

reconhecidas como *fotografia objetiva* ou *novo realismo*. Nomes recebidos *a posteriori*, retirados, às vezes, de outras práticas artísticas - como a literatura, por exemplo - resultado de um trabalho de analogia que via a existência de semelhanças nos pressupostos conceituais.

A fotografia direta emerge num cenário de desencanto com o pictórico e seus motivos alegóricos carregados de artificialidade. Se era verdade que se buscava evitar qualquer comparação que a subordinasse às manifestações pictóricas, não é menos correto perceber que os fotógrafos que adotavam a fotografia direta receberam com entusiasmo (e atenção) as novas tendências da arte moderna. Mas a admiração era mútua. Uma foto realizada por Stieglitz, em 1907, (The Steerage, Fig. 9) receberia de Picasso, que na época pintava o *Les Femmes d'Alger*, um sonoro elogio: "este hombre trabaja en la misma dirección que yo".²⁵ O entendimento que tinham estes artistas da fotografia havia alcançado maior sofisticação. Cubismo, construtivismo, expressionismo, e outros movimentos artísticos da época, ganharam expressões pictóricas, fotográficas, cinematográficas, em prosa e poesia. De comum, possuíam as mesmas intenções programáticas, a mesma vontade transformadora.

O tipo de construção exigido pela fotografia começa a ser entendido dentro de sua especificidade. A significação, a

²⁵ Pablo PICASSO apud. Jean KEIM. História de la Fotografia. Barcelona, Oikos-tau, 1971, p. 78. Ver também em NEWHALL, Beaumont, *op.cit.* p 168.

intervenção do artista, não passa pela manipulação de pincéis mas é criada através da "montagem visual" direta. O registro não é acidental, mas resultado de um saber técnico. Contudo, o mais importante passa a ser o *saber-ver*: um modo específico de *dispor* as formas aparentes do real, de ver em preto e branco, algo que fotograficamente resulta muito agradável. Emerge um tipo de consciência perceptiva estranha até então, emerge uma consciência perceptiva fotográfica (Fig. 10).

O retorno à nitidez e à fidelidade realista da fotografia, foi preocupação programática das tentativas expressivas de renomados fotógrafos deste século. Junto a Stieglitz alinharam-se vários fotógrafos e críticos de arte que compartilhavam as mesmas inquietações. Ficaram conhecidos como os que praticavam a Straight Photography. Formaram um *corpus* reconhecível e distinto dentro do mundo fotográfico artístico. Foram a correspondente vanguarda fotográfica num mundo mutante. Acompanhavam de perto os movimentos artísticos com os quais se identificavam.

Depois dos fotógrafos da geração de Stieglitz, e que com ele praticavam a fotografia direta, surge, nos Estados Unidos, um movimento que reúne os Westons - Edward, pai e Brett, filho - Ansel Adams, Charles Sheeler e outros. Seriam rotulados, *a posteriori*, como pertencentes ao *Novo Realismo*. A influência formal da fotografia direta, nas suas obras, é visível. Porém, também é nítida a evolução conceitual. Compartilham de uma mesma

fonte, mas apresentam novas soluções às preocupações expressivas do período anterior. Amparados pela experiência precedente, os fotógrafos do *Novo Realismo* procuram fazer da fotografia algo além do que um meio de expressão. Tentam conceder à fotografia o valor de uma formulação visual intelectual, objetivam usar a fotografia como instrumento conceituador,

*lo que yo registro no es una interpretación, mi idea de lo que la naturaleza debería ser, sino una revelación: un absoluto e impersonal reconocimiento del sentido de las cosas.*²⁶ (grifo do autor).

dirá Edward Weston.

2. O DETALHISMO DA OBJETIVIDADE PERFEITA.

Movimentos de vanguarda fotográfica, que defendiam uma volta ao realismo e o uso exclusivo de meios expressivos da fotografia, também apareceriam na Europa.

Na Alemanha da República de Weimar a voga modernista foi muito forte. Surgiram instituições e grupos artísticos de vanguarda que foram muito influentes. Foi lá que criaram a Bauhaus, escola de design e arquitetura, em 1919, onde trabalharam artistas, arquitetos e fotógrafos - como László Moholy-Nagy - que estavam na ponta dos processos que vinham revolucionando a arte. Essa movimentação cultural gerou o que

²⁶ Edward WESTON apud. Joan FONCUBERTA (org). Estética fotográfica. p 25

ficou chamando "Nova Fotografia", um movimento amplo e heterogêneo, que reuniu em seu seio propostas bastante diferentes, que tinham como denominador comum o fato de integrarem um mesmo espírito de Vanguarda, um mesmo espírito transformador.

Dentro da *Nova Fotografia* veremos o já citado László Moholy-Nagy que, seguindo uma linha estilística experimentalista, tem como princípio condutor considerar a fotografia uma arte visual gerada pela máquina, uma reconciliação entre arte e tecnologia (Fig. 11). Ao mesmo tempo, a *Nova Fotografia* vai acolher Albert Renger-Patzsch e Karl Blossfeldt, autores que seguem um estilo mais próximo ao realismo desenvolvido pelos fotógrafos norteamericanos da *Fotografia Direta* e do *Novo Realismo*. No caso alemão, a corrente realista ficará conhecida por *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade).

De um modo geral, os movimentos fotográficos realistas dos primeiros trinta anos deste século retomam idéias desenvolvidas pelos fotógrafos naturalistas do século XIX. Livres do cerco imposto pelas antigas academias de arte assumem, com vigor, as características fotográficas da fotografia. São também os primeiros a suspeitar do mimetismo icônico fotográfico. Por isso, ao mesmo tempo que retomam a raiz de uma concepção purista da fotografia, já tentada pelos naturalistas, desprezam e superam algumas fraquezas do argumento destes.

São parte da *Vanguarda* de uma época em que a união entre arte e máquina não é mais considerada uma "agressão" ao

casto e intocável espírito da "Arte". Muito pelo contrário, Futurismo, Cubismo, Dada e outros "ismos", componentes da Vanguarda artística desde século, ansiam e aplaudem a tecnologia, a velocidade, a eletricidade. Cultuam o espaço urbano, transformando em palco as largas avenidas, os arranha-céus, as vitrines. São vanguardas de um tempo estremecido pelas revelações das descobertas psicológicas e psicanalíticas. Ruíam as certezas diante da valorização do inconsciente, da percepção e dos simbolismos obtidos do cotidiano aparente. Trabalhar a pura realidade fotograficamente representa, cada vez mais, uma atividade de produção simbólica que ultrapassa em significado o iconismo evidente. A "magia" estética tampouco está "largada" na natureza, à espera de ser colhida, como acharam os naturalistas. Agora, mais do que antes, o artista-fotógrafo assume posturas dialógicas. Incorpora o estranhamento do olhar numa relação criativa com a cena a ser fotografada.

A *fotografia direta* de Stieglitz já é portadora dessa nova visão fotográfica. De sua já citada foto The Steerage (Fig. 9) ele vai dizer:

...um sombrero de paja redondo, la chimenea que se inclina hacia la izquierda, la escalera que sube hacia la derecha, la pasarela blanca con sus raíles hechos de cadenas circulares, los tirantes blancos que cruzan la espalda de un hombre en la cubierta inferior, las formas redondas de la maquinaria de hierro, un mástil horizontal que cruza el cielo, componiendo una forma

triangular...ví un cuadro de formas y, por debajo de ello, el sentimiento que yo tenía sobre la vida.²⁷(grifo nosso)

Neste caso pouco valem as limitações existentes na época de Emerson. O artista, agora, se preocupa não só em transcrever o que vê mas em obter uma tradução simbólica cuja fidelidade aponta para o seu mundo interior, suas emoções, capacidade de observação e consciência dos limites e possibilidades criativas do meio de que dispõe.

Os fotógrafos realistas dos movimentos artísticos de vanguarda deste século revolucionam a compreensão da fotografia. A abordagem que fazem da realidade assume matiz analítico. Através da fotografia emergem novos conceitos plásticos, os detalhes do real aparente ganham novo sentido. Há na obra desses fotógrafos um esforço pela intemporalidade, para a transcendência do sentido espacial que, no caso da fotografia, sempre se julgou concreto e reconhecível. Por causa desse esforço estético inovador, perdia sentido, cada vez mais, comparar duas formas de *construir* que se revelavam tão distintas, como é o caso da fotografia e da pintura.

É certo que existem diferenças estilísticas entre os movimentos fotográficos realistas deste século, assim como entre a obra de colegas de um mesmo grupo. Mas isso não impede que as semelhanças sejam o suficientemente fortes e que possibilitem um

²⁷ Alfred STIEGLITZ apud. Beaumont NEWHALL, *op.cit.* p 168.

tratamento "em bloco".

Em termos gerais, a fotografia realista deste século não aprova certos pressupostos do ideário naturalista, de fonte romântica, como por exemplo a exaltação idílica da natureza e da vida campestre. Rejeição que não é meramente formal. Mesmo preconizando uma atitude purista, a obra de Emerson ainda carrega fortes traços pictóricos que não sensibilizam mais. A proposta da vanguarda fotográfica realista deste século vai na direção de radicalizar a atitude purista e a fé na fotografia.

Pela reincidência de motivos e, principalmente, pelas inovações de tratamento visual arriscamos a opinião de que, por convicção e instinto, o novo ideário fotográfico realista propõe alguns eixos básicos:

- . trabalha-se preferencialmente com luz natural;
- . busca-se extraordinária densidade de pequenos detalhes e riqueza de textura. Além da importância rítmica que isso representa, vale a emoção táctil possibilitada pelo simples olhar;
- . a sensação de realidade deve possibilitar que o objeto "revele" sua essência;
- . o efeito visual deve expressar uma atualidade vívida (intenção comum a todas as vanguardas da época);
- . a visão deve ser complexa e transcendente, ir além do percebido superficialmente a olho nú;
- . não existem regras fixas, a composição é praticada pelo olho e se justifica por ser a tradução de um

momento único, de uma relação perceptiva captada num instante ínfimo;

. a imagem obtida revela muito mais do que aquilo que mostra, aspecto, às vezes, até secundário, um efeito inevitável da fotografia. A imagem obtida é conceitual, o processo de escolha é concepção de vida transposta para o visual. A objetividade levada ao paroxismo revela-se profundamente simbólica.

São definições vagas e aceitas de forma desigual pelos diferentes fotógrafos.

Quando comparadas com fotografias que as antecederam em intenções, como foram as naturalistas, as obras das vanguardas realistas deste século mostram uma visão nitidamente moderna do mundo e do uso do meio.

A temática é bastante variada. Cenas do cotidiano urbano eram comuns. Mas, por causa das influências abstratas, cubistas e expressionistas, essas cenas resultavam em imagens insólitas. Na obra de Albert Renger-Patzsch, por exemplo, haveria uma busca pelo detalhamento, por isolar da multiplicidade do todo um fragmento característico, como forma de sublinhar os elementos essenciais, ao mesmo tempo em que se eliminava tudo que desconcentrasse o esforço expressivo. Esse tratamento será aplicado, igualmente, para fotografar animais, gentes ou plantas (Fig. 12).

A beleza, para Renger-Patzsch, pode ser encontrada em qualquer lugar. Seu livro, publicado em 1928 - intitulado "O

Mundo é Belo" - contém inúmeros exemplos de sua concepção artística. Procura-se firmar um novo conceito de beleza: a "beleza técnica", a "beleza não-útil". Para atingí-la, praticamente qualquer coisa serve, desde utensílios de cozinha, materiais do cotidiano ou plantas, prédios, etc. Em qualquer lugar é possível obter um efeito decorativo que remeta à essência mesma do objeto, acredita Renger-Patzsch. Esse efeito decorativo tem o poder de evocar o simbólico. Assim sendo, a atividade do fotógrafo não é a de criar símbolos "sino que se limita a *hacerlos visibles*"²⁸. Desta forma fica bem definida sua posição purista. O simbólico existe naturalmente, não precisa ser forjado artificialmente. O que, sim, é necessário, é *saber ver* e isto só é possível enquanto ação humana, enquanto esforço comunicativo.

A obra de Renger-Patzsch tinha apelo decorativo bastante assimilável comercialmente. Sua influência foi decisiva na modernização da fotografia publicitária, que então apenas engatinhava. Através de fotos precisas, composições calculadas detalhadamente e visual desapaixonado, Albert Renger-Patzsch preconizava o poder analítico da fotografia. A personalidade do fotógrafo devia não transparecer. Tais obras evocavam uma idéia de objetividade cara à cultura industrial, em curso na Alemanha weimariana e que, sob outros argumentos, podem ser encontradas no fundamento de certo fotojornalismo.

²⁸ Mais sobre o trabalho de Albert Renger-Patzsch, ver no texto de Carl Georg Heise, "El mundo es hermoso", in FONTCUBERTA, *op.cit.* p 115-128.

3. A PAISAGEM DEFINITIVA DO OESTE AMERICANO.

f/64 E PRÉVISUALIZAÇÃO.

Nos Estados Unidos os autores tinham outras concepções em mente. Pode-se dizer que não os atraía o frio interesse demonstrado pela morfologia dos elementos naturais, tal como se via nos alemães. Embora pertencessem a um mesmo contexto histórico e nacional e compartilhassem o receituário básico da *fotografia direta*, há significativa diferença entre a produção do Leste comparada com a dos fotógrafos do Oeste, reunidos em torno do núcleo californiano.

Deste núcleo fazem parte Edward Weston, Ansel Adams, Imagem Cunningham, Brett Weston e inclusive Dorothea Lange que, antes de se tornar famosa por sua atividade fotodocumentarista, já era conhecida por causa dos retratos que produzia em seu estúdio, em São Francisco, desde 1919.

Apesar da proximidade territorial, e do fato de compartilharem certos pressupostos da *fotografia direta*, cada um dos fotógrafos citados construiu uma obra eminentemente autoral e, neste sentido, única. E, como é comum no seio dos fotógrafos-artistas, vários deles também se preocuparam em complementar seus trabalhos com reflexões teóricas.

Edward Weston foi um dos que se destacou, tanto por sua obra fotográfica quanto por suas preocupações estéticas. Sua atividade influenciou não só o universo restrito dos fotógrafos-artistas mas também o dos fotodocumentaristas e

fotojornalistas. É interessante notar, no entanto, que tal influência percorreu caminhos tortuosos para se concretizar. De fato, como poderia ser atraente, para um fotógrafo documentarista, uma obra tão "artística" como a de Weston? Seria possível estabelecer algum ponto de contato?

Como Stieglitz, Weston teve seu trabalho voltado para um tipo de conhecimento intuitivo, revelado exclusivamente pela fotografia. Esta é assumida como um processo que permite ao fotógrafo ir fundo na "essência das coisas", à partir do aprofundamento no próprio ato perceptivo. Mas entre os dois - o ato perceptivo e a "essência das coisas" - vai haver uma pequena diferença. Stieglitz procurava concretizar seu prazer visual em cenas que o tocassem internamente e gerassem significados, para ele, expressivos. Weston tenta ser mais "purista". As imagens deviam ser, antes de tudo, a expressão das coisas "em si", ("the thing itself" como ele diria muitas vezes), era preciso alcançar a impressão palpável de materialidade. Assim, a imagem se tornaria "mais do que a coisa" (ou "more than the thing").²⁹

Para concretizar em fotografias um argumento teórico tão exigente, Weston teria que dar importância máxima à qualidade técnica de suas imagens. Foi o que fez.

Para ele a imagem fotográfica distinguia-se de outras artes gráficas por causa da *natureza do processo de impressão* e por causa da *natureza da própria imagem*. Esta última,

²⁹ V. em Peter TURNER, *op.cit.* p 134 e seguintes.

caracteriza-se por sua definição visual precisa, pelo registro de detalhes, por possuir uma tal variação de cinzas, cuja gradação vai do branco ao negro com singular sutileza. Até aqui parece que escutamos Emerson. No entanto, Weston sabia que era outro o princípio formador da imagem fotográfica. Nesta não há os traços feitos a mão, ela é composta por pequenas partículas que atuam sob ação da luz. Em Weston já existe a consciência da característica fotônica da imagem fotográfica, de ser marca obtida pelo impacto energético dos fótons, revelada através de reações químicas, e que implica numa relação de contigüidade.

A natureza do processo de impressão também é única, caracterizada por ser instantâneo. De forma distinta das outras artes, a fotografia exige um planejamento anterior à sua realização porque praticamente não permite intervenção *no momento* em que está sendo imprimida. O tempo fotográfico, em geral, é tão curto que não dá lugar para "correções" de percurso. Deste fato bastante conhecido, Weston vai extrair um de seus fundamentos estéticos. Constatou que a imagem captada pela fotografia ocorria num tempo mais curto que nossa capacidade de ver. Portanto, a forma que encontrou para domar este estado fugidio, esse ponto de encontro entre percepção, plasticidade e significação, foi através do que chamou *prévisualização*.

Ya que el proceso de impresión es instantáneo, y que la naturaleza de la imagen es tal que no puede sobrevivir a correcciones manuales, es obvio que el positivo acabado debe haberse creado en su totalidad antes de la exposición de la

película. Hasta que el fotógrafo no aprenda a visualizar el resultado final por adelantado, y a predeterminedar el procedimiento necesario para realizar esta visualización la obra acabada - si se quiere fotográfica en su totalidad - presentará una série de afortunados o desafortunados accidentes mecánicos.(...)

*El fotógrafo debe aprender desde el principio a ver su proceso como un todo.*³⁰

Em outros termos, significa uma formulação estética baseada no controle técnico como forma específica da manifestação fotográfica. Ou seja, no caso da fotografia, o "sentir" jamais deveria se desvincular do real conhecimento técnico das potencialidades do meio.

A prévisualização é a matriz do *Sistema de Zona*, que seria desenvolvido posteriormente por Ansel Adams, colega e amigo de Edward Weston. É uma contribuição para a estética fotográfica que ultrapassa o universo temático preferido pelos diferentes autores. Tanto Weston, quanto Ansel Adams, pretendiam dotar a fotografia de um método, composto de ajustes na exposição e revelação, que permitisse maior controle na obtenção da imagem e na distribuição precisa da sua cromaticidade (Fig. 13). A interpretação pessoal passa, para estes autores, pelo domínio das

³⁰ WESTON, Edward. "Viendo fotográficamente". in FONTCUBERTA, Joan, *op.cit.* p 171-177.

possibilidades do meio. A capacidade de revelar a essência do mundo no qual vivemos está presente na fotografia como uma promessa. Mas para atingir tal profundidade expressiva era preciso ter controle da essência do funcionamento do dispositivo fotográfico, e isto só era possível através da prévisualização.

4. ARTISTA OU DOCUMENTARISTA?

O virtuosismo técnico, considerado como uma formulação estética específica da fotografia, vai ser a marca da produção desses fotógrafos do Oeste dos Estados Unidos. No Leste, a preocupação central seria outra.

Além de Stieglitz, existe outro personagem cuja influência no desenvolvimento da fotografia norteamericana foi marcante. Tendo iniciado sua carreira fotográfica com o mestre da "Galeria 291", Paul Strand vai seguir um caminho que, partindo da proposta da *Fotografia Direta*, adota um tipo de realismo que estabelece a união do "artístico" com o "documentário".

Seu primeiro contato com a fotografia se deu a partir de um curso ministrado por seu professor de ciências, na Ethical Culture School de Nova Iorque, Lewis Hine. Foi o próprio Hine, então ainda um amador, quem incentivou Strand a conhecer a fotografia moderna norteamericana, a Galeria 291 de Stieglitz, a *Fotografia Direta*. Hine se tornaria, poucos anos após ter ministrado esse curso, em 1906, conhecido por sua obra documentarista, por suas preocupações por uma fotografia moralmente sadia e realista. O jovem Strand inclinou-se, primeiramente, para a fotografia que vira na Galeria 291 (Fig.

14). Stieglitz o adotaria como novo colega e lhe abriria os dois últimos números da Camera Work, além de promover uma exposição na galeria secessionista, em 1916.

Essa primeira etapa da obra de Strand - que durou até meados dos anos 20 - é composta por imagens de cenas urbanas de Nova Iorque, retratos e motivos que se justificavam por sua visualidade marcadamente moderna. O charme "flou" do pictorialismo é substituído pela focagem penetrante e cenas carregadas de elementos que lembravam abstrações cubistas. Isto entusiasmou Stieglitz que considerou a obra de Paul Strand a "expressão direta do hoje" (Fig. 15).

Datam desta época as fotos *Blind Woman* (1916) (Fig. 16), *The White Fence* (1916) (Fig. 17), - esta muitas vezes citada como exemplo de visual fotográfico cubista - *Portrait: Washington Square* (1916), *Rock* (1919) e *Double Akeley* (1922) (Fig. 18) entre outras. Há, nas fotos de Strand, grande variação temática. Como a maioria de seus colegas modernistas, é mestre em obter efeitos diretos e quase abstratos de objetos de uso cotidiano ou recortes (em detalhes) de paisagens. Mas há também nele algo que o torna um pouco diferente. Mesmo que nesta fase de sua obra suas intenções e influências fossem nítida e declaradamente artísticas e, por isso, suas imagens possuam como principal característica a autoreferência, sua preocupação se voltava, fundamentalmente, para a busca de uma relação fotográfica *honest*.

Dentre os autores que praticavam a *Fotografia Direta*, Paul Strand foi um dos que soube definir algo que todos achavam

necessário como pressuposto para o tipo de fotografia que julgavam correta. E esse "algo" é determinado pela idéia de "honestidade". Menos como preocupação moralista - estamos tratando de fotografias que fazem da estética sua principal investigação e não se pretendem narrativas como as fotografias jornalísticas - e mais como ação, onde a intensidade da "honestidade" é que condiciona o sucesso na busca por uma *Fotografia Direta* rica em expressividade. Acreditar nisso implica pensar o mundo além da aparente (e óbvia) materialidade, significa acreditar na possibilidade de extrair, desse mundo, elementos visuais significativos e, ultrapassando qualquer preocupação mimética, significa ter fé na fotografia,

*Desde el principio Stieglitz aceptó la cámara, descubriendo instintivamente en ella algo que formaba parte de sí mismo, y la amó. Y éste es el prerrequisito para cualquiera que pretenda realizar una manifestación fotográfica vital.*³¹

A busca da "honestidade" é parte, portanto, de um princípio estético. Neste caso - dos fotógrafos da *Fotografia Direta* - ela é compartilhada por praticamente todos. Mas encontrou em cada fotógrafo uma expressão particularizada. Os autores do Oeste norteamericano trataram a honestidade via virtuosismo técnico, da "busca da coisa-em-sí". Paul Strand situou "honestidade" num território menos visível, que é o da

³¹ STRAND, Paul. "La motivación artística en fotografía", in FONTCUBERTA, Joan. op.cit. p 95-108.

relação estabelecida entre meio utilizado em sua pureza total, combinado com uma intencionalidade amadurecida, experiência vital e autoconhecimento das capacidades expressivas. Trabalhando neste nível de consciência pode-se obter imagens em que cada uma de suas partes possui determinado significado, numa relação harmônica com os demais elementos. Decorrendo daí que

*La honestidad y, en no menor medida, la intensidad de visión son condiciones imprescindibles para alcanzar una expresión viva sin recurrir a trucos ni manipulaciones.*³²

Com o passar dos anos, Paul Strand direcionou sua obra para um tipo de intersecção estilística onde associava tradição artística com documentarismo social. Sem perder sua *intensidade de visão*, ele trouxe para o documentarismo contribuições da estética da *Fotografia Direta* e erigiu uma obra muito apreciada no seio dos documentaristas. Realizou filmes documentários, fundou associações, lecionou e influenciou gerações de fotógrafos. Por causa de sua formação, voltada para a polêmica no meio artístico, Paul Strand desenvolveu, no documentarismo, uma obra profunda e autoconsciente. Um trabalho mais abrangente do que é, normalmente, reservado para a fotografia voltada para a narrativa, como é a jornalística e a documentarista "stricto senso". Sua inspiração herdou da *Fotografia Direta* a percepção aguda, o saber fazer, da *realidade*, matéria prima de suas

³² STRAND, Paul. *apud* LANGFORD, Michael. Enciclopédia completa de la fotografia. Madrid, Blume, 1983. p 344.

intenções comunicativas e, ao mesmo tempo, expressão de inquietações interiores transcendentais.

*Sobre todo, miren las cosas que les rodean, su mundo inmediato. Si están vivos, significará algo para ustedes, y si se interesan lo suficiente por la fotografía y saben como usarla, querrán fotografiar este significado.*³³

Mas em Strand *honestidade* também significa fidelidade ao que se fotografa, ao espírito que emana daquilo que é focado. Em relação ao produzido pelos fotógrafos do Oeste, essa formulação representa um acréscimo de complexidade. Em Weston ou Ansel Adams essa relação de "honestidade" e fidelidade corresponde a um tratamento de "mão-única" com a coisa fotografada, sendo esta visada como objeto. Strand propõe uma abordagem de "mão-dupla", um gênero de "pas-de-deux", onde interagem dois sujeitos. Mesmo que o poder enunciativo, em última instância, dependa do sujeito-fotógrafo, este, para obter uma *Fotografia Direta* de qualidade, deve respeitar a relação estabelecida com "seu" objeto, agora promovido em importância para o papel de outro sujeito, e saber passar para a fotografia toda complexidade presente neste "jogo". Por isso as fotos de rua de Strand são tão apreciadas, ricas em lirismo e impregnadas pelo sentimento de lugar, da terra e de seus habitantes (Fig. 19).

O que aconteceria se a *Fotografia Direta* fosse aplicada

³³ STRAND, Paul, in FONTCUBERTA, op.cit. p 107.

a temas habitualmente menos "artísticos" e mais "mundanos"? Dado seu "receituário", é de se supor que, se tal acontecesse, obteríamos obras documentárias. E foi o que sucedeu em alguns casos extremamente representativos, como demonstra a obra de dois autores europeus completamente diferentes em intenções e resultados, mas irmanados pela abordagem que deram à atividade fotográfica. Estamos falando dos fotógrafos August Sander, alemão, e Eugène Atget, francês.

August Sander se propôs formar o que denominou *enciclopédia visual* da sociedade alemã dos anos 20 e 30. Pretendia um mapeamento abrangente dos homens e mulheres que construíam uma Alemanha que, saindo derrotada de uma guerra, se desenvolvia rapidamente. Ao todo seria um trabalho de fôlego, a ser publicado em vários tomos. Mas isto acabou não ocorrendo. Ao conquistarem o poder, no processo de hegemonização ideológica, os nazistas consideraram o trabalho de Sander inadequado. Destruíram vários negativos e queimaram o único livro publicado até então - Antlitz der Zeit (O rosto do tempo/1929). Somente anos mais tarde, depois da 2ª Guerra Mundial, é que foram publicadas as fotos que foram salvas da repressão nazista.

As fotos de Sander pertencem, dadas as características de seu empreendimento, à categoria dos Retratos. Ele procurou fazer uma obra tipológica, caracterizando não indivíduos mas categorias sociais. Os títulos de seus retratos são emblemáticos: *Operário braçal*, (1928) (Fig. 20); *O confeitiro*, (1928); *O oficial da SS*, (1937) (Fig. 21); *Agente de polícia*, (1925); e

assim por diante. Seus retratados quase sempre são fotografados em exteriores ou no local de trabalho. Utiliza, com sensibilidade, a luz natural, ressaltando suavemente os contornos. São imagens sem as sombras marcantes e nervosas, típicas do cinema expressionista alemão. Seus tipos são captados com grande objetividade, frontalmente, na maioria dos casos. Mesmo que estejam posando - e quase todos estão em poses que hoje consideramos até exageradas - existe o esforço de que a pose reforce o tipológico, o objetivismo. Parece que os retratados foram estimulados a se auto-representarem. O resultado evidencia rica pesquisa do ser humano, um material fértil para historiadores e sociólogos (Fig. 22).

A obra de Sander difere bastante dos Retratos em moda. Alemanha era um país que, além da 1ª Guerra, tinha passado por duas tentativas de revolução de esquerda. A sociedade vivia em polarização crescente. Nessa época floresceu um gênero de fotografia que buscava exaltar valores do povo, das camadas humildes, dos trabalhadores. Folclore e nacionalismo misturados num caldeirão ideológico funcional. Documentarismo e propaganda confundidos numa coisa só. Neste caso, apareceram obras forçadas, grandiosas e artificiais. Frente a estas, o trabalho de Sander se destaca justamente por sua objetividade e pelo tipo de realismo privilegiado, uma tentativa de explorar, criativamente, a fidelidade documental. Mas como deixara bastante claro, suas intenções não eram a de produzir uma documentação social, tipo a realizada por Lewis Hine, nos Estados Unidos. O autor alemão

procurou juntar dois esforços que geralmente aparecem como "excludentes" na atividade fotográfica. Tentou obter fotos com valor artístico mas que fossem, ao mesmo tempo, uma acertada descrição da vida.

As fotografias de August Sander tornam evidente outra questão que a fotografia fez aflorar e que teria destaque na visão modernista do mundo.

Pelo fato de se situar numa "encruzilhada" temático/intencional, August Sander é um autor difícil de se catalogar. Suas fotos são enaltecidas tanto pelos sociólogos, historiadores e documentaristas, assim como pelos artistas objetivistas. Os primeiros aprovam suas características descritivas inequívocas e não duvidam do valor de documento social que possuem. Já os segundos destacam a criatividade, a coerência poética da abordagem de Sander, saudam a aplicação do credo objetivista a um esforço até então tido como restrito à sociologia. Estes, no entanto, chamam atenção para uma diferença sutil presente no intento de Sander, onde, apesar de todo objetivismo documental, convivem elementos de um olhar realista que é também abstrato. Sander, na realidade, não trabalha como um sociólogo. Neste sentido está mais para um fotógrafo que "invade" o espaço típico da sociologia, sem nunca deixar de ser fotógrafo. Sua principal preocupação volta-se para a adequação e qualidade da *representação fotográfica* buscada.

A dificuldade de situar Sander dentro de um gênero muito delimitado é visível. Alguns autores o consideram

pertencente ao movimento objetivista, bastante forte nos anos 20/30 na vanguarda artística da fotografia moderna, situando-o dentro do campo de atuação e formulação fotográfica artística. Outros historiadores o situam dentre os documentaristas, também em evidência na mesma época.³⁴

Este é um problema que a fotografia, aliada ao espírito renovador da modernidade, vai suscitar. Diferentemente do estilo em pintura, que é duramente construído através dos anos, onde a relação entre gênero e temática apenas ensaiava tornar-se mais solta, na fotografia - por sua particularidade mecânica - tudo ocorre de forma mais fluída. A velocidade da produção, a diversidade de aplicação e a facilidade na obtenção de novos resultados, possibilita ao fotógrafo estabelecer propostas que se situam em "cruzamentos" estilísticos. Há que se considerar também a estrutura do mercado de trabalho, particular para cada caso.

Nesse sentido, vale considerar algumas questões que se colocam. Stieglitz, por exemplo, operava fotograficamente dentro do objetivismo. Suas pesquisas expressivas diziam respeito ao

³⁴ Jean Keim o considera "objetivista", ver História de la fotografia p.83-84. Helmut Gernsheim o situa dentro do "Novo Objetivismo", ver Creative Photography. Aesthetic trends 1839-1960, p. 178. Susan Sontag opta por considerá-lo "fotógrafo cientista", ver Ensaio sobre a fotografia, p. 59. Stefânia Brill, num artigo publicado no jornal "O Estado de São Paulo", assume a dubiedade e vê Sander tanto como artista quanto como documentarista e assinala que, de qualquer forma, tratou-se de um tipo "artístico" de documentarismo. A maioria dos outros autores, no entanto, consideram Sander um tipo diferente de documentarista.

diálogo que o preocupava, e que era o estabelecido com a atividade fotográfica artística. Sua intenção artística não o impediu, contudo, de sair pelas ruas de Nova Iorque fotografando de um modo - temática e objetivamente - que hoje consideraríamos "fotografia de rua", um gênero de documentarismo. Sander, por outro lado, também operou fotograficamente dentro do objetivismo. Pela temática escolhida, e por suas características realistas, sua obra serve como material para diferentes estudos das ciências humanas. Mas trata-se, sobretudo, de uma representação fotográfica. Não visava o debate artístico, não o tradicionalmente artístico, mas não se situava totalmente fora deste. O inovador da situação, no caso, está justamente no fato de que a preocupação principal, em ambos autores, gira em torno do processo de produção de significação na fotografia. Estar produzindo, ou não, "arte" não é o principal. O estilo, em fotografia, revelava-se mais maleável.

Num "cruzamento estilístico" está também a obra de Eugene Atget. Hoje considerado "pai do modernismo fotográfico", o francês Atget foi pouco conhecido em vida, apesar de ser autor de uma obra de mais de quatro mil imagens.

Com uma câmara antiga e pesada, que usava grandes placas de vidro como filme, Atget vasculhou Paris com uma intensidade e intimidade nunca conseguida antes. Documentava para si aquilo que considerava "o rosto de Paris". Fotografava fachadas de lojas, gente simples e suas ocupações ambulantes, carruagens e, principalmente, cenas urbanas - ruas vazias,

parques e jardins vazios - de uma Paris pouco explorada pela fotografia comercial (Fig. 23). Suas imagens possuem visualmente um estilo técnico herdado do século XIX. São carregadas de lirismo e plácida nostalgia. Paris de Atget passava ao largo das grandes vistas e lugares característicos, ele preferia fotografar aquilo que lhe tocava pessoalmente. As vezes era preciso dar um sentido utilitário à sua atividade, para assegurar a vida. Então, voltava-se para cenas que seriam aproveitadas, por seus poucos clientes pintores, como inspiração para compor "fundos". Documentou Paris que passava por decisiva reforma urbana, privilegiando a parte esquecida e medieval da cidade, a parte condenada a desaparecer.

De forma geral, Atget é considerado um documentarista cuja obra também foge ao comum.³⁵ O próprio Atget dizia que sua atividade estava voltada para criar uma coleção de tudo que, em Paris e redondeza, fosse artístico e pitoresco. Ao todo, sua obra visava criar um mosaico do que considerava sua Paris. E é esta característica autoral assumida que torna Atget destacado, tanto dentro do documentarismo que praticava, como dentre os artistas. Sabido é que o movimento fotográfico surrealista adotaria Atget como um de seus precursores e publicaria suas fotos em suas revistas...

Atget trabalhava colocando suas impressões diante de

³⁵ Jean Keim, Beaumont Newhall, Petr Tausk e Michael Langford, com pequenas diferenças, situam Atget dentro do campo artístico, no campo da "Fotografia Pura". Peter Turner e a TIME-LIFE consideram Atget documentarista.

outras intenções documentaristas detectadas em suas fotos. Novamente enfrentamos a situação de um fotógrafo que explora uma formulação objetiva característica da fotografia mas que, ao mesmo tempo, não está envolvido em nenhum projeto de estratégia estética. Ou seja, Atget vivencia a fotografia como o artista Stieglitz, compartilha com este o exercício da construção dos limites (e possibilidades) de algo que pode ser considerado como *linguagem fotográfica*, mas instrumentaliza a *Fotografia Pura* de forma diferente. Atget não participa do debate estético em torno da fotografia e tampouco integra a escola documentarista que se desenvolvia na época. Nada disso impede, contudo, que ele tenha uma produção totalmente contemporânea. Sua vida transcorreu num espaço autônomo, sua atividade passou ao largo das polêmicas da época. Mesmo assim, sua obra espelha as possibilidades apontadas e defendidas por Stieglitz, chegando a ampliar as mesmas.

A documentação de Atget se desenvolveu de forma marginal (Fig. 24). Produziu num tempo em que o surto documentarista ganhava força, com o surgimento das revistas ilustradas, e já possuía certa tradição, formulada pela obra de importantes autores como Jacob Riis, John Thomson e Lewis Hine. Entretanto, Atget atuou como se desconhecesse todo esse mundo, concretizou uma formulação documentária que, na época, subsistiu isoladamente. Em comparação com os outros fotógrafos citados acima, o documentarismo de Atget sugere uma atitude mais contemplativa e ingênua. Seu projeto fotográfico envolve uma postura mais existencial, que faz da subjetividade seu eixo

central, e menos teleológica. Talvez por isso esse autor seja disputado tanto pelos artistas como pelos documentaristas.

Atget limitou-se a documentar "sua Paris". Foi muito bem sucedido no esforço de se projetar fotograficamente nas coisas que tinham importância na sua relação com "seu" espaço urbano. Suas fotos trazem imagens do cotidiano, sem "fatos" sobre os quais seria necessário narrar e que lhe justificassem os atos. Extrair do cotidiano familiar documentação significativa, exige do fotógrafo aquilo que Stieglitz tanto preconizava: a *arte de ver*. Essa capacidade de Atget foi a que conquistou os surrealistas. As imagens de vitrines com objetos expostos aleatoriamente, de parques "cheios" de pessoas ausentes, (Atget tinha o costume de fotografar cedo, ao amanhecer, e privilegiava cenários despovoados) e fachadas de edifícios condenados representava, para os surrealistas, a aplicação da *arte de ver*, com senso poético e onirismo, qualidades valorizadas pelo movimento. Neste sentido, as imagens de Atget revelavam a poesia oculta nos cenários supostamente desgastados pelo trato cotidiano. E essa característica de encontrar novas interpretações, poéticas, em cenas documentárias, foi mérito dos surrealistas que buscavam, na fotografia, fazer disso um método (Fig. 25).

Porém o peso documentarista na obra de Atget não é menos intenso. Quase desconhecido em vida, Atget seria divulgado por Berenice Abbott que viu, na obra daquele autor, um novo tipo de criatividade. Ele foi um dos primeiros fotógrafos que

conseguiu, através de suas imagens, fazer com que o fato retratado transcendesse a realidade. Mais do que uma "cópia", limitada na sua semelhança icônica, a fotografia em Atget era uma *tradução*. Por meio do realismo fotográfico, ele revelava novos caminhos do familiar. Seu grande mérito, portanto, foi o de demonstrar que se podia fotografar diretamente a cultura, que o ato fotográfico carrega no seu seio um processo, um esforço comunicativo particular, que é o responsável pela transformação do que se encontra diante da câmara em *fotografia*. Assim, mesmo ingenuamente e sem qualquer formulação teórica enunciada, Atget executou com êxito - êxito este revelado somente após sua morte - algumas possibilidades comunicativas da fotografia. Apropriando o mundo através de sua experiência cultural, tornava a aparência das formas em um novo objeto, uma imagem: a fotografia.

Cumprindo este percurso, a documentação de Atget foi prioritariamente cultural. Seu "olhar" revela, habilidosamente, a vida interior da cidade e dos personagens das ruas parisiense enquanto parece apenas mostrar a aparência externa do cenário urbano.

A existência marginal de Atget não impediu sua posterior recuperação por fotógrafos dos mais variados gêneros. Após a divulgação de sua obra, Atget passou a ser considerado um dos fotógrafos mais importantes do século XX. Sua influência é percebida (e assumida) de diferentes maneiras, e em distintos aspectos, na obra de Walker Evans, Henri Cartier-Bresson e Lee Friedlander. Também o fotojornalismo, desenvolvido nas décadas

posteriores, buscou inspiração em Atget.

5. A CONFLUÊNCIA DO REALISMO E DO DOCUMENTARISMO.

Nesta altura, torna-se necessário justificar toda explanação já realizada. Impõe-se a indagação sobre se seria legítimo considerar, como sustentamos, toda essa polêmica fotográfico-artística importante para o surgimento e evolução da fotografia documentária como gênero.

Acreditamos que são várias as razões que justificam nossa hipótese. Algumas, de cunho intrafotográfico, dizem respeito à evolução do conhecimento e domínio da fotografia como expressão. Neste sentido, as polêmicas artísticas contribuíram muito. Sempre foi um ambiente mais ativo, o artístico, produzindo estudos e debates variados, sondando possibilidades, estabelecendo limites para a prática fotográfica. Por outro lado, os embates estéticos forçaram mudanças culturais que resultaram na crise de algumas tradições, abrindo espaço para que aflorassem novas visualidades e concepções das capacidades expressivas do homem.

Em termos intrafotográficos, dentro da perspectiva traçada por nós, percebemos a existência de duas fases. A primeira, situada nas polêmicas iniciadas por Emerson, limitada por concepções "artísticas" bastante rígidas. A outra fase assinala a entrada da fotografia na modernidade, é a fase moderna. Este momento é marcado pela produção de Stieglitz e seu grupo. Nesta, com maior nitidez, aborda-se a fotografia como

signo simbólico, algo que, em si, funda outra realidade, uma atividade marcada pela transcendência.

A fotografia naturalista de Emerson inicia um processo que, ao priorizar os elementos genuínos da fotografia na obtenção do que considera expressão artística, prepara o caminho para o entendimento do meio em sua especificidade. A comoção provocada pelas afirmações dos naturalistas é múltipla.

Uma vez que a "beleza" não está no negativo fabricado através de manipulações ulteriores, ela pode (e deve) ser construída de outra forma. Há um deslocamento de valores. Não é mais a fotografia "manufaturada" que comanda os esforços pela obtenção do status artístico. Solitário com sua arte, o fotógrafo tem que explorar profundamente os recursos disponíveis. Agora o serviço tem que ser executado pelo olho, há que se *aprender a ver*.

O deslocamento detectado, de uma atitude que manufatura a beleza para outra que a "constrói naturalmente" atinge, radicalmente, os fundamentos do entendimento do que seria fotografia. A beleza passa a ser menos uma concepção idealista - e então mais fácil de sistematizar e manter sob domínio - para se tornar mais o resultado de uma relação momentânea, e como tal, dinâmica. Dentro dessa nova atitude está o germe de certo fator que terá muita importância para as práticas fotográficas narrativas, como a jornalística e a documentarista. A beleza naturalista é ainda muito mimética, mas traz à tona seu compromisso com a Verdade. De forma bem menos ingênua do que a

grande maioria dos fotógrafos da época, que se deixavam arrastar pela qualidade das imagens fotográficas e apressadamente lhe conferiam valores de incontestável prova de uma certa realidade, os naturalistas vão propor que se aceite a Verdade revelada pela fotografia somente nos casos em que esta for fruto de esforços estéticos, somente nos casos em que esta for *construção*. Verdade, para os naturalistas, era o resultado positivo de uma busca, era 'ter encontrado' a beleza na natureza e, além disso, ter sabido traduzir esse "encontro" através da fotografia. Indiretamente os fotógrafos naturalistas estavam contribuindo para a formulação de fundamentos estéticos que seriam adotados pelos documentaristas. A grande diferença - e fator que pode ter causado certa demora no reconhecimento dessa contribuição - está no fato de que Verdade para o documentarista deriva de outras fontes. Para estes, a objetividade em relação a *realidade* é que resulta em Verdade. Para perceberem que sua atividade também era uma *construção*, embora de tipo diferenciado das dos naturalistas, os documentaristas tiveram que esperar muitos anos e sofrer algumas decepções.

Com os anos, a atitude naturalista seria aprofundada e uma nova experiência estética seria tentada. Em certos aspectos, aquilo que não passara de promessa na perspectiva naturalista - a afirmação de uma nova qualidade de beleza, produto exclusivo da relação fotográfica com o mundo, que ampliasse o universo da produção artística - seria levado à radicalidade. A visão que os modernistas nos mostram, e à qual estamos mais do que

acostumados, parece órfã, sem passado, tal a ruptura que representa em relação à tradição pictórica e mesmo fotográfica. Cenas de ruas já haviam sido feitas antes e com bastante frequência. Mas as ruas de Stieglitz, de Moholy-Nagy (Fig. 26) ou de um Erich Mendelsohn (Fig. 27) parecem ser criadas no momento em que foram fotografadas. No século XIX foram realizados vários eventos para exaltar as inovações tecnológicas e o poder conquistado sobre a natureza, muitas fotografias foram feitas com essa intenção. Porém, são imagens que pecam pela ingenuidade de um mimetismo fácil. A máquina, as fábricas, o metal onipresente na arquitetura da passagem do século, tiveram seu retrato definitivo somente com Charles Sheeler (Fig. 28), Paul Strand, Albert Renger-Patzsch, ou mesmo o Edward Weston de certa fase.

Nesta etapa, a fotografia não só rompe com a tradição visual estabelecida, mas demonstra possuir alma própria. Revela também seu potencial de "falar" através dos signos da vida contemporânea. As fotos dos modernistas conseguem expressar com exatidão o momento histórico e as poderosas transformações que sacudiam a humanidade na época. Os fotógrafos descobrem a arte do recorte fotográfico, adequam o enquadramento, o ponto de vista. Através da fragmentação do universo material circundante conseguem retratar a época, conseguem retratar a cultura existente. Atget fotografa vitrines, prostitutas e fachadas condenadas (Fig. 29). Stieglitz mapea cuidadosamente o horizonte urbano visto de sua janela ou o cenário das ruas. Strand retrata fragmentos cubistas percebidos numa cerca, tijelas ou automóvel,

ou então aborda as pessoas de maneira como não havia sido feito antes, diretamente, num trabalho que prenuncia seus caminhos futuros dentro do documentarismo.

Foi uma época em que, finalmente, a fotografia atingiu sua essência, pelo menos a visual. Além das cercas, dos carros, dos prédios e das máquinas havia também a qualidade da luz, linhas, formas, ritmo, texturas e volume, elementos que comporiam o "ABC" da linguagem fotográfica. Mas havia também uma cultura abordada através de seus objetos. E uma estética direta e única. Como Gilles Deleuze, diríamos que

(Para citarmos uma fórmula de Nietzsche,) nunca é no início que alguma coisa nova, uma arte nova, pode revelar sua essência, mas, o que era desde o início, ela só pode revelá-lo num desvio de sua evolução.³⁶

Os modernistas foram esse "desvio".

O projeto da *Fotografia Direta* de Stieglitz, como postura estética, diluiu-se entre vários autores e através do tempo. Se no início o diálogo/ruptura estava referenciado dentro de um debate interno do campo artístico, com a entrada dos anos 30 muitos desses fotógrafos mal se concebiam como "artistas" ou, pelo menos, pouca importância davam a esse fato. Eles eram, antes de tudo, fotógrafos, e o que faziam era fotografia. Essa atitude diminuiu a suposta distância que poderia existir dentro da

³⁶ DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. São Paulo, Brasiliense, 1990, p 57.

comunidade fotográfica, entre os "artistas" e os que praticavam outros tipos de fotografia. Paul Strand entra nos anos 30 pelos caminhos do cinema e fotografia documentária (Fig. 30) - além da militância socialista. Weston, Adams e outros formam o grupo f/64, do qual faz parte Dorothea Lange, que logo se destacaria como fotógrafa documentarista. Walker Evans, seu colega no projeto Farm Security, começa fotografar depois de conhecer um pouco da obra de Atget. Morris Huberland, membro do que seria Photo League, reconheceria a importância de Ansel Adams e Edward Weston na sua formação e, com Lester Talkington, outro membro da League, revelaria que ambos faziam parte do programa de estudo da organização, onde tinham tanta importância quanto um Atget ou Lewis Hine.

Aspectos da obra dos autores modernistas, como o virtuosismo técnico dos fotógrafos do Oeste, o cubismo quase abstrato de um Strand iniciante ou o "vitalismo" de Stieglitz, não era o que mais interessava aos documentaristas. O importante era perceber que, por baixo dos estilos pessoais, havia um projeto comum a todos eles, fossem "modernistas" ou documentaristas,

American artists looked towards some sense of finding a universal (or at least Pan-American) spirit in their life and landscape. Formalist photography, for this is what the sear became, rose out of the desire for an art showing the American experience as a combination of utility and individuality, reality and

*mythology, culture and what the writer and poet Walt Whitman called a 'grand race of mechanics, work people and commonality.' Photography was machine based, had democratic potential as it could be used by all and in its clarity and sharpness embodied the puritan foundations of the New World.*³⁷

O desafio de executar tal projeto perdurou durante quase toda existência desses autores. Variaram os estilos e a temática abordada. Permaneceu a busca pela identidade e a atitude fotográfica. No caso norteamericano, autores como Stieglitz, Strand, Weston, Adams e outros não são considerados somente *artistas*, de interesse exclusivo de um campo delimitado e específico. São pilares da fotografia norteamericana, onde tudo começou. São autores que tiveram importância no contexto cultural da época, que com suas idéias e reflexões, círculos de amigos e atividade cultural, tiveram contato com gerações de fotógrafos. São autores em torno dos quais muito foi divulgado, suas idéias transmitidas e amplificadas pelos meios de comunicação massivos e pelas atividades pedagógicas que desenvolveram. Influenciaram gerações de fotógrafos, por causa da proposta fotográfica que portavam, audaz, aguda e dinâmica. A partir deles a fotografia se organizaria em torno de concepções estéticas próprias e se constituiria enquanto campo específico. Eles anunciavam, na prática, que o espaço cultural da fotografia já estava

³⁷ TURNER, Peter. *op.cit.* p 131.

estabelecido.

*El gran logro del nuevo realismo fue el de haber mostrado la realidad a través de la estructura de su superficie, lo cual lo convirtió en una auténtica tendencia artística. Las experiencias obtenidas por esta escuela tuvieron un valor pionero para la evolución de la fotografía moderna, dado que fomentaba en gran manera el proceso de concienciación sobre la esencia de la fotografía. Su rápida difusión no sólo se debió a que había llegado la hora para su forma de ver la realidad, sino también a que sus fotografías podían ser aprovechadas socialmente.*³⁸

A fotografia moderna investiu duramente contra certa tradição do belo visual, fosse pictórico ou fotográfico. Instituiu moral própria - um corpo de "costumes psíquicos e sanções públicas que estabelece uma vaga delimitação entre o que é tolerável emocional e espontâneamente e o que não o é".³⁹ E ao provocar, com a ruptura proposta, a eliminação de limitações morais e perceptivas, artificialmente sustentadas pela instituições artísticas e acadêmicas, a fotografia moderna aproximou-se de uma revelação fundamental: a da arbitrariedade dos tabus estéticos, da idéia de que os julgamentos axiológicos

³⁸ TAUSK, Petr. Historia de la fotografia en el siglo XX. De la fotografia artística al periodismo gráfico. Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p 61-63.

³⁹ SONTAG, Susan. Ensaio sobre a fotografia. 2ª ed. Rio de Janeiro, Arbor, 1981, p 41.

constituem, de fato, a resultante de esforços contrários e embates complexos que ultrapassam o mero julgamento estético. Isto significa ter consciência de que "regras" pictóricas, e/ou visuais, são construções. Talvez por isso, alguns fotógrafos que desenvolveram obras dentro de uma proposta modernista, - portanto, em diálogo com a tradição artística, nem que fosse para implodí-la - com o passar do tempo, abandonaram o rótulo de "artista". E, na década de 30, se reconheciam apenas como fotógrafos.

Essa transformação sutil tem importância por situar, com menos deslumbramento, limites e potencialidades da fotografia. Mas os documentaristas demoraram a perceber isso. A evolução da poética fotográfica não é igual para os vários gêneros existentes. Com frequência, por causa do debate acirrado e da conseqüente produção teórica, o campo artístico se adianta na formulação de novas questões referentes à constituição da linguagem fotográfica.

Paradoxalmente, o "peso" das tradições artísticas - apontado, até aqui, como fator de resistência à evolução da discussão da estética da fotografia - também tinha seu lado "positivo". Haver "tradição de debate artístico" significa, também, possibilidade de maior compreensão das variadas formas de expressão. Com instrumental conceitual mais demarcado, os fotógrafos-artistas detectaram com maior facilidade os vícios e armadilhas das polêmicas em que se envolviam. Quanto mais resistência encontravam, melhores tinham que ser os argumentos.

Bem diferente era a situação do documentarista e do fotógrafo jornalista. Sem parâmetros, sem tradição, acomodaram-se no mimetismo fácil e demoraram anos para manifestarem preocupações à respeito de formulações estéticas da fotografia que praticavam. Enlevados pelo iconismo mecânico - como, de resto, boa parte dos mortais - não perceberam o caráter construtivo do *Ato fotográfico*. Logo, enquanto certos fotógrafos ultrapassavam as preocupações que resultaram do embate causado pela fotografia moderna, e tratavam de ir além Galeria 291 e Stieglitz, os documentaristas ainda conviviam, na sua maioria, com atitudes de um Emerson.

Há, no entanto, outros fatores que justificam o relativo atraso na evolução da fotografia documentária. Ligados, no caso, ao espaço social reservado às diferentes práticas fotográficas e à evolução tecnológica. A fotografia documentária e a jornalística teriam sua época de ouro, assistiriam sua universalização e criariam condições favoráveis para acelerado crescimento, somente com o advento e assentamento das inovações gráficas então em andamento. Inovações que possibilitaram o surgimento de grandes empresas que perceberam o potencial lucrativo da mercadoria "informação", cujos produtos - jornais e revistas ilustradas - seriam cenário privilegiado para a realização da fotografia documentária e jornalística. Somente o envolvimento com a Indústria Cultural colocaria a atividade documentarista em evidência.

Antes disso ocorrer, a fotografia documentária já

existia, inclusive gozava de boa receptividade. No entanto, evoluía lentamente, perdida que estava nos vícios de uma admiração exacerbada pela qualidade e nova sensibilidade despontada à partir da imagem e do ato fotográfico. Maravilhados com a inovação tecnológico/artística, os documentaristas se contentaram em praticar, durante muitos anos, apenas uma documentação inocente.

III

A FOTOGRAFIA ENCONTRA SUA SINA: A DOCUMENTAÇÃO.

A glorificação científica da fotografia, vista como instrumento auxiliar de documentação. A memória, o turismo. O consumo de imagens, as massas descobrem o desejo visual.

... Por mim, escrevo a prosa dos meus versos
E fico contente,
Porque sei que compreendo a Natureza por fora;
E não a compreendo por dentro
Porque a Natureza não tem dentro;
Senão não era a Natureza."

Fernando Pessoa

Como é o lugar
quando ninguém passa por ele?
Existem as coisas
sem ser vistas? (...)
Existe, existe o mundo
apenas pelo olhar
que o cria e lhe confere
espacialidade?

Carlos Drummond de Andrade

1. FOTOGRAFIA, INSTRUMENTO CIENTÍFICO.

A DOCUMENTAÇÃO INEVITÁVEL.

Paralelamente à utilização artística da fotografia, foram dados, ao meio, outros usos. Desenvolveu-se uma outra relação que, a rigor, seria muito mais conhecida publicamente por causa de seu apelo visual imediato, por causa do tipo de registro que representava.

A invenção da fotografia se insere numa realidade dinâmica. A Europa vivia a revolução industrial e a sociedade era surpreendida diariamente com novas e prometedoras invenções. O século XIX, inclusive, ficou marcado como o século que inventou a

técnica de inventar. Na área de produção (e reprodução) de imagens, não seria diferente.

Do ponto de vista técnico, a invenção da fotografia representa a solução da busca por formas fáceis para a produção de imagens. Era essa a preocupação de vários de seus inventores. Joseph Nicéphore Niépce aproximava-se da invenção através de sua atividade gráfica; viajando pela Itália, William Fox Talbott teve sua curiosidade pesquisadora estimulada pelo desejo de fixar em imagens paisagens que o sensibilizaram. Como os meios disponíveis na época exigiam certa aptidão para o desenho e Talbott, como a maioria dos mortais, não a possuía, ele iniciou pesquisas no sentido de obter imagens através da câmara escura. Também em Hercules Florence se nota essa preocupação gráfica básica. Procurando meios de reprodução mais simples e de manipulação menos complicada, Florence chegou à fotografia. Só não foi adiante nas suas experiências - como seus colegas europeus - porque, morando no Brasil, faltou-lhe instrumental tecnológico, ambiente científico e apoio institucional.

Na Europa as condições foram mais propícias. As academias de ciência já existiam fazia tempo e, com a revolução industrial em pauta, apareceram as sociedades científicas, organizações mais ágeis e especializadas. A ciência adquiria, paulatinamente, um aspecto público. Os periódicos destacavam as novas invenções e, aproveitando o ambiente já favorável, davam conotações nacionalistas e patrióticas aos avanços noticiados. A publicidade das novidades científicas tinha público assegurado,

de tal forma que, quando apareceu o livro de Charles Darwin, "Origem das Espécies", no fim de 1859, a edição foi toda vendida no primeiro dia.

Antecipando essa demanda, e servindo ao mesmo tempo de base para a difusão de inovações científicas e culturais, estão dois fatores interligados e muito importantes. Um deles, ainda no campo tecnológico, diz respeito à revolução gráfica e do fabrico do papel que, nos últimos anos do século XVIII, tivera notáveis avanços. Estes, permitiram uma verdadeira revolução na prática de impressão e edição de livros. Em poucos anos formou-se uma infraestrutura gráfica que permitiu o aparecimento de toda uma indústria voltada para a informação e comunicação social.

O outro fator está ligado às mudanças culturais vivenciadas pelas sociedades em questão. A comoção, política e social, causada em toda Europa - diretamente, pois indiretamente todo o mundo sofreria influências - pela Revolução Francesa, somada à revolução industrial e capitalista, irradiada pela Inglaterra, impuseram ao mundo um novo *modus vivendi*. Estabeleceram-se novas configurações sociais, em decorrência da expansão capitalista, e com elas relações de mercado, consumo e troca ganharam qualidades específicas, adequadas às novas regras. Afirmava-se hegemonicamente, ao mesmo tempo, o modo de vida burguês: valores ideológicos, concepções políticas e critérios de cientificidade penetravam todo tecido social e expressavam uma universalidade crescente.

Dentro do projeto cultural da burguesia, destaca-se o

papel da generalização da educação. O sistema público de ensino era uma idéia "democrática" e parte do programa político-cultural da burguesia. Embora inicialmente - período que vai da passagem do século XVIII até as primeiras décadas do XIX - se limitasse a uma educação primária precária, a um mínimo de alfabetização, obediência moral e noções de aritmética, foi o bastante para criar um público leitor bem variado. O bastante para alimentar uma demanda generalizada por cultura. O ensino era também um dos poucos caminhos disponíveis para a classe média se manter estável e evitar cair na pobreza, que constantemente ameaçava sua respeitabilidade.

Esses fatores reunidos estimularam a busca por publicações e ilustrações impressas. Mas os livros ilustrados eram caros e difíceis de se produzir. Era preciso encontrar técnicas que tornassem a produção gráfica das imagens mais baratas, acessíveis a maiores fatias do público potencial consumidor. A fotografia aparece, então, como último elo de uma série de buscas por técnicas de reprodução visual. Mas, ao mesmo tempo, é portadora de ruptura epistêmica na obtenção de imagens. A consciência desta característica da imagem fotográfica - a de representar uma nova proposta epistemológica - levaria, contudo, anos para amadurecer e se firmar de forma transparente.

A invenção da fotografia foi acompanhada pela multidão, que não hesitou em se atirar de cabeça no novo processo. A demanda da classe média por retratos finalmente encontrara um meio cheio de possibilidades. O *frisson* causado pela nova

invenção - e a primeira utilidade básica dada à mesma - ficou bem registrado pelas palavras de um contemporâneo de Daguerre:

Peu de jours après, les boutiques des opticiens étaient encombrées d'amateurs soupirant après un daguerréotype; on en voyait partout de braqués sur les monuments.

Chacun voulut copier la vue qui s'offrait de sa fenêtre, et bienheureux celui qui du premier coup obtenait la silhouette des toits sur le ciel: il s'extasiait devant des tuyaux de poêle; il ne cessait de compter les tuiles des toits et les briques des cheminées; il s'étonnait de voir ménagée entre chaque brique la place du ciment; en un mot, la plus pauvre épreuve lui causait une joie indicible, tant ce procédé était nouveau alors, et paraissait à juste titre merveilleux.⁴⁰

Do novo processo, a primeira característica que saltava às vistas, como qualidade inovadora, era o detalhismo. O pormenor, a reprodução fiel, recebia os melhores adjetivos e passou a ser, não só um desafio técnico a ser alcançado, mas critério de qualidade, a própria expressão da Verdade.

Por parte dos cientistas, a nova invenção foi bem

⁴⁰ GAUDIN, Marc Antoine. "Sur la pratique photographique", in CENTRE NATIONAL DE LA PHOTOGRAPHIE. Du bon usage de la photographie. FRIZOT, Michel et DUCROS, Françoise (org). Paris, 1987, p 20. Ver também em NEWHALL, Beaumont. História de la fotografia. Desde sus orígenes hasta nuestros días. Barcelona, Gustavo Gili, 1983, p 23.

recebida. Distantes de preocupações artísticas ou sentimentais, a fotografia fez sucesso imediato em áreas de pesquisas então em evidência, como arqueologia - o Egito era um cenário ideal para este tipo de trabalho - e a astronomia. Com o processo de colonização em andamento, logo seria aplicada também na antropologia, história natural e no estudo biológico dos trópicos. Para os cientistas contava mais a natureza técnica de registro mecânico e menos a natureza imagética, de conotações poéticas, de *representação do real*.

A utilização dada à fotografia pelos cientistas do século passado foi eminentemente empírica. Tratavam-na como um mero registro, na verdade o mais confiável de todos registros visuais existentes.

À ideologia bastante difundida, de "isenção de julgamento", proporcionada pela mediação mecânica inerente ao processo, aliou-se a qualidade da imagem analógica obtida. Não ocorreria a ninguém o desatino de discordar que, por exemplo, na tarefa de "copiar" hieroglíficos egípcios, um fotógrafo poderia realizar o trabalho de vários desenhistas, em menor tempo e com a confiabilidade que somente a máquina poderia assegurar.

A biologia e a astronomia também lucrariam bastante com as possibilidades da fotografia. Já em 1839, acoplaram daguerreótipos em microscópios. A primeira imagem utilizável da Lua, por sua vez, seria obtida em 1865. É importante ressaltar que a *distância* percorrida entre a obtenção desses resultados visuais inéditos e o público diminuía sensivelmente. As

descobertas, as novas invenções, eram divulgadas em revistas e livros ilustrados com gravuras obtidas à partir das imagens fotográficas. Na verdade, a ciência e a arte do século XIX devem grande parte do sucesso social alcançado à fotografia. Esta possuía uma capacidade de gerar um tipo de informação visual ainda inédita no seu potencial influenciador. Podemos considerar, portanto, a existência de eras pré e pós-fotográfica na história da técnica, da arte, da ciência e do pensamento. Como acredita W. M. Ivins Jr, a fotografia *"acarreó una revolución ingente, cuyo alcance ni siquiera hoy se reconoce plenamente"*.⁴¹

2. FOTOGRAFIA, O OLHO CULTURAL (CONTRADITÓRIO) DA BURGUESIA.

Se a adesão dos cientistas ao novo processo foi imediata, não menos entusiasmada foi a reação da massa.

O público primeiro da fotografia foi o burguês. Ela tinha, de fato, tudo a ver com ele. Era uma inovação técnica que implicava mudanças temáticas e, principalmente, abria amplas possibilidades democráticas. Em termos práticos, era mais rápida e mais barata do que todas outras técnicas existentes para obtenção de retratos. Para o burguês, o retrato era algo muito importante. Era um elemento visual que possuía, como certificado simbólico de ascensão social, grande significado político. Até então, para obter sua imagem em retrato, o burguês havia

⁴¹ IVINS, Jr, W.M. Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen pré-fotográfica. Barcelona, Gustavo Gili, 1975, p 136.

recorrido aos tradicionais miniaturistas, retratistas ou ao mais recente invento, o fisionotrafo. Mas, em relação ao *status* que, nesse setor de auto-representação imagética, acumulava a nobreza, o burguês não passava de um arremedo. Essa situação muda quando surge a fotografia.

A *visão fotográfica* representa a culminância de certa tradição pictórica começada no Renascimento, de busca de uma representação fiel à percepção humana. O surgimento da fotografia tem a importância histórica de representar o triunfo de determinado modo de comportamento na contemplação do mundo. Como resultado visual de processos técnicos, tinha todo ascetismo necessário para agradar o imaginário cientificista. Dentro dos preceitos ideológicos que se firmavam social e politicamente, a "objetividade" fotográfica vai intensificar, com força nunca vista antes, a exaltação da subjetividade, da hegemonia da consciência do "eu", do sujeito individual sobre o objeto. É o apogeu de tendências realistas, associadas a um modo de encarar o mundo. E esse, era o modo burguês.

Ao surgir, a fotografia foi imediatamente adotada pelas camadas superiores da sociedade. Com o aperfeiçoamento técnico dos primeiros anos e o barateamento dos custos, atingiu a classe média, emergindo como meio de auto-representação social de comerciantes, pequenos funcionários, enfim, de extratos sociais cujas condições econômica e ideológica estavam em sintonia com o novo meio. O fato da fotografia ser adotada por essas camadas sociais é determinante na sua evolução. Através das projeções

ideológicas de uma pequena e média burguesia o mundo passará a conhecer o novo processo. Valores viciados, que exaltam o "mecânico", o "imparcial", que consideram como critério determinante a velocidade, a fidelidade matemática e o baixo custo, transformam certas características da fotografia em fetiche. Estas, consideradas axiomáticamente, decretam a morte de várias manifestações pictóricas pré-fotográficas, de várias profissões artísticas e, talvez o mais complicado, creditam à fotografia valores gnosiológicos e epistêmicos que estão além de suas reais possibilidades.

Essa gênese sociológica⁴² ajuda a entender o tipo de impacto que a invenção da fotografia provocou em sociedades cujo setor cultural estava estruturado menos rigidamente, como era o caso da norteamericana. Lá, a fotografia teve desenvolvimento vertiginoso. Destacou-se como meio ideal para representar, visualmente, a obra dos pioneiros de uma nação. Em poucos anos originou um comércio florescente que, em 1850, já movimentava a soma de 12 milhões de dólares.

O realismo proporcionado pela fotografia foi imediatamente absorvido por suas possibilidades informativas (Fig. 31). Além dos cientistas, o público em geral não hesitou em adotar a fotografia como instrumento de registro. E, juntamente com a idéia de registro, infiltrou-se a de documentação. Desde

⁴² Uma abordagem sociológica muito interessante é realizada por Gisèle Freund no seu livro "La fotografia como documento social.". 4^a ed. Barcelona, Gustavo Gili, 1986. Ver principalmente os capítulos 1, 2 e 3.

então - e para sempre - associa-se automaticamente, à fotografia, a capacidade de documentar.

Durante o século passado a postura mais comum diante da fotografia era a de entusiasmo quase a-crítico. Além do "conhecimento" óbvio, de que se tratava de um novo processo (mecânico) de obtenção de imagens, não houve qualquer estudo sistemático na tentativa de apreender a essência e singularidade do novo meio. Algumas vozes procuraram, timidamente, problematizar o tipo de avanço obtido. O cientista Samuel Morse, diante do daguerreótipo, sentiu falta da cor e do registro de objetos que estivessem em movimento. Estes, seriam "desafios" que em breve veriam a solução chegar.

Poucos notaram que, mesmo dando continuidade à representação imagética *realista*, da perspectiva linear renascentista, havia, na imagem fotográfica (por causa do escasso desenvolvimento das lentes de então) certa distorção. Com um pouco de ajuda da "vontade de entender" o que se via, logo a imagem fotográfica se firmaria como norma de veracidade representativa visual. Depositou-se, na mesma, uma fé que nunca se havia depositado em qualquer imagem feita à mão. E a crítica à perspectiva linear, como forma de representação pictórica "realista", só iria tomar corpo à partir de estudos da história da arte realizados neste século.

Também poucos souberam, apesar do entusiasmo previsível, situar a importância e o ineditismo da nova invenção. Dentre estes, está Lady Elisabeth Eastlake que, com muita

propriedade, conclamava a que se abordasse a fotografia como "um novo meio de comunicação"⁴³. Lady Elisabeth Eastlake percebeu que o novo meio criado tinha grandes possibilidades na comunicação interpessoal, que era algo radicalmente diferente das formas até então existentes; não era carta, mensagem nem quadro e, no entanto, cumpria maravilhosamente bem a tarefa descritiva, servia perfeitamente como meio de comunicação. E, colocar a fotografia na discussão que trata de *meios de comunicação*, era mais promissor do que se envolver numa polêmica sobre uma possível (ou não) ligação entre fotografia e arte.

De forma geral, foi o que intuíram também aqueles que se prontificaram para aprender e dominar o novo processo. Além dos telhados, das chaminés e seus tijolos, as câmaras foram apontadas para monumentos, para construções e paisagens (Fig. 32). Começava-se a *mapear fotograficamente* o ambiente em que se vivia. Mais do que uma preocupação de caráter documentário havia, na atividade da maioria dos primeiros fotógrafos, deslumbramento. Era como se não acreditassem que eventos do cotidiano pudessem ser *realmente* reproduzidos com a fidelidade prometida na divulgação do novo invento. O verdadeiro (quase exclusivo) desafio - como atestam várias declarações recuperadas pela história da fotografia - residia na obtenção dos mínimos detalhes da cena retratada. Foi somente após ter acumulado certa experiência social que começaram surgir grupos diferenciados e

⁴³ Ver em TURNER, Peter. History of photography. London, Bison Books, 1987, p 58.

critérios de qualidade um pouco menos ingênuos do que o simples mimetismo. Mesmo assim, considerado quantitativamente, a grande maioria dos praticantes era bastante condescendente com o meio e consigo mesma. Isso validou, automaticamente, a opinião dessa maioria a respeito do meio. Surgiu, aí, a tradição do pensamento de considerar a fotografia o *espelho do real*.

Privilegiar a simples capacidade de imitação também gerou críticas e resistências. Principalmente quando essa propriedade foi erigida como valor artístico predominante.

Conhecida, é a polêmica travada pelo poeta e crítico de arte, Charles Baudelaire, em defesa da imaginação na criação artística e contra a invasão da "indústria fotográfica" nesta área. Baudelaire via boas possibilidades para a fotografia, caso seu uso ficasse restrito às atividades que demandassem registros que se destacassem por sua fidelidade. De utilidade primordialmente científica, ponderava, servia como suporte para o naturalista e o biólogo. Também era valiosa para recuperar do esquecimento ruínas, livros e manuscritos condenados pelo tempo e que mereciam ser arquivados. Mas jamais deveria ser empregada nos territórios governados pela imaginação. Somente o deplorável gosto do público, que após a invenção da fotografia passou a exigir da própria arte a reprodução exata da natureza, poderia explicar o uso de um "progresso mecânico" numa atividade onde deveria imperar o "sonho" e não a cópia. Para Baudelaire, "*la poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une*

haine instinctive".⁴⁴

Apesar de ser um dos poucos que alertou para a união desastrosa que se formava entre gosto público (e massificado) e o mal uso da fotografia, no concernente à compreensão da fotografia, Baudelaire não se diferenciava daqueles que criticava. Ele também compartilhava da ilusão de conceber a fotografia como *espelho do real*, mesmo que o fizesse com intuito crítico. Sua preocupação foi a de "defender" a arte e o processo de criação artística. Por isso resistiu tanto à inclusão da fotografia dentre as atividades artísticas. Paradoxalmente, para ele fotografia só servia por suas qualidades miméticas, das quais, inclusive, não podia se livrar. Sua compreensão do fenômeno, em relação à massa, diferenciava-se apenas pelo fato de que, enquanto o público e grande parte dos fotógrafos reverenciava a capacidade imitativa e a natureza técnica do novo processo, colocando-as como critério superior, no julgamento das obras artísticas, além de exemplo de veracidade, Baudelaire dava para essas mesmas características pouca importância. Na verdade a fotografia representava, para ele, uma prisão para a imaginação, elemento de primeira ordem para toda atividade artística.

Esse primeiro (e primário) discurso explicativo da fotografia prendeu-se ao efeito de realidade, que liga a foto com a cena fotografada. Assim considerada, a fotografia era tratada

⁴⁴ BAUDELAIRE, Charles. "Lettre a M. Le Directeur de la Revue Française sur le salon de 1859", in *CENTRE NATIONAL DE LA PHOTOGRAPHIE. Du bon usage de la photographie.* FRIZOT, M. et DUCROS, F. (Org). Paris, 1987, p 31.

como um *olho natural*. Ela ficaria marcada por essa crença por quase todo o século XIX.

Mesmo assim, nas mãos de alguns fotógrafos talentosos, surgiam elementos que ajudariam ultrapassar essa primeira visão limitante. Em 1856, Gaspard Félix Tournachon, mais conhecido como Nadar, chamava atenção para a diferença existente entre a fotografia *fácil*, praticada por "qualquer imbecil", e outra fotografia, mais profunda, que se relacionasse com a luz com conhecimento poético. Essa segunda fotografia extrapolava a técnica básica, técnica essa passível de ser aprendida "em um dia". Nadar estabelece profunda diferença entre ser capaz de manipular uma descoberta fantástica, como considerava a fotografia, e ter a sensibilidade, no uso da mesma, que possibilitasse transcender a aparência formal das coisas,

*(...) tampoco puede ser enseñado cómo captar la personalidad de cada persona. Para producir un parecido íntimo, y no un retrato trivial ni el resultado de un mero azar, usted debe ponerse en comunión con esa persona, medir sus pensamientos y su carácter mismo.*⁴⁵

Também para Júlia Margaret Cameron a fotografia parecia incentivar novas formas de expressão, ao invés de convidar para uma acomodação no detalhismo de seu visual mecânico. Mesmo na atividade retratista - talvez, de longe, a mais praticada de

⁴⁵ NADAR, *apud* Beaumont NEWHALL. *op. cit.* p 66.

todas as modalidades fotográficas - era possível transcender (e transgredir). Ao invés de se limitar a obter uma imagem que se notabilizasse pela correspondência estrita, detalhista e hiperreal, os retratos de Julia Margaret Cameron tinham foco seletivo, um leve desfocado, portador de maior expressividade e até mesmo fidelidade com o motivo e seu momento.

Contudo, a maioria dos fotógrafos se esforçava em obter apenas bons registros que testemunhassem aquilo que viam e que, como regra geral, refletia o desejo do público por imagens novas e exóticas. Na verdade, fotógrafos e público comungavam as mesmas vontades. Mais importante ainda, pertenciam ao mesmo estrato social, partilhavam as mesmas inquietações e limitações culturais.

3. MEMÓRIA, TURISMO E COLONIZAÇÃO VISUAL.

Um dos aspectos mais importantes da invenção da fotografia é que ela é também a invenção de uma prática: a fotográfica. Contudo, o amadurecimento dessa prática numa linguagem, o crescimento de seu simbolismo, e a capacidade de se constituir enquanto prática-com-autoconhecimento só seria possível após muita discussão e reflexão em torno de seus elementos constituintes, de seu processo de significação.

Tentar entender teóricamente a fotografia, sem antes passar pelos percalços colocados pela prática, é impossível. Significa uma inversão idealista, a pretensão de conhecer, baseada apenas na abstração conceitual. Mas também é verdade que, durante muito tempo, poucos se preocuparam com manter uma relação

crítica dentro da atividade fotográfica, aliando prática com tentativas teóricas, visando conhecer profundamente as reais possibilidades epistemológicas e criativas do novo meio. A impressão causada pela imagem, inédita em vários aspectos, encantou a quase todos. O público queria fotos, rapidamente surgiu uma legião de "fotógrafos" para suprir essa demanda.

No que diz respeito aos temas, os registros eram muito variados. Floreceu certa "indústria" de fotografia de personalidades públicas, fossem estes artistas, nobres, políticos ou burgueses vitoriosos nos negócios e empreendimentos industriais. Eram imagens que o público comprava e colocava nas paredes em casa. Eram imagens de pessoas que, mesmo públicas, eram inacessíveis para os mortais comuns e cuja única maneira de conhecê-lhes as feições era via fotografia.

Também tornaram-se comuns as imagens arquitetônicas e de monumentos nacionais. Apareceram sociedades públicas e instituições de Estado preocupadas com as transformações das cidades na Europa. Por causa dos planos de remodelamento urbano, vastas regiões iam sendo demolidas. A história *desaparecia* a olhos vistos. Por isso organizaram-se em Paris, Londres e Glasgow, expedições fotográficas para registrar toda arquitetura e cenário urbano condenado pela destruição. Para essas sociedades memorialísticas e instituições estatais a fotografia se revelava um instrumento essencial para resguardar dimensões espaciais em desaparecimento (Fig. 33). Em Paris, os antigos pintores Henri Le Secq e Charles Marville tornaram-se fotógrafos do Comité de

Monumentos Históricos, órgão ligado ao Ministério do Interior, e trabalharam na documentação das ruas do *velho centro*, onde seriam construídos os edifícios públicos, parques e *boulevards* característicos de Paris moderno. Em Londres, semelhante tarefa era cumprida pela *Society for Photographing Old London*.

A utilização da fotografia para fins memorialísticos foi um fato normal. No Brasil, um fotógrafo de São Paulo executou um curioso projeto pessoal dentro desta proposta. Cuidadosamente, coletou vários cenários da cidade em 1862 e, mais de 20 anos depois, em 1887, retornou aos mesmos lugares com a intenção de documentar as mutações ocorridas. As fotografias de Militão Augusto de Azevedo mantêm, contudo, esse carácter utilitário comum na documentação urbana do século passado.

Mesmo sendo usada utilitariamente para fins memorialísticos, eram imagens que se destacavam pelo cuidado técnico, pela qualidade visual e riqueza de detalhes. Isso facilitou para que as inúmeras fotografias de cidades, monumentos, povoados, edifícios públicos, se transformassem em material de venda para turistas, renunciando os conhecidos cartões postais de nossos dias (Fig. 34).

O "turismo" ainda não tinha a dimensão massiva dos dias atuais, a própria Indústria Cultural apenas ensaiava seus primeiros e decisivos passos. Neste sentido, inclusive, a invenção da fotografia aparece, ao mesmo tempo, como *produto* de uma nova relação produtiva na cultura e como *promotora* de aspectos importantes para o desenvolvimento da Indústria

Cultural.

Embora não fosse acessível para a maioria e constituísse um luxo, as viagens despertavam acentuado interesse. Atentos à curiosidade do público, algumas empresas gráficas se prontificaram a enviar equipes de fotógrafos aos lugares que povoavam o imaginário da classe média. Iniciando pelas regiões históricas e periféricas da própria Europa - ruínas da Grécia e da Itália, povoados e castelos britânicos - os fotógrafos viajantes não tardaram a empreender surpreendentes peregrinações. Imediatamente, a classe média europeia, consumidora privilegiada destas vistas, teve acesso às fotografias realizadas no Egito, Síria e América, tudo registrado por habilidosos artesões (Fig. 35). Do intercâmbio de vistas fotográficas não escapou ninguém. No Brasil também foram produzidas imagens de qualidade, reconhecidas internacionalmente.

Podemos citar o caso do alemão Revert Henrique Klumb, aqui estabelecido (Rio de Janeiro e Petrópolis) desde 1855. Além das personalidades da corte, incluiu dentre suas atividades captar cenários urbanos e os arredores das cidades onde desenvolvia sua atividade. Também ficou famoso o suíço George Leuzinger, responsável por paisagens, panoramas, vistas diversas do Rio de Janeiro, Niterói, Teresópolis e Petrópolis. Porém é Marc Ferrez quem ocupa um lugar especial dentre os fotógrafos que atuavam no país. Além dos retratos, era exímio paisagista e fotógrafo de marinhas, tido como *"o mais eficaz cronista do*

Brasil na segunda metade do século XIX".⁴⁶

Geralmente as fotos eram transformadas em gravuras, reproduzidas e vendidas isoladamente ou em forma de álbuns luxuosamente preparados.

A curiosidade do público, pelos aspectos visuais da natureza e das sociedades dos lugares distantes e exóticos, era antiga. Relatos sobre os mesmos já eram conhecidos havia muito tempo. Basta recordar que, historicamente, à partir do final da Idade Média, Europa expandira seu comércio, estabelecera colônias e contatos com povos até então desconhecidos. Antes da invenção da fotografia era comum, nas expedições comerciais e científicas, a presença do desenhista, responsável pelo *relato visual* dos lugares visitados. Essa tarefa ficaria, de agora em diante, por conta do fotógrafo, contratado para essa finalidade.

O significado dessa mudança é profundo, ainda que não percebido totalmente na época. A atividade fotografica, por suas particularidades e pelo tipo de relação que estabelece com a realidade, cria novos critérios de veracidade. Relatos de viagens e personagens fantásticos, como os de Marco Polo, por exemplo, sobre tribos exóticas e pessoas com "cabeça de cachorro", perdem credibilidade diante do "instrumento científico" agora disponível e passam a ser considerados apenas "estórias". Com a entrada da fotografia em cena, os homens perdem um pouco de imaginação - à

⁴⁶ Fabian RAINER e Adam HANS-CHRISTIAN apud. Pedro VASQUEZ. Fotografia. Reflexo e reflexão. Porto Alegre, L & PM, 1986, p. 41.

partir de então, um atributo da mente pré-científica, mítica, "infantil". O processo cognitivo exige seriedade, no esforço desbravador, da luz contra a ignorância, a tendência é a de valorizar o *demonstrável*, o inequívoco. A fotografia, essa imagem-mecânica, parecia proporcionar justamente isso: *um relato visual inquestionável na sua veracidade*.

Não existe, contudo, entre os registros de viagens efetuados no século passado, um enfoque único. Estes variavam de acordo com o tipo de empreendimento, específico para cada viagem. Em consequência, o resultado fotográfico acaba expressando essa variação. Isso revela que a relação entre fotografia e realidade é muito mais complexa do que normalmente se acredita, um caso em que o "objeto" também impõe suas condições.

De certa forma, as fotografias de viagens representam o início da fotografia turística. No caso, o mais importante era ressaltar a beleza do que era retratado. O público, pela primeira vez, dispunha de uma vista real e não de uma criação artística. Imagens que buscam informar, porém cuja intenção informativa visa o conhecimento do tipo turístico.

Não eram, propriamente, fotografias documentárias. Nem pela intenção, nem no tipo de desafio produtivo proposto. O resultado buscado, diz respeito menos a um questionamento fotográfico - que considerasse elementos constitutivos de uma preocupação documentária - do que à procura de imagens atraentes, voltadas para o consumo turístico. Fizeram sucesso mais por causa de um acaso histórico do que pelo fato de constituírem o

resultado de elaboradas inquietações expressivas. O critério fundante do ato fotográfico, presente nesses empreendimentos, está deslocado. Situa-se não nos desafios da estruturação de uma poética fotográfica, mas na estrita obediência de procedimentos técnicos que permitissem imagens miméticas (e belas), ao gosto do público que se pretendia atingir e ativar.

Mesmo tendo um início um tanto inocente - como a própria atividade do turismo - a fotografia turística evoluiu para um tipo de manifestação bastante predatória. Era como se fotografar representasse "possuir", mesmo que num sentido figurado, aquilo que se fotografava. "Fotografar", neste espírito, aparece como uma modalidade de "colonizar", como uma atividade de colonização simbólica.

O "álbum de viagem", composto por imagens de interesse turístico, era o objetivado pelas editoras que, para isso, colocaram vários fotógrafos "na estrada" por todo o mundo. Como viajar ia se configurando como nova mania do burguês europeu, o retorno financeiro era quase certo. No entanto, haviam outros motivos fundamentando as viagens do século passado e que também encontravam eco no interesse público.

Estava em andamento um processo de colonização de envergadura mundial. As nações européias buscavam novos mercados para seus produtos industrializados. No bojo desse processo apareceram muitas expedições geográficas, geológicas, arqueológicas e comerciais. Asia, África e América eram objeto de estudo e despertavam o interesse das nações mais desenvolvidas da

Europa. E, participando dessa "corrida nacionalista" - na caça de maiores fatias de mercado - o homem médio europeu contribuía, não só desenvolvendo seu "senso patriótico", mas até mesmo sendo tomado de insaciável desejo de conhecimento cultural. Era como se conhecer outras manifestações culturais reafirmasse sua convicção na superioridade da cultura européia.

Os fotógrafos estavam presentes em vários desses empreendimentos. Trouxeram para casa muitos relatos visuais inéditos, cheios de um frescor somente possível por constituir o primeiro contato com a coisa fotografada. Imagens movidas pela curiosidade e por um jogo de leitura cultural comparativa não explicitada.

Boa parte das fotografias de viagens do século passado eram, contudo, descrições paisagísticas (Fig. 36). Essa característica foi marcante, principalmente na fotografia norteamericana - mas também muito praticada no Brasil. Outra opção igualmente muito seguida era a de fotografar construções públicas ou religiosas, ruínas históricas e cenários bíblicos. Ou seja, praticava-se em outros países o mesmo tipo de compilação que se realizava na própria Europa, misturando ruínas e construções antigas com visões de arquitetura gótica, estações de trens feitas de aço, etc. O espaço geográfico abrangido era, primordialmente, o do novo mundo colonizado, com destaque para o Egito, Índia e China.

Franceses, britânicos e norteamericanos encaravam suas viagens de modo diferente entre si. Ora porque trabalhavam sob

encomenda governamental como, por exemplo, Maxime Du Camp e Auguste Saltzmann, no Egito - onde também produziam retratos para auxiliar as teorias arqueológicas - ora porque encarnavam o espírito vitoriano de *self made man*, como o britânico Francis Frith que, além do Egito, incursionou também pela Palestina e Etiópia (Fig. 37).

Os britânicos foram mais longe em suas viagens, talvez porque seu império colonial fosse o maior de todos. Não era raro encontrar, nas expedições militares que atravessavam a Índia, fotógrafos-exploradores que traziam para casa imagens de lugares fantásticos como o Himalaya indiano, Nepal e Tibete. Traziam também registros de animais exóticos, roupas preciosas, jóias, etc.

Os registros obtidos nas viagens tampouco possuíam significado visual unívoco, e não eram somente as paisagens que mudavam. E, se em Frith existe a ênfase na monumentalidade, Samuel Bourne - trabalhando na Índia - dava às suas paisagens um ar mais romântico.

Os norteamericanos, diferentes de seus pares europeus, estavam empenhados em catalogar e compilar imagens de seu próprio processo de colonização, rumo às terras do Oeste. Enquanto franceses e britânicos produziam imagens Nilo acima, do Himalaya e paisagens do Extremo Oriente, os norteamericanos acompanhavam expedições geológicas - geralmente bancadas pelo governo, sob responsabilidade militar, ou pela iniciativa privada - pelos recantos desconhecidos das Montanhas Rochosas e dos novos estados

recém conquistados do México. Mesmo tendo uma atividade fotográfica exploratória, os fotógrafos norteamericanos não se descuidavam dos aspectos comerciais. Com a expansão das ferrovias, lugares antes remotos e abordados pelo ângulo da fotografia geográfica, logo se tornariam atraentes turísticamente. E, enlevado pela fotografia de um William H. Jackson, que trabalhava para US Geological and Geographical Survey of the Territories, o governo norteamericano criou o primeiro parque nacional, o Yellowstone.

Contudo, da mesma forma que seus pares europeus, a fotografia de paisagens dos norteamericanos também revelava diferentes abordagens. O objeto fotografado - o cenário natural - às vezes era até o mesmo, mas o resultado dependia da sensibilidade, da formação (ou auxílio artístico) e dos pressupostos filosóficos de cada um. Timothy O'Sullivan, veterano fotógrafo, que já havia trabalhado com Mathew Brady e Alexander Gardner documentando a Guerra Civil Norteamericana, em 1861, seria contratado para registrar fotograficamente o trabalho da expedição geológica comandada por Clarence King. Este possuía uma concepção peculiar de natureza, ao estilo dos que acreditavam numa teoria conhecida como *catastrofismo*⁴⁷. Clarence King optou

⁴⁷ *Tratava-se de uma reunião de crenças científicas com teologia. King foi um dos fundadores da "Society for Truth in Art" e, como geólogo, considerava obra divina os gigantescos acidentes naturais, abismos, cachoeiras, montanhas imponentes e vigorosamente selvagens que encontrava em suas expedições. A natureza representava o poder divino. Os acidentes geográficos e os desastres naturais, manifestações do "caos", gerenciado pelo Criador.*

por Timothy O'Sullivan por perceber em sua obra uma visão condizente. O'Sullivan, à diferença de seus contemporâneos Carlton Watkins ou William Jackson, não era nada romântico e sim muito mais um frio coletador de evidências. Suas imagens são cruas, selvagens e mais misteriosas, tornando evidente as desventuras dos exploradores no seu trabalho de pesquisa numa região hostil. Já William H. Jackson tinha sensibilidade mais romântica, dotando suas imagens de um espírito menos agressivo, mais idealizado. Também trabalhou com expedições geológicas e empresas ferroviárias, as vanguardas do alargamento fronteiriço na colonização do Oeste norteamericano. Mas, como fotógrafo da expedição de Ferdinand Hayden, por exemplo, teve a ajuda de pintores paisagistas (também membros da expedição) que lhe desenvolveram a sensibilidade visual, que fez com que suas imagens tivessem não só valor científico mas também poético. De qualquer forma, independentemente de aspectos expressivos pessoais, a qualidade das fotografias de viagens se destacavam pelo perfeccionismo técnico. Este, acabou tornando-se característica da época.

4. REGISTRO E DESCRIÇÃO: A DOCUMENTAÇÃO "EM SÍ".

A preocupação pela representação literal e direta dos lugares e das coisas - aí consideradas as ruínas (vestígios) de culturas desaparecidas, prédios públicos e religiosos dos lugares visitados - ficou conhecida com o nome de *enfoque mecânico* ou *fotografia topográfica*. Foi a forma encontrada pelos críticos para distinguir uma postura fotográfica direta daquelas cujo

objetivo era estético e de expressão pessoal. Neste caso, o nome *mecânico* não tinha conotação pejorativa, por tratar-se de um tipo de fotografia que era praticada por profissionais cuja preocupação principal era a riqueza de detalhes, de tonalidades e nitidez da imagem (Fig. 38). Por estarem documentando viagens, explorando territórios ainda pouco conhecidos (ou sequer vistos), a literalidade descritiva da informação passada era o objetivo a ser buscado. Desta forma - e mais, se considerarmos como eram cultuadas as *máquinas*, em plena revolução industrial no século XIX - *fotografia mecânica*, ou *topográfica*, era pouco menos que uma certeza de significado *científico*, tanto para aqueles que as realizavam, quanto para o público consumidor dessas imagens.

A *fotografia mecânica*, ou *topográfica*, expressa uma atitude típica do homem do século XIX que, transformando-se em profissional da fotografia, utilizava o novo invento em atividades de documentação. Não é difícil perceber que a documentação efetuada, contudo, estava fundada em concepções fotográficas primárias. A documentação obtida resultava mais de características inerentes ao meio utilizado do que de pesquisas sobre as capacidades e limites expressivos do mesmo. A relação que a maioria dos fotógrafos do século XIX tinha com o meio primava pela inocência, ditada por um olhar de fácil encantamento com as novas revelações visuais. Para alcançar uma produção fotográfica que fosse resultado da reflexão sobre os novos campos perceptivos abertos pela invenção da fotografia, sobre o *novo olhar* instaurado e sobre o tipo de coisas em que o simples *olhar*

pudesse representar a produção de determinado conhecimento, demoraria alguns anos. No caso da fotografia, é nítido o fato de que primeiro se alcançou um conhecimento técnico que esteve muito à frente do pensamento, de preocupações com linguagem e possibilidades comunicacionais da época. A massificação da fotografia, que transformou *todo mundo* em fotógrafo, na última década do século passado, tampouco resolveu o dilema. Pelo contrário, as pessoas que passaram a fotografar, sem ter realmente domínio daquilo que faziam, só aumentou.

Neste sentido, achamos conveniente diferenciar práticas documentárias efetivadas em diferentes fases da história da fotografia. A *documentação inerente* expressa uma relação inocente de um Sujeito que, de posse de uma câmara fotográfica, vai transmitir *exatamente* o espetáculo da natureza (Fig. 39). São fotógrafos de inegáveis habilidades técnicas, que produziram belas imagens em condições duríssimas e com materiais precários. Mas as imagens que nos legaram são, também, pouco diferenciadas estilisticamente. São comuns as cenas ordinárias de lugares históricos e turísticos, aspectos urbanos e paisagens que, por causa da idéia de *função social* que seu autores acreditavam cumprir, sucumbem no utilitarismo que o "realismo" da imagem fotográfica parecia impor.

Nem por isso esse tipo de documentação deixou de ser importante na posterior formação da Fotografia Documentária. É provável, inclusive, que se trate de uma fase necessária e inevitável. Hoje mesmo, essa relação inocente permeia boa parte

da produção fotográfica amadora, onde o conteúdo da fotografia prevalece sobre qualquer outro tipo de consideração.

O fotógrafo da documentação inocente teve a vantagem de estar explorando novos territórios geográficos, lugares históricos cuja demanda visual era grande e de dominar uma técnica ainda misteriosa para a maioria do público. De grande ajuda também era a atmosfera cultural predominante, que fetichizava toda atividade que fosse fruto de progressos tecnológicos e mecânicos recentes, enxergando-as como expressão dos avanços científicos promovidos pelas sociedades de cultura ocidentalizadas.

Outra característica da documentação inerente é que suas imagens são primordialmente descritivas (Fig. 40), o que implica numa sub-utilização do meio. Determina, por outro lado, que as considerações valorativas em torno da imagem fotográfica se limitem ao aspecto técnico da obra executada - os detalhes mostrados, as várias tonalidades de cinza alcançadas, a composição meticulosa, etc. Proceder assim, faz com que o dito "conteúdo", isto é, a cena objetivada, chame mais atenção do que preocupações outras de caráter mais simbólico ou de linguagem. E nessa base, a descrição, por si só, garante o valor documental. Por isso, a tarefa executada pelos fotógrafos de viagens, turísticas, geológicas, de documentação urbana e de arquitetura do período considerado apresenta tão pouca variação estilística. É comum a quase todos esse jeito de "olhar" descritivo, quase impessoal, e que testemunha as limitações da documentação

inerente. Como se a fria constatação da existência da cena fotografada fosse uma imposição expressiva inerente à fotografia. Desta forma a evidência visual se bastava como documento e

*Faith in the camera as a literal recorder gave rise to a belief that persists to this day - that the camera does not lie. This trust of the camera provides documentary photography with its greatest psychological strength and its strongest selling point - it tells the truth.*⁴⁸

Porém, uma coisa é possuir valor documental e outra, bem distinta, é ser fotografia documentária.

A imagem fotográfica inaugurara, no século XIX, novo tipo de imagem. Possuía qualidade visual antes nunca vista. A fidelidade da imagem com a cena retratada parecia óbvia demais para suscitar qualquer dúvida quanto à sua evidente correspondência. O fato de ser uma imagem produzida por intermédio de uma máquina, também contribuía para conferir à fotografia uma qualidade documental "natural". Assim, muito antes de realizar estudos teóricos em torno da fotografia como linguagem e de dominar seus fundamentos técnicos (físicos/químicos), o Homem do século XIX tinha uma representação do valor da fotografia e suas potencialidades como documento. Por isso, seu uso nas ciências naturais foi menos problematizado do que na arte e nas ciências humanas.

⁴⁸ *Life Library of Photography. Documentary photography. New York, Time-Life, 1972, p 13.*

Os historiadores e antropólogos, por exemplo, discutem há anos se a fotografia serve como documento para seus estudos e ainda hoje não se chegou a uma conclusão aceita por todos. Não se nega que a fotografia seja uma fonte de informação direta, que documenta cenários, personagens e eventos, constituindo uma imagem do mundo visível. Essa é, inclusive, uma de suas características diferenciadoras dentro do universo das imagens, pois exige uma relação de contigüidade, para com a cena retratada, que a torna obrigatoriamente testemunhal (Fig. 41). O problema levantado por alguns historiadores e antropólogos envolve o como adaptar uma forma de produção informativa imagética, às exigências metodológicas de suas ciências particularizadas. Como a constituição dos principais campos de estudo teórico encontram fundamento na cultura letrada, com sua lógica particular, adotar a fotografia como fonte de conhecimento e informação, para historiadores e antropólogos - para ficarmos com nosso exemplo - tem sido uma tarefa árdua que demanda, inclusive, revisões metodológicas.

Por possuir forte potencial informativo realista, além de ser uma maneira bastante fácil de se obter imagens, a fotografia atraiu muitos amadores. Uma produção que também está ancorada na *documentação inevitável*. Até hoje, o móbil para o fotógrafo amador é o *conteúdo*, a cena reconhecível, o evidente.

A apropriação utilitária, do valor documental "inerente" à imagem fotográfica, nem sempre é sinônimo de uma relação inocente quanto ao meio. As preocupações com linguagem

fotográfica ou sofisticadas soluções simbólicas surgem isoladamente na obra de grandes fotógrafos. Aos poucos, formam-se as fronteiras entre os estilos, os diferentes gêneros. No caso específico do gênero documentário, a evolução rumo a uma estética definida, rumo a preocupações de linguagem e significado, ocorre quando os fotógrafos começam sutilmente um movimento que vai do *valor documental inerente à fotografia documentária*. Dos fotógrafos naturalistas, eles aprendem que captar um cenário natural com sensibilidade e habilidade resulta numa imagem que transcende a mera literalidade. A imagem resultante modifica, através do destaque seletivo, o significado e as relações naturais das cenas retratadas, efetuando uma nova ordenação das coisas, ditada pelo olhar. Os fotógrafos que começam a fotografia documentária não só aprendem a usar a câmara para fins descritivos mas, instigados por novas inquietações, arriscam introduzir comentários em suas obras. Outra transformação sutil começa a se introduzir no *Ato Fotográfico*, de descritivo que era vai se tornando narrativo.

De dentro da utilização descritivo/informativa da fotografia - talvez a mais universalizada dos usos possíveis - vai surgindo um tipo específico de documentação. Menos um registro e mais uma representação fotográfica, menos amador (e/ou inocente) e mais preocupado com uma utilização sistematizada. Ao mesmo tempo em que aparecem essas mudanças na prática fotográfica, como se fosse o "recheio" teórico das mesmas, formam-se novas concepções em torno do papel social da

fotografia. E, naturalmente, emergem questionamentos sobre o Sujeito que atua na sociedade através da fotografia e o significado do *Ato Fotográfico*, como ação transformadora. A fotografia voltava sua atenção, de forma mais sistematizada, para assuntos culturais, para a organização social e para a crítica sociológica.

I V

O DOCUMENTARISMO CONSCIENTE ("PARA SÍ") E ORGANIZADO.

Fotografia e (é) Indústria. Primeiras aproximações teóricas, o início de um gênero. A fotografia começa a ser utilizada como instrumento de reflexão (pessoal) sobre a situação social.

...en el registro y en la interpretación de los hechos, era un nuevo instrumento de influencia pública, que podría aumentar la experiencia y llevar el nuevo mundo de nuestra ciudadanía hacia la imaginación. Nos prometía el poder de hacer dramas teatrales con nuestras vidas cotidianas y hacer poesía con nuestros problemas".

John Grierson

Não é uma coisa diferente que é vista. O indivíduo, sim, vê diferentemente. É como se o ato espacial da visão mudasse para uma nova dimensão".

C. G. Jung

1. A BUSCA DA SIGNIFICAÇÃO PERDIDA PELA MASSIFICAÇÃO.

Destacamos duas linhas que marcaram o desenvolvimento - possibilitando uma ruptura - do gênero "fotografia documentária". Pelo lado do universo fotográfico a ruptura é provocada por efeitos decorrentes das importantes inovações tecnológicas que, no final do século passado, transformaram profundamente o mundo da fotografia. Essas inovações constituem um marco divisor na história da fotografia e indicam a entrada da fotografia, em particular, numa dinâmica produtiva que emergia como dominante no campo das manifestações simbólicas, nas sociedades capitalistas mais desenvolvidas. Foram inovações ocorridas em toda linha de materiais fotográficos - das câmaras aos papéis, passando pelos filmes e químicas utilizadas - que organizaram a fotografia sob

nova base infraestrutural. Surgem, então, grandes empresas, como a Kodak, Agfa e outras semelhantes, que estabelecem o mundo da fotografia sobre moldes de mercado. A fotografia faz sua entrada magistral no universo do consumo massificado.

O efeito imediato dessa mudança é que, à partir de então, qualquer um pode ser fotógrafo. Se antes o turismo fotográfico era tarefa de profissionais ou restrito aos poucos que possuísssem condições econômicas para sustentar viagens e manter os custos do empreendimento necessário (materiais pesados, incômodos, caros e de difícil manipulação), com a massificação - tornada possível por materiais leves, baratos e cuja revelação podia ser realizada muito depois de feitas as fotos - a mesma atividade passaria a ser acessível a muitos e praticada em larga escala. Assim, boa parte do que vínhamos chamando *documentação inocente* deixaria de ser privilégio de fotógrafos viajantes e exploradores, para integrar a base da fotografia amadora, que surgia com muita força. O "público fiel" de antes, o consumidor, passa a ocupar, aos poucos, o lugar de produtor de suas próprias imagens e disputar espaço com profissionais do tema.

Na primeira etapa da existência da fotografia, fora possível massificar só o resultado do processo: a imagem fotográfica. Agora, numa mudança qualitativa, universaliza-se, também, o *Ato Fotográfico*.

O empuxo massificador da fotografia ocorreu em duas frentes independentes. Por um lado, o contato daquele que já era consumidor de imagens fotográficas tornou-se mais estreito. Agora

ele participava também do Ato que produzia as imagens que o haviam atraído tanto. Parte do mistério da fotografia fora "dominado". Por outro lado, a impressão e difusão de fotografias, pelos jornais e revistas ilustradas, começava a ser feita. O amador - mas também boa parte dos profissionais - por participar, aparentemente, do *Ato Fotográfico* compartilha, como cúmplice, do processo gerador de imagens. Mas o caráter construtivo, inerente à percepção fotográfica, permanece despercebido, minimizado. O senso comum (generalizado) não hesita em conferir enorme poder de persuasão a uma imagem, que acredita "científica" pelo simples fato dela ser obtida através de uma máquina e ser veiculada socialmente num meio de comunicação massivo.

A entrada em ação de vasto contingente amador afetaria o trabalho do retratista e do fotógrafo de viagens turísticas. Eram áreas temáticas que gozavam de grande sucesso dentre as massas e, acreditava-se, exigia menos especialização e quase nenhum esforço. Afinal, obter uma imagem fotográfica "correta" parecia estar ao alcance de qualquer um. "Documentar" inocentemente, tampouco parecia ser uma tarefa que exigisse algum preparo especial.

Qualquer que fosse o motivo objetivado, a relação que a massa de novos fotógrafos estabelece com o meio é eminentemente mimética, realista e fundamentada na intocada crença da infalibilidade técnica da imagem fotográfica. A descrição fotográfica passava pela realidade sem dificuldades. Se isso representava uma inversão do processo de conhecimento, não tinha

a menor importância. O homem comum ia aprendendo a arte de substituir a realidade por sua imagem, "olhando perguntava a si mesmo se valeria a pena ver as coisas verdadeiras depois de ter visto a imagem delas"⁴⁹

Os novos fotógrafos contavam também com o apoio e orientação das empresas que zelavam pelo mercado fotográfico. Como resultado da massificação, encontramos situações curiosas, como nos relata Susan Sontag:

*A Kodak colocava anúncios na entrada de muitas cidades relacionando o que se deveria fotografar. E placas indicavam, nos parques nacionais, os lugares onde os turistas deveriam tirar fotografias.*⁵⁰

Não houve nenhum avanço teórico notável, relacionado com o processo de massificação em curso. A reflexão em torno do fazer fotográfico continuou, durante algum tempo, restrito ao meio artístico. O público consumidor, que agora começava a fotografar, carecia, em termos genéricos, de educação imagética. Guiava-se pela "visão agradável", interessado apenas no tema representado, dedicando pouca atenção aos possíveis problemas de linguagem fotográfica - em construção - e dando pouca importância ao fato de suas obras representarem quase nada, em termos de expressão individual.

Entretanto, a nova situação histórica contribuiu para o

⁴⁹ SARAMAGO, José. A jangada de pedra. São Paulo, Círculo do Livro, 1990, p. 61.

⁵⁰ SONTAG, Susan. Ensaio sobre fotografia. 2ª ed. Rio de Janeiro, Arbor, 1989, p. 65.

desenvolvimento de um tipo de sensibilidade fotográfica que possibilitou o projeto documentarista. Uma vez que a universalização da imagem fotográfica facilitou seu uso na documentação descritiva, alguns fotógrafos começaram a se dedicar a um tipo de atividade que dava à documentação uma base menos impressionista. Realizaram trabalhos mais organizados, enquanto narrativa e enquanto expressão de intencionalidades. Neste aspecto, a credibilidade social desfrutada pela fotografia foi crucial na constituição do que poderíamos chamar de *credo documentarista*. Pois, como veremos, os documentaristas vão se preocupar com a finalidade social da atividade que executam e colocar, como fundamento normativo e organizador de seus empreendimentos, peso no poder educativo, persuasivo e conscientizador que, acreditavam, tinha a fotografia.

Nesta altura de nosso raciocínio é necessário que dediquemos algumas palavras à outra linha que contribuiu para o desenvolvimento do gênero *fotografia documentária*. Menos diretamente ligada aos problemas internos do mundo da fotografia - por ser mais abrangente - ela vai ajudar a compreender porque o aparecimento da *fotografia documentária* pode representar também o de uma ruptura temática.

No início do século XIX o desprezo da burguesia em relação aos trabalhadores era enorme,

O período que culminou por volta da metade do século foi, portanto, uma época de insensibilidade sem igual, não só porque a pobreza que rodeava a

*respeitabilidade da classe média era tão chocante que o homem rico preferia não vê-la, deixando que seus horrores provocassem impacto apenas sobre os visitantes estrangeiros (como é o caso hoje em dia das favelas da Índia), mas também porque os pobres, como os bárbaros do exterior, eram tratados como se não fossem seres humanos.*⁵¹

Com uma mentalidade dessa não espanta que os fotógrafos demorassem para apontar suas câmaras para as camadas marginalizadas da sociedade. Não havia demanda nesse sentido, não havia interesse. Os trabalhadores não eram "vistos", não constituíam temática para a fotografia.

2. VIAGEM E SOCIEDADE EM JOHN THOMSON.

Mas o século XIX foi rico em convulsões sociais. Os trabalhadores se organizaram em sindicatos, associações e partidos políticos e impuseram sua presença como força política e ideológica. Era impossível não notar a existência desses movimentos contestatórios. Grandes greves, várias insurreições e a formação, por poucos meses, de um governo dirigido por trabalhadores - temos em vista a Comuna de Paris - colocaram na ordem do dia a necessidade de enfrentar as contradições produzidas pelo mundo que a burguesia construía para si. O projeto "iluminista e democrático", a prometida "sociedade da

⁵¹ HOBBSAWM, Eric J. A era das revoluções. 1789-1848. 4ªed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982, p 220.

abastança" - idéia implícita na concepção de progresso, presente nas justificativas ideológicas da Revolução Industrial - tinha que enfrentar o desafio de absorver os até então marginalizados.

Na sociedade, a produção simbólica sofre algumas mudanças, diante das necessidades impostas pela nova realidade política. Multiplicam-se os livros, brochuras e inquéritos sobre a situação das classes trabalhadoras. Na literatura, o Realismo e o Naturalismo também apontam para os despossuídos, transformando-os em objeto temático privilegiado. No caso da fotografia ocorre algo semelhante, ampliando os usos e aplicabilidade do meio. A *fotografia documentária* nascente faz da *documentação social* seu primeiro filão e, ao se debruçar sobre as mazelas sociais, sobre o "feio", representa uma ruptura tanto temática quanto na forma de documentar.

O escocês John Thomson ilustra, exemplarmente, a passagem de uma relação descritiva com o meio - normal na "documentação inerente" - para uma relação narrativa.

Thomson pode ser visto como fotógrafo "viajante". Em 1862 começou uma viagem pelo extremo oriente que lhe tomou dez anos, cinco dos quais passados na China. A natureza exótica daquilo que via justificava, por si, a documentação fotográfica. Thomson fez paisagens e retratos - como os fotógrafos de viagens de sua geração - mas suas fotos parecem menos turísticas. Há nelas um esforço fotográfico que vai além da descrição natural. Ao retornar para Inglaterra publica suas fotos em quatro volumes sob o título Illustrations of China and Its People (Fig. 42). O

que há de novo em Thomson é que, tendo nascido praticamente ao mesmo tempo que a fotografia, concebia-a sem preconceitos pictóricos. Utilizava-a naturalmente, como extensão da curiosidade humana. Curiosidade essa que o levou a realizar uma *pesquisa visual* sobre a cultura chinesa, usando a fotografia como "caderno de anotações".

Ao se mostrar interessado pela cultura do país visitado, teve que criar um modo de agir que lhe permitisse obter fotograficamente as informações que queria transmitir. Seus retratos evitam os estúdios. Foram realizados de tal forma que aproveitavam o cenário natural do fotografado. A pessoa retratada era remetida, numa composição harmoniosa, ao meio em que vivia. Mais do que um mero capricho, isso era feito porque Thomson acreditava que o estúdio era um artifício. O que ele procurava era captar costumes e tradições com um sentido de imediaticidade e autenticidade que somente a fotografia podia dar.

A documentação realizada por Thomson na China revela detalhes culturais que lhe conferem características etnográficas. Ao mesmo tempo não consegue esconder o olhar surpreso, resultante de um embate cultural interiorizado. Fotos como Punishment in China ou Bound feet of Chinese Ladies denotam o olhar curioso e inevitavelmente comparativo. As fotos de Thomson parecem um relato de viagem, mas distinguem-se das realizadas com intuito turístico por seu "modo de ver" inovador, por sua visão aguda que atua, transcendendo a simples descrição, como intérprete cultural, como testemunha do mundo. Neste caso, o recorte

espacial é outro, a *posse visual fotográfica*, diferente.

O comentário visual, efetuado por Thomson, só não foi mais profundo por causa do exotismo natural da cultura chinesa. Era "fácil" perceber o inusitado, o que tornava tão distintas as culturas orientais do mundo ocidental, e obter esse sentimento de estranhamento fixado nas fotografias. O que houve de acréscimo, nas suas fotos de viagens, foi o destaque dado à cultura e ao gentio. O esforço por ultrapassar a obviedade da fotografia turística e o saciar sua curiosidade nas camadas menos oficiais da realidade social (Fig. 43).

A situação muda radicalmente quando o fotógrafo aponta sua câmara, não mais para outras culturas, para o mundo "desconhecido", mas para a própria sociedade. Neste caso, é necessário aplicar toda experiência, aprendida durante anos no treinamento de um novo *modo de olhar*, a situações que, por estarem próximas, deveriam ser conhecidas por todos. Aqui não há mais o exótico funcionando como atrativo e facilitando a coleta de imagens. Mais do que um "caderno de anotações", esta fotografia exige um esforço complementar, que lhe confira o poder de revelar camadas da realidade - relações, significados - existentes além do aspecto visual. Este foi o desafio que Thomson enfrentou ao retornar à Inglaterra.

Em 1877 Thomson engajou-se num projeto documentarista pioneiro, por causa da temática e, principalmente, do uso que daria à fotografia. Tratava-se de captar a miséria dos pobres das ruas de Londres. Parecia estar fazendo eco, na fotografia, de

esforços já existentes na sociologia e na literatura militante. A "viagem", agora, era interior. O mundo a ser mostrado era - paradoxalmente - tão "desconhecido" para a classe média quanto a cultura dos povos do extremo oriente. A tarefa de tornar visível um mundo que existia por todo lado, que parecia ser sistematicamente ignorado, era muito mais difícil, pois tratava-se de tornar evidente uma situação vedada pela ideologia estética do momento.

As fotografias, publicadas no livro Street Life in London, foram acompanhadas por um texto explicativo de Adolphe Smith. O texto descrevia - às vezes de forma sensacionalista - a vida dos trabalhadores. A obra tinha a intenção declarada de instruir e inseria essa pretendida instrução numa concepção religiosa-assistencialista. Esse tipo de trabalho recebeu pouco apoio da sociedade inglesa, cuja moralidade vitoriana era um tanto rígida, que preferia justificar a miséria, senão com o *darwinismo social* bem conservador, como um desejo divino de castigo aos "pecadores". A obra de Thomson visava, justamente, quebrar essa resistência, chamar a atenção para uma situação insustentável e socialmente explosiva. A idéia era a de angariar o apoio da classe média para os esforços das organizações assistencialistas (religiosas) que procuravam prestar ajuda aos despossuídos.

Como empreendimento fotográfico foi, contudo, tímida. As fotografias serviram apenas para ilustrar o texto, assegurar a veracidade do relato e evitar acusações de exageros. Teve valia a

idéia de usar a fotografia como *parte importante* de um projeto mobilizador, de proporções sociais. Significava acreditar na imagem fotográfica como meio narrativo, como instrumento de pesquisa. Um reconhecimento de sua força informativa.

3. DOCUMENTARISMO E DENÚNCIA. A CRUZADA REFORMISTA DE JACOB RIIS.

Na mesma época, com o propósito ainda explícito de agitar a consciência da sociedade, Jacob Riis usava a fotografia como arma por reformas. Mas isto ocorria do outro lado do oceano, nos Estados Unidos, e Jacob Riis era um jornalista empenhado numa campanha pessoal de denúncia da miséria dos emigrantes que chegavam a Nova Iorque (Fig.44).

A situação econômica dos Estados Unidos era precária e todavia ressentia dos desgastes da Guerra Civil. Os emigrantes europeus vinham fugindo da pobreza, esperavam encontrar emprego na América mas acabavam amontoados nos cortiços, relegados à marginalidade. O repórter Jacob Riis havia dedicado anos denunciando, em seus artigos, essa situação. Mas até então não obtivera o retorno esperado. Começou a utilizar fotografias junto com seus textos e concluiu que, se o texto permitia *saber* do fato, a imagem possuía a vantagem de permitir *ver e acreditar*. Servia perfeitamente como instrumento para os que, como ele, queriam reforma social. Como dominava pouco a fotografia recorreu a dois ajudantes - pertencentes à Sociedade de Fotógrafos Amadores de Nova Iorque - com os quais percorria os bairros pobres, becos escuros e até interiores das casas dos emigrantes.

Foi um dos primeiros a usar sistematicamente o recém inventado *flash*.

Suas fotos eram distintas das de Thomson. Este possuía estilo elegante e sua escolha era regida pela ética cristã que permeava a moralidade vitoriana, enquanto Jacob Riis, mais ligado a um meio de comunicação massivo, realizava fotos diretas, penetrantes e cruas. As cenas retratadas beiravam o sórdido, o efeito procurado era o de chocar o público leitor e, através da força das imagens, sensibilizar público e autoridades sobre a necessidade de mudanças. Fotos e textos perseguiram o mesmo objetivo e compunham um todo. Outra diferença entre Jacob Riis e Thomson situa-se na relação com o tema fotografado. Riis tinha simpatia pelos fotografados, sendo suas fotos documentos e comentários. Em Thomson existe certa dubiedade entre registro - visto como uma apropriação fotográfica menos trabalhada, uma coleta - e documentação, que se traduz num certo distanciamento em relação ao tema fotografado.

Em 1890 Jacob Riis reuniu no livro How the Other Half Lives (Como vive a outra metade) seus escritos e imagens reveladoras. Provocou grande efeito, principalmente se lembrarmos que a impressão de fotografias era ainda uma novidade (Fig. 45). As reformas obtidas por influência de suas fotos foram, no entanto, superficiais. Os piores bairros foram destruídos - o fato amplamente divulgado, e explorado por políticos, como providência positiva - e seus habitantes foram deslocados para lugares menos centrais, onde chamavam menos atenção. Mas o

resultado indireto do esforço de Jacob Riis foi, a despeito da utilização oportunista dada pelas autoridades, muito importante. Ele provou que a fotografia tinha poder de denúncia e podia provocar reformas.

A preocupação humanitária, que acredita que a fotografia pode realizar investigações sociais e comunicar impressões a terceiros, vai ser o fundamento básico da prática fotográfica documentária, poderíamos até dizer, sua *razão programática*. A imagem fotográfica é assumida como *prova, suporte* de informação, um instrumento poderoso de persuasão. Mas obter esse poder, atingir o efeito *educativo* buscado, exige esforços. É preciso ir além da reconhecida e já bastante explorada relação "natural" da câmara como o objeto da fotografia. Em suma, não basta coletar imagens e acreditar que elas, automaticamente, têm o poder de sensibilizar os outros. Não funciona assim. Como já haviam descoberto os Naturalistas, não é a paisagem "pura" que constrói a retórica estética. Não é qualquer fotografia que consegue expressar a beleza natural da cena retratada.

4. FOTOGRAFIA E COMPROMISSO: PROJETO DE VIDA DE LEWIS HINE.

Os fotógrafos documentaristas que iam aparecendo, logo perceberam que a persuasão, o poder educativo, revelava-se mais efetivo quando o autor assumia a subjetividade de seu esforço, dotando suas imagens de um *olhar* que comentava, que criticava, que participava.

A situação criada é, sem dúvida, polêmica. Por certo tempo, na crença dos fotógrafos documentaristas, a fotografia

deixava de ser o mundo para ser lida como "meu olhar sobre o mundo". O engajamento pessoal, o compromisso, são incorporados à prática fotográfica como elementos constitutivos e inseparáveis da totalidade da representação fotográfica.

O binômio "fotografia social/transformação" parece surgir como expressão dos tempos. Além dos autores citados, vinha sendo praticada também por Thomas Annan, que trabalhava fotografando a vida nas ruas de Glasgow, Paul Martin, que fazia o mesmo em Londres, entre outros. Mas, dentre os pioneiros da fotografia documentária social, destaca-se a figura de Lewis Hine. É com ele que a fotografia documentária, nessa vertente social - que é, de longe, a predominante nesta fase - vai atingir maturidade retórica e estética. Pela extensa obra que deixou, pelos seus escritos e entrevistas, percebe-se o zelo que tinha por conduzir de forma unida produção-intenção-e autoconhecimento. Essa forma pensada de produzir aparece, em Lewis Hine, como resultado de uma concepção diferente do que seria o papel social da fotografia. No caso, a apropriação das potencialidades do meio adquire feição menos voluntariosa. Cultua-se menos a câmara e seus efeitos, cultua-se menos o virtuosismo técnico.

Lewis Hine começa sua atividade fotográfica em 1904, como amador. Na época era professor de ciências da Ethical Culture School de Nova Iorque, cuja concepção pedagógica, marcada pelo humanismo religioso, exerceria grande influência em sua atividade fotográfica. Hine era contemporâneo de Stieglitz e assistiu, entusiasmado, a revolução fotográfica encabeçada pelo

grupo da Galeria 291. Interessado em dominar o novo meio, criou cursos de fotografia, na Ethical Culture School, onde ensinava o que, literalmente, estava aprendendo. Acompanhava, com seus alunos, os esforços do grupo de Stieglitz por afeiçoar a fotografia norteamericana a uma sensibilidade visual moderna. Porém, sua formação em sociologia determinou outra direção para suas preocupações fotográficas.

Como Stieglitz, e parte dos fotógrafos artistas modernistas reunidos em torno da Galeria 291 e da revista Camera Work - principalmente na sua fase final - Lewis Hine compartilhava, também sob a influência espiritual do poeta Walt Whitman, o ideal da construção da "nação americana". O momento histórico era propício para o desenvolvimento desse ideal. Os Estados Unidos atravessava uma fase de intensa atividade industrial, era a "terra das oportunidades", uma nação em pleno processo de formação. Walt Whitman havia emprestado, através de suas poesias, uma combinação harmônica de aspirações que fundamentariam o sonho da "nação americana". É assim que seria lido, pelo menos, pelos fotógrafos da Straigt Photography, da costa leste, como pelos fotógrafos da Nova Objetividade, da costa oeste. Era o ideal da construção de uma nação democrática, trabalhadora e humanista, uma Comunidade.

Também os fotógrafos documentaristas acreditaram na viabilidade do ideário whitmaniano. Mas, enquanto no campo artístico demoliam-se velhas estruturas estéticas e emergiam novas proposições visuais, mais diretas, que faziam do *feito*

poesia, no documentarismo a reação fotográfica foi outra.

Um dos primeiros trabalhos de Lewis Hine foi documentar a chegada e condicionamento dos emigrantes nos Estados Unidos. A coincidência com o trabalho efetuado por Jacob Riis, vários anos antes, começa e termina no tema escolhido. O domínio da prática fotográfica e os desígnios de Lewis Hine são bem distintos. Riis realizou sua documentação condicionado pela denúncia que queria veicular nos seus artigos de jornal. Mesmo simpatizando com os emigrantes sua abordagem não ultrapassa os limites da denúncia jornalística. Sua documentação, apesar de crua e dura, reflete um tipo de caridade típica do século XIX.

A documentação de Lewis Hine parte de outros princípios. Ao contrário de estar interessado apenas na caridade para com os emigrantes, ele procura ser mais profundo em sua crítica. Ele percebe a necessidade de apelar pelo reconhecimento do esforço dispensado pelas camadas menos favorecidas na construção da nação americana. Esse era o direito de emigrantes e trabalhadores numa sociedade de promissoras oportunidades, numa sociedade democrática. A documentação realizada por Hine é constante e fiel a esses ideais. Além de justiça social, sua atividade documentarista sempre esteve comprometida com os fins humanitários.

O estilo de Lewis Hine é direto, mas não apelativo. Onde Riis procurava ser visceral, Hine era mais um homem de coração, que priorizava a delicadeza e - principalmente - a dignidade humana. O teor crítico de sua obra é mais delicado e

mais profundo do que a mera denúncia. Priorizando a dignidade humana, o mundo do trabalho, ele expõe a enorme contradição - e dívida social - existente na sociedade americana. Mostra o trabalhador americano em tarefas fatigantes e vivendo, ainda por cima, em condições humilhantes. Seu senso de justiça social o torna reconhecedor de que era preciso mais do que uma ajuda assistencialista, era preciso incorporar as camadas desfavorecidas na sociedade. O desafio a ser enfrentado, portanto, era mais complexo. Harmonizar expressão fotográfica pura com esses ideais era algo mais difícil do que articular uma denúncia visual, encenada, vista como um problema externo. A fotografia documentarista de Hine aponta o caminho da estética documentária. Lewis Hine vive seus ideais fotograficamente.

Nessa luta por direitos humanos, Hine se engaja como fotógrafo-pesquisador (freelance) na documentação e denúncia da exploração de mão-de-obra infantil. Trabalhando para o Comitê Nacional do Trabalho Infantil realiza, de 1908 a 1922, extensa e detalhada documentação. Suas fotos conseguiram mobilizar setores da sociedade e políticos, conquistaram o reconhecimento público e, para seu regozijo, o trabalho infantil acabou sendo regulamentado (Fig. 46).

Toda obra documentária de Lewis Hine está marcada por suas preocupações humanistas. Além de documentar a chegada e vidas dos emigrantes, em 1904, ele realizou outros trabalhos de grande importância para o reconhecimento público da fotografia documentária. Em 1918, como fotógrafo da Cruz Vermelha,

documentou os efeitos sociais da Iª Guerra Mundial na Europa. Viajou pela França, Itália, Macedônia e Grécia. Nunca mostrando as *ações de guerra*, concentrou sua atividade em mostrar a vida da população durante o conflito, hospitais, feridos, destruição. Teve todo o cuidado em não transformar suas imagens em artigo de consumo sensacionalista. A guerra de Lewis Hine é um dos "horrores públicos" - no dizer de Susan Sontag - que ele documentou com grande mestria. Sua visão sobre o assunto transparece através das fotografias que fez. São imagens de lugares destruídos, de pessoas cujas feições não conseguem transmitir nada além de um profundo sentimento de dor e desolação.

Ao retornar da guerra Hine já era considerado um grande fotógrafo. O público afeiçoava-se, cada vez mais, à proposta da fotografia documentária. Várias instituições perceberam o potencial informativo da prática documentarista e encomendaram trabalhos, ampliando a aplicação da mesma num leque temático crescente. Depois de concluir um trabalho sobre um asilo de doentes mentais em Nova Jersey, Hine, no auge de suas forças, dedicou-se ao que denominou *work projects*. Voltou-se para temas que sempre lhe atraíram: retratar os trabalhadores, vistos como construtores anônimos da nação industrializada, e os desafios que corajosamente enfrentavam. Homens e máquinas perfazendo um todo harmonioso, uma representação visual bem de acordo com o ideal modernista de *fé no progresso*. Nos anos 1930/1931, Lewis Hine acompanhou detalhadamente a construção do *Empire States* - na

época, ruidosamente saudado como o edifício mais alto do mundo, um exemplo de engenharia civil, um símbolo de potência industrial. No ano seguinte reuniu suas fotos no livro Men at Work. Como era seu costume - e passou a constituir marca distintiva da fotografia documentária enquanto gênero - Hine acompanhou o dia-a-dia dos operários. Almoçava com eles no canteiro de obras, compartilhava tempo e espaço, vivenciando, o mais próximo possível, a *experiência* daqueles que fotografava. Não fez fotos melodramáticas nem publicitárias, apenas a documentação de um trabalho muito arriscado. Como já constituía sua marca, seus operários aparecem glorificados como grandes construtores de um país forte e democrático, isso sem perder a simplicidade e franqueza (Fig. 47).

5. DOCUMENTARISMO SOCIAL. PRÁXIS E NARRATIVA CONSCIENZIADORA.

Com Lewis Hine a fotografia documentária ganha contornos programáticos. Assume, cada vez mais, a forma de *narrativa visual* ligada a um projeto que se revelava, geralmente, educativo e formador de opinião pública. Ganhar "contornos programáticos" significa dar conta de uma relação complexa de intenções expressivas e possibilidades transformadoras. Implica uma mudança profunda da práxis fotográfica. Esta, abrange o conjunto de atos que confere significância (também para os outros) ao que antes possivelmente existia apenas como mobilização interior, psicológica, dos autores. Práxis fotográfica, portanto, engloba o móbil intencional do autor, sua

compreensão da realidade e de sua atividade prática - significativa - nessa realidade. Temos, portanto, que é através da práxis que os homens adquirem interesse uns para os outros.

Uma das características da fotografia documentária, que nos sugere o grau de ruptura que esta representa em relação à *documentação inerente*, é a sua constituição enquanto *narrativa visual*. Aqui damos relevo à distinção existente entre narrar fotograficamente oposta à ação de descrever fotograficamente. A documentação fotográfica existente antes da constituição da fotografia documentária enquanto gênero - e que viemos chamando de *documentação inerente* por causa da prioridade dada à câmara e aos efeitos estéticos miméticos, a despeito da utilização simbólica da fotografia - denota uma documentação primordialmente descritiva. São as fotografias de viagens, turísticas ou científicas, as documentações arquitetônicas, de cenários urbanos - explorados como "carte-de-visite" - de desastres naturais, exposições industriais e outras. Nos termos das diferenças estilísticas, é um tipo de documentação relativamente mais limitada, menos variada - como é natural, existem exceções significativas. Por outro lado, isso não quer dizer que faltassem habilidade técnica e beleza às imagens que nos legaram os fotógrafos que as realizaram. Mas, estes, antes pareciam estar à *serviço da câmara* do que o contrário.

A fotografia baseada na observação e descrição restringe o intercâmbio entre práxis e vida interior, faz do fotógrafo um *ser ausente* e justifica a idéia da fotografia se

criar "por sí", sem a intervenção humana.

Diferente vai ser a relação entre observação e criação, adotada no caso da fotografia documentária. Esta desenvolve a tendência para a relação narrativa. Para narrar é preciso introjetar os acontecimentos e representá-los. É inevitável que essas operações se misturem com a *vida interior* do fotógrafo que, neste caso, assume conscientemente o aspecto construtivo de sua práxis. A idéia que se tem de *realidade* se transforma de acordo com a evolução e amadurecimento teórico da fotografia documentária. Na época de Lewis Hine a *realidade* ainda era vista como material bruto de onde eram extraídas as partes representativas que dariam sentido à narrativa fotográfica. A coisa parecia simples. O Homem era visto como sujeito que deveria dominar a realidade e transformá-la de acordo com seus desígnios. Homem-Sujeito e Realidade-Objeto compunham o cenário das atividades sociais. O fotógrafo documentarista, em contato com o material bruto (vida), construía um vértice, um cume, jogava um fecho de luz sobre certos aspectos e obtinha uma narrativa com determinado sentido. Sua tarefa era a de apenas dar ordenamento lógico aos fatos.

Quando procura dar à documentação dimensão narrativa, o fotógrafo revela acreditar na possibilidade de transmitir seus sentimentos através de comentários visuais. Registra a realidade, mas não para *feticizar* a realidade. Esta é usada como expressão das emoções que produz no autor. Em outras palavras, o fotógrafo pretende fazer com que outros *vivenciem* os acontecimentos e as

descobertas tal como ele as vivenciou. Na *documentação inerente* a atitude mais comum é a de *observação*. O fotógrafo nos apresenta uma cena - mantendo com a mesma uma relação de observador - e nos faz compartilhar a mesma relação.

Enquanto a descrição nivela as coisas, a narração distingue e ordena. De posse dessa idéia, os documentaristas assinalam que a opção feita pelo fotógrafo - entre vivenciar e observar - não é casual. Deriva da posição de princípio assumida pelo fotógrafo em face à vida e aos problemas sociais. Diante disso, os documentaristas vão valorizar a participação e considerar a observação insuficiente para a função social que previam para a fotografia que realizavam. A "boa foto" estaria fundada no princípio organizador e individualizador; a fotografia tinha - nas mãos das "pessoas de bem" - o dever moral de educar e dirigir a opinião pública, era um poderoso meio para despertar a consciência social.

Nesta fase da fotografia documentária o fotógrafo (narrador) documentarista vai acreditar no valor simbólico da realidade e sua possível apreensão fotográfica. Tendencialmente, esse tipo de pensamento apontava para a direção de se considerar também a fotografia documentária - junto com expressões fotográficas artísticas modernas - responsável pela transformação da *realidade em linguagem*. Mas esse postulado conceitual dependeria, para assumir uma forma, da evolução de outros fatores que, originariamente, eram externos à reflexão fotográfica - como, por exemplo, o desenvolvimento das ciências da linguagem,

da semiótica e estudos afins. Antes, portanto, de chegar à idéia da fotografia como simulacro, os documentaristas tinham que passar pela idéia da fotografia como realidade autônoma. E isso só ocorreria nos anos 50 e 60.

A descoberta do potencial simbólico da fotografia coloca, lado-a-lado, documentaristas e artistas da Straight Photography e do Novo Realismo. Não é à toa que Stieglitz e Lewis Hine são considerados como os dois principais pilares da fotografia norteamericana moderna e vistos como artistas da sensibilidade urbana. As formulações estéticas de Stieglitz - geradas sob influência espiritual de Walt Whitman - englobam as preocupações de Hine, são consideradas genericamente como ponto de partida de uma *estética americana*. Mas enquanto um atuava no campo artístico, o outro desenvolvia sua obra na área documentarista. Naturalmente haviam de divergir quanto à poética fotográfica a ser praticada:

*In fundamental ways, Hine's work, having been inspired by Progressive Modernism, had no relationship to the elitist modernism fashioned on the pages of Camera Work. While Hine's photographs did conform to the straight picture, his direct, social signature was not appropriate to the formal priorities that Stieglitz espoused.*⁵²

⁵² KAPLAN, Daile. Lewis Hine. In Europe. "The 'lost' photographs". New York, Abbeville Press Publishers, 1988, p 27.

Contudo, a atividade de Hine também trazia à tona nova proposta estética e comportamental, compondo um cenário revolucionário para a fotografia norteamericana do início do século.

O fotógrafo documentarista procura viver intensamente o binômio "testemunho/criação" colocado pela fotografia e que na História da Fotografia, geralmente, era visto como paradoxal, auto-excludente. Os "artistas" fotógrafos tendiam supervalorizar a criação, enquanto os "artesões", os fotógrafos viajantes, se inclinavam para o "testemunhar". Mas para o documentarista, fingir que a fotografia não tinha qualquer vínculo com a realidade era impensável. Preocupados em incorporar a fotografia nos esforços por mudanças sociais, era natural que acreditassem no compromisso da sua prática com a realidade. Porém, tal compromisso estabelecia seu elo de ligação com a realidade através da prática do fotógrafo, através, inclusive, das concepções que aquele tinha sobre os fatos abordados. O realismo empírico, derivado do fator mecânico do processo de impressão fotográfica, era relativizado e considerado menos importante do que o aspecto subjetivo, ligado ao sentimento, opiniões e experiência vivida dos autores. Se a fotografia tinha algum poder comunicativo, ele estava relacionado justamente com seu potencial simbólico:

(...) on peut tout de même faire une pause pour se demander où réside le pouvoir d'une image. Qu'elle soit peinture ou photographie, toute image

est un symbole qui amène immédiatement quiconque en contact étroit avec la réalité. Elle parle un langage appris dès le plus jeune âge et ancré dans chaque individu. (...) Pour nous qui sommes de plus grandes enfants, l'image continue à nous raconter une histoire sous sa forme la plus condensée et la plus vitale. Et en fait cette présentation est souvent beaucoup plus efficace que ne l'aurait été la réalité, car dans l'image, tout ce que est non essentiel et d'intérêt conflictuel a été supprimé.⁵⁹

O fotógrafo descobre o poder simbólico da fotografia como reação ao discurso do mimetismo da documentação descritiva. Simbolizar significava operar codificando as aparências, um artifício para ultrapassar o factual e transformar o pedaço indistinto da realidade em *realidade com sentido*. Significava alterar a percepção e a relação que se tinha com as coisas, abrir uma fenda na crença depositada no realismo empírico e dividir "seu reinado", anteriormente incontestável, com o da realidade interna, subjetiva, do autor. Atuar através do sentido simbólico significava trabalhar no campo da intersubjetividade, enquanto atividade genuinamente comunicativa. Representava conceber o Ato Fotográfico como produto de um cruzamento de questões complexas e significativas e não um mero "acidente mecânico". O fotógrafo

⁵⁹HINE, Lewis. "Sur la photographie sociale", in *CENTRE NATIONAL DE LA PHOTOGRAPHIE. Du bon usage de la photographie*. FRIZOT, M. et DUCROS, Françoise (org). Paris, 1987, p 117.

documentarista se preocupa com questões que, talvez, antes eram consideradas exclusivas dos artistas. Ele tem o senso da construção, do aprendizado, e um ponto de vista construtor sobre a imagem que produz. O espontaneísmo - marcante, na *documentação inerente* - cede lugar para o trabalho árduo e significativo, uma busca, através da manipulação da linguagem, da otimização do esforço de expressar fielmente a relação que tinha com os objetos de sua escolha.

É um tipo de proposta fotográfica que aceita, com mais tranquilidade, a incompletude de seus intentos. Não desenvolve pretensões de analisar cientificamente o tecido social, mas sim de se prestar como mediação, construindo o modelo do objeto.

Lewis Hine concebia sua atividade como subjetiva, cuja demanda por participação deveria ser cumprida. É dele o conselho "*plongez ensuite dans le sujet avec enthousiasme et sympathie (car la photographie sans enthousiasme est comme un pique-nique sous la pluie)*"⁵⁴. A documentação, assim realizada, ganhava a qualidade de crítica social e revelava seu compromisso com determinada leitura da realidade. Hine, inclusive, conquistou muita hostilidade daqueles que denunciou e criticou com sua atividade.

Ao sublinhar o caráter codificado da fotografia o documentarista pretendia desmitificar a ilusão que grande parte

⁵⁴ HINE, Lewis. *op cit.* p 121.

dos leigos - e alguns fotógrafos menos críticos - nutria em relação à fotografia. E, além disso, considerar a realização fotográfica como atividade codificada dava margem a que se conhecesse outro fator importante: o de enxergar o Ato Fotográfico como sendo também a expressão da *verdade interior* de cada um. Menos interessado na transmissão de um fato em forma "bruta", o documentarista acredita estar cumprindo um programa mais complexo. Além de informar visualmente, a fotografia documentária comenta, transmite (pretende-se, conscientemente) uma visão que é própria, que é a expressão interiorizada das relações de um Sujeito com os problemas que lhe tocam. O fotógrafo cria e compartilha simbolismos visuais, adequados para suas finalidades comunicativas. Simbolizar significa sugerir idéias e significados. Assim, descobrem o poder da câmara como instrumento de reflexão sobre o mundo.

Realçar certa dicotomia, que acreditavam existir, entre *realidade aparente* - a materialidade das coisas captadas de forma bruta numa fotografia - e *realidade interna* - vista como mobilização interior, que ordena os nossos atos e lhe empresta significados - constitui uma das razões motrizes da fotografia documentária. Com isso, parece querer dizer-nos que sob a aparência do mundo estão os significados reais. Não como "verdades" externas, que uma vez encontradas tudo resolveriam, mas como realidade construída. A imagem é obra e não é para ser tomada como demonstração final de eventos reais. A realidade fotográfica, confrontada com a vida, é limitada. Participa apenas

na área da percepção visual e das codificações figurativas.

A distância entre documentação descritiva e documentação narrativa é do mesmo tipo da existente entre registro e representação. Cada uma aciona uma relação entre observação e criação que lhe é própria. Por isso, ao invés de considerar uma a evolução da outra, preferimos a idéia de que ambas formas de documentar mantêm relação sincrônica entre si. São manifestações diferentes que possuem por base o mesmo meio: a fotografia. Numa analogia com a "língua", a fotografia documentária, nesta fase, é vista como sendo convencional, um instrumento de análise e interpretação do real.

Colocado desta forma, a fotografia documentária aparenta proclamar o "reinado" do fotógrafo sobre a realidade. Talvez a ênfase educativa e moralista, dada à fotografia social pelos pioneiros do gênero, reforce essa impressão. Mas a preocupação desses autores não apontava para esse debate, mais ao feitio da filosofia. Seguindo a tradição fotográfica realista, os fotógrafos documentaristas personificaram uma ruptura dentro da prática (e concepção) fotográfica. Reagiram ao *documentarismo* inerente por considerá-lo insuficiente para novas exigências de ordem estética, comunicativa e persuasiva. Para manter-se fiel ao espírito dos pioneiros da fotografia documentária, deve-se encará-la como um gênero que se esforça por tornar evidente a realização fotográfica como ato criativo, tão parcial quanto qualquer atividade humana. Neste caso, a fotografia documentária pode ser considerada como uma tentativa de reconhecimento do

Sujeito fotógrafo como ser participante que, tentando fugir dos esquemas aprisionantes, impostos pelo automatismo da máquina, busca inverter o quadro e emergir como Autor. E que, ao invés de outros meios já conhecidos, se expressa sobre os problemas sociais usando a fotografia. Para o documentarista não seria o fator *mecânico* da fotografia que impediria a manifestação da personalidade do fotógrafo.

Creditar à fotografia um caráter *neutro*, por causa de seu processo particular de formação de imagens, significava colocar a *máquina* como núcleo central da discussão sobre a prática fotográfica. Os documentaristas questionaram essa relação considerando-a fetichista. Vão propor que se considere o Sujeito, o fotógrafo, como eixo central da discussão fotográfica. Por isso a Práxis passa a ser determinante, pois engloba a prática do fotógrafo, sua inserção social, sua atividade comunicativa, tudo considerado simultaneamente. Não há nada que impeça, portanto, que a atividade documentarista produza *inverdades*, que impeça a *deturpação da realidade* via fotografia.

La photographie possède un réalisme tout à fait personnel, une attraction spécifique qui n'apparaît pas dans les autres formes d'illustration. C'est pour cette raison que la majorité des gens croient de façon implicite qu'il est impossible de falsifier une photographie. Bien sûr, vous et moi savons que cette foi aveugle dans la photographie est souvent mise à rude épreuve, car s'il est impossible à la

*photographie de mentir, des menteurs
peuvent prendre des photographies.*⁵⁵

Neste cenário, os fotógrafos documentaristas trazem outra contribuição, ao colocar a discussão ética no interior do debate fotográfico. Porém, os questionamentos éticos apresentados revelam, principalmente, as preocupações que tinham por garantir, senão a veracidade, pelo menos a autenticidade da leitura que realizavam do mundo. Essa preocupação em torno da *autenticidade*, marca distintiva da fotografia documentária, tinha seu fundamento ancorado tanto em questões subjetivas, como em fatores "externos", que estão além do poder pessoal do fotógrafo. Era preciso garantir que a divulgação e circulação das obras fotográficas não alterassem o sentido, o delicado equilíbrio, da *autenticidade* buscada.

Do ponto de vista subjetivo, os autores estavam preocupados em fazer valer o ponto de vista que tinham sobre os assuntos abordados. Chocados com os desníveis sociais, a falta de sensibilidade demonstrada diante de situações degradantes, os fotógrafos acreditavam no comprometimento de suas atividades e no papel conscientizador que eles lhe emprestavam. *Optar* não significava *mentir*. Lewis Hine engajou-se numa cruzada contra a exploração do trabalho infantil, com sinceridade e honradez, porque acreditava que tal situação era degradante e precisava ser mudada. Ciente de que não atingiria a unanimidade da sociedade

⁵⁵ HINE, Lewis, *op.cit.* p 117-120.

sobre o assunto, suas intenções tinham, contudo, público determinado e que - era um pressuposto razoável - não estava à par do problema. Esse público, uma vez conscientizado e mobilizado, poderia articular a resolução do problema visado. A *autenticidade* era, portanto, fundamental. Era - pode-se dizer - um método de assinalar (fotograficamente) o que deveria ser mudado.

Como fator "externo", estavam os "meios" que permitiriam que o problema em questão se tornasse conhecido pela sociedade. A fotografia, considerada solitariamente, não tem tanto poder socializador. Mesmo sendo um meio que permite a multiplicação de imagens não chega a atingir, quantitativamente, o grau de se tornar um "fato social". Como é natural, para que a documentação fotográfica decolasse e se tornasse conhecida pelo público que visava atingir, era preciso que ela se aliasse aos meios de comunicação massivos, ou pelo menos ao universo editorial de publicação de livros. De qualquer forma, para tornar-se um fato de dimensão social, a fotografia deveria buscar maior aproximação com formas de produção, distribuição e consumo de bens simbólicos, coerentes com os tempos modernos e integrar os processos da Indústria Cultural.

Assim completa-se o *ideal programático*, caro à fotografia documentária, e que foi empregado pioneiramente pelos autores citados. Thomson, Riis e Lewis Hine publicaram livros onde reuniram, num bloco coeso, suas imagens. Vale ressaltar, contudo, que desses autores, foi Lewis Hine quem reuniu num

"corpus" mais definido o que viemos denominando "ideal programático" da fotografia documentária. As diferenças não dizem respeito apenas à extensão, coerência e representatividade da obra realizada. Mas também - o que é mais importante para a perspectiva que viemos adotando - à compreensão do fenômeno fotográfico, ao domínio de uma sintaxe visual que confere às suas fotografias mais do que beleza, denúncia e descrição. Em Lewis Hine há um casamento feliz de época e talento pessoal, cujo resultado é uma obra fotográfica madura, fundante de uma estética documentarista.

As imagens de Thomson ilustravam o texto de Adolphe Smith, escrito dentro de uma ótica mista entre sociologia e caridade cristã. Ambos estavam preocupados em demonstrar que o relato textual não era invenção, utilizaram a fotografia para confirmar. Este é um estado de espírito que ainda comporta, na relação observação/criação, muito da documentação descritiva. Seja pela intenção descritiva, seja pela preocupação eminentemente informativa, considerada de maior importância do que qualquer manifestação poética.

Jacob Riis também utilizou a fotografia como instrumento auxiliar. Ele percebeu, oportunisticamente, que as imagens "incomodavam" mais do que os vários textos de denúncia que havia escrito. Por outro lado, era jornalista, e tratou de adequar o uso da documentação fotográfica para a concepção jornalística dos fatos.

Com Lewis Hine, a situação é um tanto diferente.

Unlike Jacob Riis, who considered himself primarily a reporter and who used his pictures solely to supplement his written reportage, Hine relied chiefly on the camera to communicate his message and wrote very little once he had left the classroom. 'If I could tell the story in words', he said, 'I wouldn't have to lug a camera.'⁵⁶

Desta forma, consideramos que a atividade de Hine processa uma tradução sígnica da realidade que passaria a ser fundante da estética da fotografia documentária. Na busca de soluções para os desafios comunicativos que se impunha - vale lembrar que Lewis Hine também colocava a fotografia a serviço de mudanças sociais - foi artífice de elaborados recursos visuais. Ciente de que estava limitado a usar apenas os recursos de parte da percepção visual como meio comunicativo, ele buscou transcender o fato, a materialidade da aparência, lançando mão de uma sintaxe simbólica que enriqueceu a linguagem fotográfica. Usou a composição e a técnica para reforçar aspectos que achava necessários.⁵⁷ Foi neste sentido que efetuou, num novo patamar de ação consciente, o que denominamos acima de "tradução" sígnica. Em outras palavras, buscou, através da estrutura original que a

⁵⁶ LIFE LIBRARY OF PHOTOGRAPHY. Documentary photography. New York, Time-Life, 1972, p 56.

⁵⁷ Sugerimos a leitura do capítulo 3 do livro "Ensayos sobre fotografia" (v. bibliografia) onde Raul Beceyro, o autor, realiza sugestiva análise de uma fotografia de Lewis Hine, dando ênfase à relação entre técnica e composição como representação simbólica da visão do fotógrafo. Beceyro ainda analisa fotos de Stieglitz, Strand e Cartier-Bresson, entre outros.

fotografia representa, manifestar sua opinião sobre os fatos com que se defrontava, de expressar sua concepção de mundo.

Hine tinha maior domínio sobre os limites da fotografia. Neste aspecto, concebeu sua *storytelling*, uma forma de narrativa fotográfica adequada à difusão massiva a que estava destinada.

Se os fotógrafos artistas tinham acompanhado a industrialização da fotografia e a formação da infraestrutura editorial adequada - fatores que impulsionaram a massificação do meio - com desconfiança, e até com desprezo, o mesmo não aconteceu com os documentaristas. Estes, viram nas mudanças em andamento um progresso, sinônimo de democratização da prática fotográfica. Porém a massificação e difusão universalizada trouxeram novos desafios.

Dentro de suas próprias características, a fotografia documentária, como narrativa visual que é, instaura determinadas atitudes que se definem como suas "regras funcionais". São "normas" operativas que auxiliam a diferenciação entre várias práticas fotográficas aparentemente semelhantes.

Uma delas consiste em "cercar", com várias fotografias, o problema a ser abordado. Há certa pressão centrípeta por "coerência temática" - que pode ser expressa pela determinação espacial, temporal ou sociológica. Fotografa-se um lugar (uma aldeia espanhola, por exemplo), transformações sócio-econômicas (mudanças no ambiente rural norteamericano), ou o mundo do trabalho manual. Na fase de realização das imagens, essa é uma

preocupação mais fácil de se resolver, depende da ação *programada* para tal. Assim que o tema for bem definido, o fotógrafo *planeja* sua ação. Um problema um pouco diferente consiste em manter a mesma "coerência", obtida na concretização fotográfica, na fase de difusão do trabalho. Esta deve ser uma exigência que, se não respeitada, compromete a *razão documentarista* da fase anterior. A produção das imagens e a divulgação estão alinhavadas pela mesma lógica. Por isso os fotógrafos documentaristas encaram a divulgação de seus trabalhos como parte importante da produção de suas obras.

Foi o que fizeram Thomson, Jacob Riis e Lewis Hine ao reunirem suas fotos num todo e priorizarem sua divulgação na forma de livros. Essa atitude está repousada na convicção de que o sentido, na fotografia documentária, é mais completo quando se respeita a totalidade da obra, a relação das várias fotos entre si. A reunião de várias fotos, sua constituição como obra unificada, ficaria sendo uma característica da expressão fotográfica documentarista. É por isso que, na relação com os meios de comunicação massivos, dá-se prioridade aos que não segmentem o conjunto da obra. Diagramar e separar as fotos representa, neste caso, descontextualizar e hierarquizar um trabalho pensado unitariamente. Por isso a opção por livros, exposições e pequenas publicações, especificamente preparadas para as instituições de assistência social que recorriam frequentemente aos fotógrafos documentaristas. Posteriormente, sob o impacto da fotografia jornalística, a diagramação seria

adotada criticamente - e por determinados fotógrafos - como recurso expressivo, possibilitando a ampla utilização da fotografia documentária nas revistas ilustradas que apareceriam nas décadas seguintes.

Ligada à questão citada acima - a de realizar uma cobertura fotográfica de determinado assunto - está o tipo de entrosamento que o fotógrafo documentarista estabelece com seu assunto. Não há nada que assegure que várias fotografias interrelacionadas constituam uma obra de fotografia documentária. É preciso que o espírito que as fundamenta seja o de *narrar*. É preciso que a obra mantenha transparência na sua gênese construtiva, enquanto Ato Fotográfico.

Por outro lado, é comum, portanto, que o fotógrafo documentarista conviva, dispense tempo, com seu objeto de atenção. A fotografia documentária é o resultado da coexistência entre Autor e assunto. Nessa coexistência reside a característica dialógica de sua atividade, que lhe permite uma situação de equilíbrio entre o assalto à realidade, num extremo - talvez uma característica mais ao gosto da fotografia jornalística - e a submissão à realidade, noutra extremo - mais característico da fotografia descritiva.

Em todos esses aspectos Lewis Hine demonstrou maior domínio e coerência que os que o precederam. Talvez, por causa de suas convicções, era natural que mantivesse uma relação respeitosa com seus retratados, com o meio e as realidades que fotografava. Seu interesse pela fotografia também contribuiu no

refinamento expressivo de sua atividade. Hine não deixou de acompanhar a evolução dos debates sobre fotografia, realizados pelos artistas. Não porque tivesse interesses elitistas, mas porque tinha consciência que a prática e estética documentarista, nas quais colocava empenho em desenvolver, poderiam usufruir dos conhecimentos que a sensibilidade fotográfica artística do modernismo concretizava. Apesar de serem projetos distintos, os vários gêneros fotográficos mantinham o parentesco de constituírem expressões de uma mesma época.

As críticas sociais, os ambientes urbanos, a concentração fabril e a resistência dos oprimidos foram temas abordados com prioridade pela fotografia documentária nesta época. Não por acaso se confundem, às vezes, as denominações "fotografia social" e "fotografia documentária", sendo que o próprio Lewis Hine se considerava um "social photographer". Mas a documentação social revela ser apenas uma das aplicações temáticas possíveis do gênero documentarista.

É compreensível que nos Estados Unidos a fotografia documentária tenha ganho o reconhecimento público através da documentação social, levada a cabo por Lewis Hine e outros autores menos conhecidos, como James van der Zee. Este último documentou regularmente a vida da minoria negra norteamericana. Um trabalho que se estendeu do início do século até os anos 30, mas que só foi reconhecido no final dos anos 60.⁵⁸ Seguindo a

⁵⁸ Na verdade, James van der Zee constitui um caso peculiar de "longevidade fotográfica". Embora seu ritmo de trabalho tenha

trilha aberta, surgiram vários fotógrafos que adotaram a *photo history format*, preconizada por Hine. Criaram uma "onda documentarista" que encontrou, num público sedento por informações, aprovação imediata.

6. A CULTURA EM EVIDÊNCIA. A EXPERIÊNCIA EUROPÉIA.

Na Europa a "onda documentarista" apareceria mais tarde. As vicissitudes históricas, - a 1ª Guerra Mundial, a Revolução Russa, os desarranjos políticos e sociais do pós-guerra - além do peso das tradições artísticas e culturais, retardaram o surgimento do interesse por um tipo de fotografia realista e direta, como a fotografia documentária. E quando começou a ser praticada, não teve o caráter tão bem definido, enquanto prática teleológica, nem tão historicamente datada, como foi o caso norteamericano. Tratou-se, em geral, de contribuições de fotógrafos isolados, que trabalhavam desligados uns dos outros, seguindo caminhos próprios, de feição existencial mais acentuada.

É possível que por isso a fotografia documentária européia, contemporânea de Hine, demonstre maior variação temática, indo da documentação intimista, familiar, com Paul Lartigue, à documentação de singelos eventos de rua, com Eugène Atget ou André Kertész. Por causa disso, dessa escolha temática menos *social* e mais *cultural*, a fotografia documentária européia

diminuído, a partir dos anos 30, continuou fotografando até os anos 80.

exibe pouca conotação moralizante e menos intenções educativas, características do documentarismo social.

Pode-se dizer que, enquanto o documentarismo social parece refletir questões da sociologia clássica - das desigualdades sociais, do binômio antagônico pobreza/riqueza - o documentarismo que começava a ser praticado com maior frequência na Europa refletia questões de uma sociologia da marginalidade, dos bairros boêmios, das prostitutas e eventos do cotidiano urbano.

*A fotografia na Europa orientava-se sobremaneira pelos conceitos do pitoresco (ou seja, os pobres, o exótico, o antigo), do importante (isto é, gente rica, famosa) e do belo. Havia uma tendência no sentido de as fotografias louvarem ou buscarem a neutralidade.*⁵⁹

É verdade que as condições na Europa eram distintas das que encontramos nos Estados Unidos. A própria realidade geográfica européia, que agrupa num espaço relativamente pequeno tanta diversidade cultural, histórica e social, foi outro fator que contribui para que fosse maior a variação temática e a disparidade da evolução dos gêneros fotográficos. Aos europeus lhes faltava aquele sentimento unificador, tão caro aos movimentos fotográficos modernos norteamericanos, de estarem construindo uma nação, de serem os responsáveis pela elaboração

⁵⁹ SONTAG, Susan. Ensaio sobre fotografia. Rio de Janeiro, Arbor, 1983, p.63.

de uma *estética americana*.

Também era diferente o tipo de demanda editorial, responsável, em última instância, pela inserção do fotógrafo no mundo da produção simbólica, compartilhado também por outros atores sociais. Na Europa as revistas ilustradas eram muitas, abrangiam um universo bastante diversificado e já existiam há anos. Eram publicações que, na época considerada - isto é, anos 20 - começaram a criar, na prática, um modelo narrativo-visual de onde resultaram as *reportagens*, tão famosas nos anos 30. Para um fotógrafo que praticasse a fotografia documentária como um observador-poético dos eventos urbanos, da época em que vivia, a estrutura editorial das revistas ilustradas européias servia como abrigo e lhe assegurava a subsistência.

É possível detectar a permanência, durante curto período histórico, de diferenças temáticas e estilísticas entre a fotografia documentária praticada nos Estados Unidos da praticada na Europa. Mas o critério diferenciador da geografia diminuiria com o tempo, principalmente quando a fotografia documentária social passasse a ser praticada por autores europeus, como Bill Brandt, por exemplo, e a documentação norteamericana ganhasse sentido cultural, com Walker Evans.

O mais importante nisso tudo é perceber que, com os europeus, a estética documentarista ganhou feições mais complexas e revelou-se, como gênero, ser mais abrangente. A fotografia praticada na Europa entre 1920 e 1940 é um bom exemplo disso.

Era uma atividade fotográfica que priorizava,

geralmente, as cidades. Como reconhecem vários fotógrafos, a intenção era mostrar como era o comportamento da gente, do povo. Como os objetos de uso cotidiano, o espaço urbano, a arquitetura e as vestimentas, constituíam elementos significantes que se prestavam à leitura visual e, assim, permitiam a reflexão cultural. Conhecimento de época e lugar, conhecimento do comportamento humano.

Considerada desta forma, a fotografia documentária europeia se esforça por parecer uma atividade que transcende interesses políticos e aborda os problemas humanos como universais. Pode-se identificar o fotógrafo documentarista europeu com o *flâneur*, aquele que passeia sem pressa, ao acaso, entregando-se às impressões e ao espetáculo do momento. Como o *flâneur*, o documentarista europeu percorre os centros urbanos fazendo reconhecimento e descobrindo aspectos significantes ali onde não havia nenhuma "notícia", ou evento "central", ocorrendo. O documentarista europeu vai salientar, com sua prática, a importância de se saber olhar para as coisas.

O flâneur não se sente atraído pelas realidades oficiais da cidade, mas por suas esquinas escuras e remendadas, por seus habitantes esquecidos - pela realidade não-oficial que está por detrás da fachada da vida burguesa e que o fotógrafo "apreende", tal como o detetive captura o criminoso.⁵⁰ (grifo da

⁵⁰ SUSAN, Sontag. Ensaio sobre a fotografia. p 56.

autora).

Era isso que faziam em Paris, nos anos 20, fotógrafos como Atget, André Kertész e Brassai. O francês Eugéne Atget - que morreria em 1927, aos 71 anos - havia acompanhado as mudanças na cultura francesa desde a passagem do século. Sua obra é caracterizada por uma sistemática captura do cenário urbano e personagens das ruas parisienses (Fig. 48).

André Kertész e Brassai eram húngaros, mas haviam emigrado para a França no começo dos anos 20. Kertész já era fotógrafo e havia documentado aspectos da vida dos húngaros. Cultivou, desde o início, uma relação estreita e complexa entre composição fotográfica, momento visual e sentimento. São características que o tornaram mestre, precursor de Henri-Cartier Bresson.

Em sua maioria os fotógrafos europeus trabalhavam para as revistas ilustradas, fotografavam moda e personalidades. Os documentaristas não escapavam a essa regra. A estrutura do mercado de trabalho era rígida. As revistas encomendavam também algumas atividades documentárias e as publicavam como reportagens. Sobravam para manifestações mais independentes as exposições e a publicação de livro fotográficos.

Kertész participou de várias exposições. Enviou trabalhos para o "Salão de Fotografia Independente" (Paris, 1928), para a exposição "Fotografia Contemporânea" (Essen, 1928) e para a primeira exposição importante de fotografia neo-realista, "Film und Foto", (Stuttgart, 1929).

Brassai, que começou a fotografar graças ao incentivo

de seu amigo Kertész, publicaria um livro que o tornaria famoso, em 1933. A obra, intitulada "Paris de Nuit", além de lançar Brassai no universo fotográfico, é um exemplo do tipo de fotografia documentária que seria praticada na Europa. Passeando pela cidade à noite, Brassai capta ora um edifício entre brumas, mais adiante uma rua estranha, e mais além uma cena insólita. Realiza, também, uma ampla cobertura dos tipos noturnos, da vida dos bares, dos encontros boêmios, das prostitutas.

Pouco depois, na Inglaterra, Bill Brandt realizaria uma obra semelhante tendo como cenário Londres.

É normal que, na fotografia documentária social, a ligação entre autor/temática/estilo exista em função da concepção moral que o fotógrafo tem de sua atividade. Geralmente, pensando na função social de seu trabalho, o fotógrafo adota o papel de *educador* e estrutura sua atividade de forma que ela se configure como sendo realmente pedagógica e conscientizadora. Neste sentido, a fotografia documentária social se auto-atribui um espírito teleológico e ganha feição de discurso persuasivo. São suas particularidades distintivas. Esse projeto de cunho Iluminista, manifestação típica de ideologias progressistas da época, permanece, durante muito tempo, como característica da fotografia documentária social. Mas, como demonstram os documentaristas europeus, o gênero *Fotografia Documentária* era mais elástico, no sentido temático, e mais fluído ideologicamente.

"A câmara é meu instrumento de trabalho. Através dela vejo sentido em tudo que me rodeia" (grifo nosso) diria André Kertész. A prática documentarista dos europeus colocava, já naquela época, questões que a fotografia social ainda não tinha dedicado atenção. A ligação entre autor/temática/estilo não mais gira em torno dos pressupostos teleológicos, nem de uma idéia *educadora*. O fazer fotográfico é valorizado, nem tanto enquanto recurso retórico que visava determinada transformação social, mas enquanto expressão da relação existencial do fotógrafo e seu meio cultural. Desta forma, a realidade social é considerada como algo mais do que *objeto*. O documentarista a aborda desde o ponto de vista da sua experiência, a apreende como relação vivida. Sua preocupação, seu desafio, consiste em conseguir passar adequadamente o significado da relação vivida e transformá-la numa experiência estética (documentarista) socialmente usufruível. A fotografia documentária europeia parece ter em conta a idéia de realidade construída, de certo pensamento fenomenológico. É como se afirmasse que o "o sentido duma situação é o sentido que os homens atribuem a si mesmos e aos outros, numa fatia de duração chamada presente."⁶¹

É visível, nesta prática documentarista proposta pelos fotógrafos europeus, certa humildade quanto à capacidade conscientizadora de suas atividades. Suas obras expressam menos certezas. O próprio fotógrafo é o primeiro a assumir o caráter

⁶¹ LYOTARD, Jean-François. A fenomenologia. Lisboa, Edições 70, 1986, p 107.

subjetivo dos conhecimentos que, por ventura, sua atividade produz. É certo que Lewis Hine também valorizava o papel do indivíduo criador, como primordial na realização fotográfica. Ele mesmo testemunha neste sentido. Mas, colocar a atividade fotográfica sobre determinações estabelecidas por intenções teleológicas significa creditar certas idéias morais, fundantes do trabalho fotográfico, de uma universalidade que se justifica fundamentalmente diante dos pressupostos ideológicos do autor. No caso de Lewis Hine - assim como de Stieglitz - a preocupação era, através de sua contribuição pessoal, construir a "grande nação americana". Neste caso, além da sensibilidade pessoal, há um ideal que, pretende-se, deve ser compartilhado pelo público.

O preço que se paga, às vezes, com a universalização de intenções ideológicas, na fotografia documentária social, é o de tornar indistintas as diferenças humanas ou, pior, as contradições sociais. Muitas vezes, a exaltação humanista e épica que a documentação social costuma fazer dos trabalhadores é criticada por transformar o que é humilhante no "mais lindo dos mundos". Às vezes ocorre o pior. Os fotógrafos são "acusados" de explorarem a miséria para se autopromoverem.

Curiosamente, a fotografia documentária social encontrou grande adesão na jovem república socialista da União Soviética. Os bolcheviques adotaram - também com intenções conscientizadoras e educativas - os meios documentais de expressão como os mais adequados para transmitir "a verdade dos fatos". Os comunistas acreditavam no sentido teleológico da

história. A revolução vitoriosa era apenas o início de um processo histórico (inevitável) de derrocada do capitalismo e construção do comunismo. "A verdade é revolucionária" era um lema que, naturalmente, colocava em evidência meios de expressão que, como a fotografia, tivessem fama de realistas. Por outro lado, o potencial mobilizador e emocional das imagens também eram fatores favorecedores. Sabido é a importância - e apoio institucional - que Lenin dava ao cinema. E, sobretudo, eram meios que permitiam fácil reprodução mecânica e, conseqüentemente, divulgação massiva das mensagens que transmitiam.

Nada mais natural, portanto, que os fotógrafos soviéticos se atirassem a documentar as realizações sociais da jovem revolução e, mantendo a mesma linguagem documentarista, a mesma *fidelidade aos fatos*, denunciasses as mazelas do capitalismo. A "realidade" fala "por sí", a fotografia apenas evidencia o que "já se sabe".

Mas o fotógrafo documentarista europeu - como Kertész, Atget, Brassai, Robert Doisneau, Bill Brandt e outros - não milita nenhuma fé de ordem teleológica em relação à sua atividade. A capacidade *conscientizadora* da fotografia é colocada sob suspeita. O fotógrafo documentarista se sabe, como nunca, como filtro cultural.

A obra que sai das mãos desses autores é variada. Documenta-se a condição de vida dos trabalhadores e estrutura de classes na Inglaterra (Bill Brandt), vida noturna e marginal (Brandt, Brassai e Atget), tudo visto através dos costumes, dos

bairros tradicionais, transformando os objetos pessoais em elementos significantes, como se fizessem eco aos verbos do poeta

*"De todas as obras humanas, as que mais amo
São as que foram usadas.
Os recipientes de cobre com as bordas achatadas e
com mossas
Os garfos e facas cujos cabos de madeira
Foram gastos por muitos mãos: tais formas
São para mim as mais nobres".⁶²*

Realizam uma vasta compilação de gestos, poses e auto-imagens (Auguste Sander) e da condição cultural do europeu dos anos 20/30 (Fig. 49).

Como outros modernistas daquele tempo, os fotógrafos documentaristas europeus reagiam, diante de um mundo desorientado e em mutação acelerada, com uma obra bem particularizada. Através de composições inovadoras - facilitadas pelas câmeras miniaturas de 35mm, recém inventadas e imediatamente adotadas, pela liberdade de movimento que permitiam - e visual simbolicamente rico, eles recolheram e exibiram fatos e situações cheios de atualidade e lirismo. A obra resultante ultrapassava as regras tradicionais de composição e do uso da fotografia. O fotógrafo documentarista começava a revelar a existência de um mundo com leis próprias. Eles criaram o mundo que reportavam.

A figura do fotógrafo documentarista começa a tomar forma como sendo aquele ser que vivencia sua relação com sua

⁶² BRECHT, Bertolt. Brecht. Poemas 1913-1956. (seleção e tradução de Paule César Souza), São Paulo, Brasiliense, p. 92.

época, com sua sociedade, através de uma atividade fotográfica realista. Ele é aquele ser que tenta captar o espírito de seu tempo, e dialogar com seus contemporâneos, usando a fotografia como instrumento de reflexão sobre os problemas que afligem seu mundo.

*Entre las actuales tendencias, cabe distinguir dos grandes corrientes: los fotógrafos para quienes la imagen es un medio de expresar, através de sus próprios sentimientos, las preocupaciones de nuestro tiempo. Se sienten aludidos por los problemas humanos y sociales, viven comprometidos.*⁶³

Por isso aplicam a fotografia documentária a temáticas tão variadas. Mas o fazem de um modo distinto de como ocorre na documentação inerente. Eventos podem ser captados, porém sempre procuram aqueles que possam ter significado geral, que transcenda o mero fato. A fotografia documentária procura dizer coisas importantes sobre o mundo e, talvez mais significativo ainda, revelar aspectos novos da realidade social, que se prestem à reflexão sobre a condição humana. Assim como ocorre com o fotógrafo documentarista social, a atividade fotográfica documentarista requer dedicação e planejamento. O projeto documentarista, contudo, perde sua feição teleológica sem perder seu profundo humanismo.

⁶³ FREUND, Gisèle. La fotografia como documento social. 4^a ed. Barcelona, Gustavo Gili, 1986, p 171.

Desta forma, a fotografia documentária se coloca na fonte de uma nova percepção sócio-estética. Produz uma narração sobre o mundo. Torna, com isso, essencial a figura do narrador. Mais ainda, exige a presença do narrador-consciente de sua atividade. Que consiga, com sua produção simbólica, concretizar a apropriação das necessidades do presente, e fazer da atividade fotodocumentarista um comentário sobre o mundo.

O gênero *Fotografia Documentária*, mesmo sendo feito como *documentação*, transcende a mimese, a cópia. A passagem da *documentação inerente* para a *fotografia documentária* significa, em última instância, uma mudança do uso da potencialidade documentária da fotografia. Antes, uma sina, o fundamento do conteúdo; agora, converte-se em recurso da linguagem fotográfica.

V

FOTOGRAFIA DOCUMENTÁRIA "CLÁSSICA".

- "A" -

A EMERGÊNCIA DA INDÚSTRIA CULTURAL.

O espaço social da produção fotográfica documentarista como elemento estruturante do gênero.

Quando a República cria o CNRS, ela introduziu na cidadela científica elementos de racionalidade externos a esta. Organizar a ciência, sobretudo para o dirigente não cientista encarregado de avaliar um orçamento, remete mais às suas aplicações do que ao desejo de satisfazer uma curiosidade quanto às leis da natureza.

Jean-François Picard

Depois de várias tentativas e alguns resultados interessantes, mas acanhados, a imagem fotográfica se rendeu à reprodução tipográfica. Para isso precisou andar um longo caminho. É verdade que as revistas ilustradas, onde a imagem tinha status preferencial sobre o texto, não constituíam novidade. Já em 1850, existiam muitas funcionando em várias cidades européias, norte e latinoamericanas - Rio de Janeiro com "A Ilustração" e Cidade do México com "Revista Universal" - e na Austrália. Mas nestes casos a transposição da imagem fotográfica para a página da revista era realizada de maneira indireta, via gravuras feitas em madeira, desenhos ou pinturas, o que, naturalmente, acabava descaracterizando o trabalho fotográfico. Somente na década de 1880, com a invenção do cliché, imagem fotográfica e texto passaram a ser imprimidos juntos e com resultados satisfatórios. Começava uma nova revolução para a

fotografia e para o mundo editorial.

Muito contribuíram as transformações qualitativas que alteravam os equipamentos fotográficos utilizados até então. As placas secas, o filme flexível e pancromático, as câmaras manuais portáteis, também são da década de 1880. A reunião de avanços tecnológicos de áreas afins (das artes tipográficas e fotográficas), somados às alterações em andamento, na área da produção e consumo cultural, alicerçaram as bases de uma verdadeira "explosão" fotográfica na sociedade. A partir de então, o universo de abrangência temática da fotografia teve seus limites expandidos, o número de praticantes amadores cresceu brutalmente e a quantidade de fotografias em circulação afirmou a tendência de massa do meio.

A entrada em cena do novo contingente de fotógrafos gerou reações variadas. Pelo lado material, como já citamos anteriormente, redundou no aparecimento de numerosas empresas que se dedicaram a suprir o crescente e promissor mercado consumidor de material fotográfico. São empresas que indicam, de agora em diante, a tendência do mercado fotográfico. Pelo lado editorial, fortaleceu a indústria baseada na produção de álbuns de arte, de viagens turísticas e exóticas. O cartão postal turístico também virou mania mundial, aproveitando o formato, já abusivamente explorado, das "carte-de-visite". Enquanto isso, outra área que começou a manifestar pujança, prenunciando a importância que teria durante o século XX, foi a da fotografia publicitária.

Para a fotografia profissional, a entrada em campo do contingente amador, e as determinações mercadológicas

correspondentes, representa um momento crítico. Os retratistas recebem um último impulso, no final do século passado, e perdem gradativamente a aura e a função, na medida em que cada família passa a contar com "seus" próprios fotógrafos. A decadência do retrato é reflexo, por outro lado, da preponderância que a reprodução mecânica passa a ter sobre a individualidade e criatividade. Após Disdéri e suas "carte-de-visite", o próprio ofício de retratista sofre abalo implosivo. Muitos correram atrás do enriquecimento fácil, proporcionado então por essa atividade, inflacionando-a de tal maneira que na França, em 1891, existiam mais de mil estabelecimentos para retratos, ocupando mais de meio milhão de pessoas⁶⁴. O trabalho de retratista - salvo algumas exceções - torna-se mecânico e impessoal, dada a concorrência existente. Diante deste quadro, o numeroso contingente retratista perde sua função, torna-se excedente.

Para os profissionais de outras áreas, menos interessantes aos olhos dos amadores, a entrada do novo contingente também desencadeou reações iradas e crises. No campo artístico, conforme já ilustramos com as declarações de Baudelaire, a massificação foi tratada como fonte da perda de prestígio e trivialização de uma imagem que, como se pouco fosse, já era *mecânica!*. Enquanto isso os artistas fotógrafos protagonizavam uma fuga em dois sentidos opostos, buscando distanciar-se da prática amadora: uns investem na utilização de

⁶⁴ V. FREUND, Gisèle. La fotografia como documento social. Barcelona, Gustavo Gili, 1983, p.79-83.

técnicas como *carvão*, o *bromóleo* e outros efeitos considerados impressionistas - ou simbolistas, no caso dos artistas britânicos - enquanto outros aprofundam a relação direta da fotografia com seu referente e, sem abrir mão de técnicas exclusivamente fotográficas, constroem a fotografia moderna, direta, pura e estranha para os olhos menos treinados.

Portanto, a pressão do contingente amador contribuiria indiretamente para o surgimento de novas manifestações fotográficas, em alguns casos, ou pelo menos para a readequação de alguns gêneros já praticados. De uma forma ou de outra, um dos reflexos da massificação da prática fotográfica vai ser o de forçar uma *profissionalização* crescente. A fotografia profissional se ergue enquanto campo nitidamente demarcado e diferenciado da prática amadora. Não são somente os artistas fotógrafos que se diferenciam. Mesmo no caso das fotografias de viagens, de eventos do cotidiano, assim como da fotografia documentária profissional, a distinção em relação ao contingente amador também se torna nítida.

A diferença se estabelece, primordialmente, no interior da prática fotográfica, no significado existencial que ela tem para o fotógrafo autor, e que configura uma situação social válida somente para esses grupos, não se aplicando aos amadores. A massificação da prática fotográfica pode ter significado democrático, mas o que permanece como certeza é que essa sua transformação em fenômeno massivo assinala sua integração no formato produtivo característico da Indústria Cultural. Agora, de forma mais marcante do que antes, o *espaço* da produção

fotográfica profissional e pública incorpora elementos complexos e variados que ultrapassam o âmbito restrito da psicologia, da subjetividade, do impulso individual. Agora, mais do que antes, o espaço em que se dá a produção fotográfica documentarista é perfeitamente identificável e chancelado socialmente.

Na distinção entre um trabalho documentarista e a documentação inevitável - esta, também presente na fotografia amadora - concorrem vários fatores. Além do grau do domínio da arte de representar fotograficamente, está a relação estabelecida, através de sua atividade, com a realidade primária e com a difusão social dessa atividade. Finalmente, a relação total com a divisão social do trabalho, o lugar social do trabalho do fotógrafo. Por isso, torna-se muito complicado abordar a evolução da fotografia documentária desconhecendo as condições em que se desenvolvia e na qual trabalhavam os fotógrafos concretamente. Para isso, é necessário considerar as determinações da situação cultural sobre a atividade. Ousamos, inclusive, acreditar que a evolução e o êxito da fotografia documentária, do final dos anos 20 até meados dos anos 50, se deve a uma série de complexos fatores, dentre os quais a apropriação da fotografia pelo formato da Indústria Cultural é um dos mais importantes.

Por que a fotografia documentária - tal como a consideramos - não surgiu, ou teve seus momentos mais gloriosos, em outra época? Achamos impossível dar a esta questão uma resposta simples, contudo sugerimos as seguintes possibilidades:

* porque o gênero *fotografia documentária* não existia

vista de "gênero fotográfico", pertence ao rol de preocupações estéticas e éticas características do modernismo e nisso encontra parceria na literatura, pintura e no cinema, apesar deste ter surgido um pouco mais tarde;

* porque a preocupação documentarista, na sua vertente social, exige - dada a ideologia que geralmente a fundamenta - condições de difusão massivas. Era preciso atingir a envergadura de um "fato social" e, justificar assim, sua identificação com projetos transformadores;

* porque condições sociais determinadas - como educação universal, aumento numérico de público leitor, lutas político/sociais e o crescimento da organização e a atividade da sociedade civil - conformam uma opinião pública crítica que se mostra receptiva às mensagens de denúncia do documentarismo social. Por outro lado, é a mesma opinião pública que vê com bons olhos a novidade estética da tradução fotográfica então efetuada, que representa fatos do cotidiano e da vida cultural da sociedade com lirismo e beleza. Surge, nessas mesmas condições históricas, um mercado consumidor de notícias e reportagens que, ao exercer pressão constante na demanda por novidades, justifica investimentos no setor. Aparecem, então, muitas publicações voltadas para suprir as necessidades manifestadas. Tampouco se pode esquecer que o surgimento da publicidade no mercado editorial de jornais e revistas - ao examinar o desenvolvimento das publicações para um período condizente com o funcionamento da Fundação Cultural - serviu de lastro econômico e permitiu a sobrevivência física de algumas publicações.

Essas condições coexistiram no início do século, cada uma com seu tempo histórico específico, com sua evolução particular. Antes de haver qualquer preocupação documentarista por parte do mercado editorial, como um todo, alguns fotógrafos esparsos já a praticavam e tinham uma recepção tímida e setORIZADA. Mesmo cruzadas moralizantes, como a de Jacob Riis e Lewis Hine, só tiveram relativo sucesso por causa do casamento feliz entre imprensa e a crueza das imagens - no primeiro caso - e a ajuda divulgadora de entidades civís, no caso de Hine.

Para a fotografia documentária tudo começaria mudar com o aparecimento das revistas ilustradas deste século e o reconhecimento do mercado editorial livreiro, além da estruturação de uma rede de locais voltados para a exposição de fotografias documentaristas. Porém, talvez nada disso teria ocorrido se não fosse o crescente amadurecimento de um público que agora se mostrava sensível ao apelo documentarista.

1. A FOTOGRAFIA DOCUMENTÁRIA E A FABRICAÇÃO DE SEU ESPAÇO.

ESSÊNCIA ESTÉTICA X INDÚSTRIA CULTURAL?

'Fantasia', diz o homem que lê Fatos ao homem que lê Ficção, desconhecendo que os fatos são fantasia, e mesmo que não fossem na hora em que são escritos, o são na hora em que são lidos".

Barry Stevens

Situados num ponto de interseção, entre o artístico e o jornalístico, os fotógrafos documentaristas recebem favoravelmente o avanço da Indústria Cultural na área dos jornais, revistas ilustradas e livros. Para a fotografia documentária social, humanista e militante, cumpria-se assim um

de seus preceitos básicos. As denúncias das mazelas sociais não mais ficariam restritas aos que por elas já demonstravam preocupação e das quais tinham perfeita consciência mas, a módicos preços, estariam ao alcance de quem quisesse adquirir as publicações que abriam espaço para este tipo de fotografia. E as publicações surgiram em número crescente.

De forma bastante diferenciada, para cada caso, - fossem as revistas ilustradas, os jornais ilustrados, livros ou exposições - o fato de haver agora uma *Publicação* voltada para a difusão massiva da proposta, uma instituição também produtora de bens culturais, num contexto de Indústria Cultural, implica no estabelecimento de novas relações de mercado, variação de valores simbólicos e da distribuição do poder e do conhecimento social.

A criação de grandes organismos voltados para o mundo editorial era um processo em fase de amadurecimento, diferenciado para os diversos países. Em geral, até então, a atividade dos documentaristas envolvia meios modestos e muita dedicação pessoal. A prática individual da fotografia documentária exigia um tipo de organização que era determinada pelo fotógrafo e este a geria de acordo com seus objetivos. Era uma relação bastante artesanal, não só na produção de suas provas fotográficas, mas também com o mercado. Havia uma autonomia relativamente grande. É nesse nível de autonomia que, dentro de um mesmo gênero, florescem os diferentes estilos da fotografia documentarista.

Vimos como as fotos de Atget diferenciam-se bastante das de Thomsom, por exemplo. Além da sensibilidade singular, de vivenciarem momentos históricos particulares - assim como

situações geográficas tão díspares - cada um organizava sua atividade dentro de um ritmo próprio, procurando dar conta daquilo que, individualmente, definia como seu projeto documentarista. A pressão exercida pelo mercado consumidor, sobre os fotógrafos documentaristas, era ainda pequena. A própria atividade fotográfica documentarista ainda era um pouco marginal, considerando o espectro variado das aplicações possíveis do meio.

A autonomia desfrutada pelos autores documentaristas, neste então, não deve ser considerada, em si, uma característica positiva. A não existência de um mercado cultural organizado - ou até sua ausência - implica em maiores dificuldades para tornar pública as obras. Não divulgar ou não publicar o trabalho realizado era constrangedor, por motivos que vão da óbvia necessidade de sobrevivência física, ao fato de que a obra documentarista pressupõe a existência do público, como fator importante no diálogo que o fotógrafo realiza com determinada realidade, com determinado tema.

Mas na época de atividade desses fotógrafos - Thomsom, Jacob Riis e Lewis Hine - o mercado cultural passava por transformações que alteraram bastante as relações da fotografia documentarista com a sociedade e, conseqüentemente, as variantes de atuação e divulgação dos fotógrafos. Relações de mercado pós-artesanais⁶⁵ se firmavam e, apesar de que as poucas opções

⁶⁵ Usamos uma tipologia empregada por Raymond Williams, para falar das relações sociais de patronato e de mercado nas artes. Tratam-se de fases diferentes de produção cultural e sua troca monetária. Essas fases podem ser: a) Artesanais - a mais antiga, onde "o produtor independente põe a própria obra à venda". Neste

editoriais ainda representassem um problema para quem procurava publicar sem ter sido encomendado com antecedência, aumentavam os intermediários que assumiam a fabricação e publicação de livros de fotografia documentarista. Foi assim que Thomsom publicou seus livros sobre a China e sobre os bairros pobres de Londres, enquanto Lewis Hine contava com o respaldo das organizações

caso o produtor tem total controle de todas fases da criação, mas é totalmente dependente do mercado imediato. Encaixa-se perfeitamente na situação de Atget e até explica, um pouco, as razões do ostracismo de sua obra. b) Pós-artesanal. - que possui duas etapas e duas estruturas um pouco diferenciadas.

"Em primeiro lugar, o produtor (no caso, o fotógrafo documentarista) vende sua obra não diretamente, mas a um intermediário distribuidor que, então, se torna, na maioria dos casos, seu empregador de fato, ainda que ocasional".(grifo nosso).

Foi o caso de Lewis Hine, de Thomsom, André Kertész, Brassai e outros que, em várias ocasiões, realizavam seus trabalhos com grande autonomia, por conta própria e recorriam às publicações e aos editores apenas para a concretização da fase de impressão e divulgação, através da venda do trabalho em forma (geralmente) de livro. Adiantamos a opinião de que essa vai ser uma relação que vai atrair sobremaneira os praticantes da fotografia documentária que, por motivos estéticos e estruturais da obra documentarista, precisam de um espaço e respeito editorial que nem sempre é possível em publicações periódicas.

"Em segundo lugar, o produtor vende sua obra a um intermediário produtor, e começam a instituir-se relações tipicamente capitalistas. O intermediário investe na compra da obra visando ao lucro".(grifo nosso).

Essa situação também é muito comum da fase do surgimento e afirmação das revistas ilustradas e pode ser bem exemplificada pela atividade da Life, da Vu e até de O Cruzeiro, entre inúmeros outros casos. Mesmo aqui a variedade de relações estabelecidas é muito rica, sendo de grande importância tentar descobrir se o produtor (fotógrafo) vende uma obra já acabada ou se coloca à disposição da empresa apenas sua capacidade de trabalho, podendo ser requerido para as mais variadas tarefas - tal como ocorre normalmente no caso do jornalismo. V. WILLIAMS, Raymond. Cultura. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992, p.44-45. Sugerimos a leitura de todo capítulo pela relevância para o tema que estamos tratando. V. ídem, p.33-55.

sociais, para as quais trabalhava, para divulgar suas fotos.

Atget foi um caso exemplar de ostracismo, talvez por estar ainda atuando numa concepção artesanal com o mercado cultural, sendo responsável, ele próprio, pela produção e venda de sua obra, sem recorrer a intermediários. Atget ainda teve a "sorte" de que algumas fotos suas, anteriores à 1ª Guerra Mundial, foram adquiridas por museus preocupados com aspectos memorialísticos frente às transformações urbanas por que passava Paris. Outras poucas foram publicadas na revista dos Surrealistas, obra dos esforços de Man Ray - em fase surrealista - que adotara o documentarismo de Atget como fonte inspiradora. Não sendo assim, e não tendo Atget arquivado cuidadosamente boa parte de sua obra, pouco se saberia dele pois normalmente vendia, pessoalmente, seus trabalhos para pintores que conhecia, para serem utilizados na composição de fundo de suas pinturas.

Posicionar-se à margem do mercado parece ter sido uma opção de Atget. Problema muito maior, tiveram aqueles fotógrafos que viviam em sociedades cujo mercado cultural não estava desenvolvido o suficiente para absorver e divulgar suas obras. Esse parece ser o caso, por exemplo, dos fotógrafos latinoamericanos. Se relacionarmos a manifestação fotográfica documentarista com a existência de canais adequados para sua produção, circulação e recepção, teríamos que considerar a fotografia documentária latinoamericana possível apenas a partir dos anos 50, época que marca o início das grandes transformações do mercado cultural latinoamericano. Mas as coisas são mais complexas. A troca de informações entre os continentes é

inevitável, exemplos são seguidos e realidades "híbridas" acabam surgindo.

Não havendo condições editoriais para a produção e circulação de grandes movimentos fotográficos, resta a produção localizada e de curto fôlego. Essa é a característica da vida editorial da fotografia latinoamericana - salvo algumas exceções. Na Argentina, em 1898, por exemplo, aparece Caras e Caretas, revista informativa e formativa com marcante preocupação social e material gráfico de excelente qualidade. Revista que "*desde seu primeiro número se converteu no órgão jornalístico mais importante do país e da América por várias décadas*"⁶⁶, mas cuja divulgação ficaria restrita ao "já-por-sí" pequeno mercado editorial argentino da época. Tornando-se, hoje, conhecida graças às recentes divulgações em encontros e simpósios. No Brasil, na década de 20 - época áurea das revistas ilustradas européias - havia desde Vida Doméstica, voltada para fotos de casamentos e assuntos populares, até O Cruzeiro, passando por publicações menores como A Cigarra, Careta, Fon-Fon, entre outras. Com público cativo, eram revistas que ainda estavam longe de se constituírem enquanto *fato social*, como ocorria com suas semelhantes européias. Ora por causa da representação fotográfica, ainda pouco atraente, pouco planejada, ora por causa de seu limitado universo de abrangência.

⁶⁶ V. FACIO, Sara. "Pesquisa sobre fotografia e colonialismo cultural na América Latina. in FUNARTE. Feito na América Latina. II Colóquio latino-americano de fotografia. Rio de Janeiro, FUNARTE/Infoto - Conselho Mexicano de Fotografia, 1987, p 155.

Constituem realidades diferentes, com dinâmicas evolutivas particulares, a fotografia documentária e o mundo editorial. Quando ainda incipientes, pouco usufruíam mutuamente das possibilidades de intercâmbio que prometiam realizar. Mas, na medida em que a imagem fotográfica torna-se aplicável à reprodução gráfica e permite a explosão editorial de revistas e jornais ilustrados, o antigo equilíbrio entre produção e divulgação, entre produtor e intermediário divulgador, se rompe.

Em geral, no início o fotógrafo documentarista vê as novas relações de mercado, e sua vinculação com a Indústria Cultural, com bons olhos. Atento, principalmente, para a magnitude massiva de divulgação de obras documentaristas, vai conceber essa vinculação como uma possibilidade progressista. A reprodutibilidade técnica de obras documentaristas em larga escala é considerada uma extensão da atividade documentarista. Isto é bastante evidente, principalmente no caso da fotografia documentarista social praticada desde Lewis Hine, e é uma crença que continua atual.

Conceber as possibilidades massificadoras das publicações periódicas como fator positivo é perfeitamente normal, se considerarmos que os fotógrafos do documentarismo social extraem, em parte, dividendos do valor moralizante que inspira suas obras. A denúncia de problemas sociais, realizada através das fotografias, ganhava o destaque de *fato social* ao ser reproduzida em milhares de exemplares e vistos por milhões de pessoas. O efeito "educativo" da fotografia documentarista social

parecia realizar-se plenamente nessas novas condições produtivas.

Mas a ruptura do equilíbrio existente entre a produção cultural e sua divulgação, entre a produção de uma obra documentarista e sua divulgação, tal como era estabelecido antes da explosão editorial, não tem apenas o lado positivo, destacado por aqueles que saudavam as novas condições de divulgação. A realidade dos processos em andamento é muito mais complexa e contraditória. A institucionalização da fotografia documentária, efetivada com sua absorção pelas publicações periódicas e editoriais, acrescenta elementos novos à prática documentarista. Elementos, estes, que apontam para relativa perda de autonomia criativa, dependência mercadológica, aumento de importância política e, com o tempo, desgaste da proposta documentarista tradicional, com a consequente perda de espaço na mídia.

O século XX é palco de transformações culturais muito abrangentes. Na organização da ciência, do ensino, da produção e reprodução cultural, na política e noutros variados campos e atividades sociais, os processos de institucionalização se aprofundam, conferindo a este século feições organizacionais e mercadológicas particulares.

Num processo de institucionalização a atividade cultural tem seu caráter tipificador acentuado. Como já referimos anteriormente, isto significa, em outras palavras, um aumento do processo profissionalizador da atividade fotográfica - em geral - e da documentarista, em particular. Numa empresa editorial - uma instituição inserida num mercado cultural determinado - os procedimentos operatórios adquirem maior especialização.

Determinadas atividades serão executadas exclusivamente por determinados sujeitos, reconhecidos socialmente como os "preparados" para tanto. Essa especialização o torna receptáculo das expectativas dos "não fotógrafos". Por outro lado, além de restringir a autonomia do fotógrafo documentarista, cuja produção passa a ser, na maioria das vezes, algo integrado, coletivo, essa nova realidade o transforma num produtor assalariado.

Porém, o que mais nos interessa neste processo de institucionalização da fotografia documentária, é o distanciamento que vai ocorrer entre produtor e público.

O processo de profissionalização detectado, não acontece como um ato deliberado dos fotógrafos documentaristas, como se buscassem, calculadamente, o distanciamento da massa de novos praticantes da fotografia. Tal processo vinha ocorrendo nos diferentes campos da atividade humana e refletia uma necessária acomodação das relações produtivas e distributivas, em obediência a novas normas de sociabilidade colocadas na sociedade. Ocorre que "dizer que um segmento da atividade humana foi institucionalizado já é dizer que este segmento da atividade humana foi submetido ao controle social".⁶⁷ Isto significa que a distribuição social do conhecimento não está sujeita à vontade subjetiva dos membros individuais desta sociedade. Numa situação de mercado cultural capitalista relativamente desenvolvido, esse conhecimento socialmente distribuído acompanha os desníveis e a

⁶⁷ V. BERGER, Peter e LUCKMANN, Thomas. A construção social da realidade. Tratado de sociologia do conhecimento. 7ª ed. Petrópolis, Vozes, 1985, p 80.

complexidade da divisão social do trabalho. As diferenças surgem, não apenas por causa dos sujeitos se ocuparem com coisas distintas, mas também porque o próprio mercado reforça o distanciamento entre atividades aparentemente próximas.

Assim, apesar do contínuo aumento do número de pessoas que passariam a praticar fotografia, apenas os "fotógrafos documentaristas" documentariam; os "fotógrafos jornalistas" seriam reconhecidos como os únicos capazes - talvez melhor seria dizer *competentes* - de executarem as tarefas a que estavam designados dentro da divisão social do trabalho, e assim por diante. A distribuição desigual do conhecimento não é questionada e a especialização, pelo contrário, é tendencialmente aprofundada. A certa altura a fotografia documentarista - executada num *padrão* de confiabilidade criado e exigido pelo mercado - torna-se tão complexa que apenas alguns podem se encarregar dela.

As conseqüências dessa institucionalização geralmente escapam à compreensão do fotógrafo documentarista. Às vezes, este apenas a percebe quando se volta reflexivamente sobre sua prática e teoriza sobre as dificuldades concretas de apresentar seu trabalho da forma como o concebe. Não são poucos os que resistem e questionam a intromissão de outros *especialistas* em seus trabalhos. Especialistas, estes, pertencentes à instituição e trazidos à tona pelos novos processos de produção cultural, voltados para áreas específicas que, dentro das novas estruturas criadas, fogem do controle direto do fotógrafo. São os encarregados pela apresentação, divulgação e venda do produto

cultural. Assim como os responsáveis pelo lucro e êxito da mercadoria processada.

Porém, às vezes, a relação mercadológica estabelecida entre o produtor-fotógrafo e a instituição intermediária é assumida com certa transparência. São os casos em que os fotógrafos documentaristas se inscrevem nos quadros de determinada empresa como assalariados, vendendo a *capacidade* de fotografar, trabalhando sob empreitadas. A relação autoral, nestes casos, divide-se entre determinada *competência técnica*, que é vendida, e a alienação, no que se refere ao projeto documentarista. Determinante, é o interesse da empresa contratante, cuja preocupação concentra-se no gerenciamento otimizado de seus recursos humanos, em estreita relação com seu projeto ideológico-empresarial.

As empresas jornalísticas, editoras de livros e revistas aproveitarão a tendência institucionalizadora dos processos sociais para seus desígnios. Descubrem que podem usufruir do distanciamento de tarefas, provocado pela reorganização do mercado cultural. Daí, a alimentar o *mito* do fotógrafo jornalista e do documentarista, e tratá-los como seres especiais, foi um passo. Tal distanciamento - existente entre fotógrafo e o público - atingiu tamanhas distorções, que apenas o fato de se publicar com destaque algum trabalho fotográfico, já justificava toda credibilidade dada ao autor, ao tema e à publicação que o veiculava.

Contudo, é no bojo de todo esse processo que surge o *fotojornalismo moderno*, - que, apesar de algumas modificações

inevitáveis e esperadas, ainda vigora nos dias de hoje - e a *reportagem fotográfica*. É também nesse contexto social concreto que a *fotografia documentária* realiza um salto qualitativo e quantitativo decisivo. Sai de sua condição semi-marginalizada, para conquistar um lugar de destaque, enquanto gênero específico, na história da fotografia e marcar definitivamente, como sua, toda uma época: a que vai de meados dos anos 20, até a metade dos 50.

2. FOTOGRAFIA NA IMPRENSA E SUA FACE POLÍTICA.

Una causa sin imágenes no es solamente una causa ignorada: es una causa perdida.

Serge Daney y Serge Toubiana

A nova situação, criada pelo advento de uma Indústria Cultural forte e madura, acrescentou variantes políticas consideráveis à prática fotográfica documentarista e confirmou uma já existente assimetria na distribuição social do conhecimento.

Normalmente, fotografia documentária e crítica da sociedade andam juntas. Talvez isso seja uma particularidade sua, causada por suas características estéticas e por sua concepção enquanto projeto. Ou pelo fato de ser uma atividade fotográfica mais reflexiva, do que meramente informativa. Algumas vezes essas particularidades transparecem sem metáforas, como é o caso do documentarismo social e de denúncia praticado por Lewis Hine, Jacob Riis e o primeiro Bill Brandt, entre outros. Outras vezes a visão crítica da fotografia documentária aparece misturada no

lirismo e na sutileza dos detalhes de um levantamento cultural dos marginais e boêmios de uma sociedade bastante contraditória, como aparece em obras de Kertész e Brassai. Mas, acima das diferenças estilísticas apresentadas pelos variados autores, todos geralmente consideravam seus trabalhos como o resultado de um movimento duplo do pensamento e da percepção. Primeiro, de interiorização da exterioridade. A obra acabada (e divulgada) representa o momento subsequente, a materialização da atividade fotográfica reflexiva, vista como exteriorização da interioridade.

O fato da fotografia documentária ser praticada, muitas vezes, como um exercício militante, não anula seu assumido caráter de singularidade. Já vimos que a fotografia de denúncia de Lewis Hine, ou a militante de Paul Strand, - na sua fase documentarista, na década de 30 - não compromete a subjetividade característica de suas obras. Se os autores documentaristas acreditavam estar expressando uma *verdade*, devia-se, primordialmente, ao elevado grau moral da missão em que estavam imbuídos - um fator ideológico - e à idéia de serem fiéis aos seus sentimentos e a uma prática fotográfica direta, guiada pela *honestidade* frente ao objeto fotografado - como dissera uma vez o próprio Paul Strand.

O distanciamento entre autor e sua obra, provocado pelas novas relações produtivas e de mercado, vai interferir na recepção. A qualidade do trabalho fotográfico ser a honesta expressão da subjetividade, não vai transparecer para o público. Mesmo porque, como "público", agora o documentarista tem, não

mais somente aquele que ele visava e que potencialmente consistiria no seu interlocutor - e, eventualmente, inclusive, seu contratante - mas a massa consumidora de revistas e jornais, cujos limites geográficos e sociais ficam cada dia mais fluídos. E se esse novo público está, na sua complexidade e variação, além do controle do fotógrafo, o mesmo não se aplica para as empresas de publicação.

A relação dialógica *com determinado público*, buscada pelos fotógrafos documentaristas, insere-se no espaço comunicativo da intersubjetividade. O realismo documentarista existe dentro de determinada perspectiva estética, válida para a *fotografia direta*, e tem seu valor baseado, entre outros fatores, na crença da legitimidade da afirmação do direito de se produzir um discurso subjetivo sobre a realidade. Enquanto o público for capaz de "ver" o autor na gênese da obra tornada pública, mantêm-se certo equilíbrio democrático, permitido pela intersubjetividade. Nessas condições o fotógrafo *pode* expressar positivamente, em sua obra, suas crenças e ideologias. Estas, devem ser percebidas enquanto enunciados, proposições pessoais e podem ser absorvidas - ou não - na relação dialógica que estabelecem.

Muito diferente é a situação política de tentar "dialogar" com uma empresa. Esta, constitui-se numa rede de interesses variados, numa estrutura coletiva complexa. A razão administrativa que a rege conta com mais recursos para absorver as variações de seu público consumidor. De maneira diferente do solitário fotógrafo, as empresas podem se contentar com produtos

mediócras e aumentar sua abrangência entre os consumidores. E é isto que fazem, investindo pesado para manter seu nível de vendas, sua audiência, lucro e influência. Mesmo que nunca consigam obter o controle total do mercado de que fazem parte e nem manipular, completa e solitariamente, a sociedade (situações "ideais", tanto quanto utópicas), nada impede que se programem para isto.

O discurso fotográfico veiculado pelos meios de comunicação massivos corre, portanto, o constante risco de ser recebido como um discurso indeterminado, do ponto de vista de sua autoria. Esta dilui-se no espaço nebuloso das relações concretas, estabelecidas entre autor (fotógrafo) e publicação. Um tipo de relação que passa longe dos olhos do público e cujo desconhecimento é fonte de mistificação e fetichismo. A obra fotográfica é percebida menos como proposição dialógica, ou expressão subjetiva, sobre situações sociais e culturais, facilmente identificáveis por sua objetividade, e mais como um discurso informativo unilateral. *Informação* passa a ser uma palavra determinante, provocando fascínio enquanto *bem social à disposição de todos* e representando elemento fundamental na estruturação do poder na sociedade. Estar "bem informado", mais do que um direito ou uma opção, vira obrigação. E, para estar bem informado é preciso *consumir* a informação oferecida.

Enquanto textos e imagens reforçam a impressão realista dos temas tratados - apontando como responsável por isso a pretensa impossibilidade da câmara mentir - o contexto também joga um papel não menos importante. Afinal, essas publicações

existem para isso, para informar, para dar a "conhecer o mundo". Elas são "janelas para o mundo", "nossos" olhos - agora bem mais autônomos que nosso corpo - que trazem imagens de lugares nunca antes vistos e que, provavelmente, nunca se irá conhecer pessoalmente. A produção de conhecimento é totalizada nos produtos culturais oferecidos. *Verdade e Realidade* ganham novas dimensões. O problemático é que, para se legitimarem socialmente, esses conceitos passam a depender das publicações. Sua existência está sujeita, cada vez mais, à atuação e eficiência dos meios de comunicação massivos.

Não é de surpreender, portanto, que enquanto atividade comunicativa e instauradora de sentido, a práxis fotográfica contribua para criar um comportamento fetichista em relação aos meios de comunicação massivos, em torno da validade das *notícias* e da *informação* como expressão da realidade. Ou seja, quando as pessoas passam a ter como opção informativa apenas determinados instrumentos - uma revista por exemplo - onde algumas imagens fotográficas, conjugadas agradável e plausivelmente com textos apropriados, servem de fonte de *conhecimento*, a percepção (construção) do mundo dessas pessoas fica profundamente marcada pelas opções apresentadas.

Com o amadurecimento de uma Indústria Cultural, que se encarrega de suprir a sociedade com informações e lazer, - cercanda-a por todos os lados - atinge-se uma situação tão inusitada quanto a expressa pelo escritor José Saramago, num de seus romances, onde *não ver* alguma coisa era o mesmo que não existir, visto que "*para que as coisas existam duas condições são*

necessárias, que homem as veja e homem lhes ponha nome".⁶⁸ A experiência pessoal é substituída, *Verdade* e *Realidade* viram atributos da imprensa, das publicações, e as pessoas passam a depender delas para acreditarem, para "conhecer o mundo".

Não é algo que tenha sido inventado no século XX. Mas somente nele atinge proporções sociais tão grandes, tão maciças e abrangentes. Agora, as distintas *realidades* parecem ao alcance da vista. O leitor é receptivo à sensação de estar participando da produção do conhecimento. E a fotografia - a documentária, a jornalística - está lá para demonstrar. Porém, vê-se apenas. O produto acabado é assimilado passivamente, sem críticas nem reflexões.

A confiabilidade pública é obtida a partir do somatório de circunstâncias que envolvem:

* realismo fotográfico e a relação que a massa tece entre "realismo fotográfico" e "verdade". A fotografia é valiosa porque nos fornece informações;

* a certeza (inconsciente) de que, se determinado *fato* foi fotografado, é porque *realmente* existiu. A fotografia - ato imagético baseado na contigüidade - é, sempre, testemunhal. Os *fatos*, esses se auto-explicam (embora existam os "textos", a dar-lhes sentido);

* credibilidade do autor, o fotógrafo, que "lá esteve e

⁶⁸ SARAMAGO, José. A jangada de pedra. São Paulo, Círculo do livro, 1990, p.55-56. E, nesta situação, a Indústria Cultural está por todos os "homens". Ela tudo vê, tudo denomina. É por ela que as coisas são.

viu!";

* e credibilidade atribuída "naturalmente" a um meio informativo que existe para isso, para informar.

É de se ressaltar, inclusive, que no século XX a tarefa de "informar" a sociedade perdeu um pouco a característica partidária e formadora de opinião pública, que jornais e revistas um dia possuíram. Tornou-se uma atividade "neutra", global, um produto que se pretende útil para amplas camadas da população, tratadas com segmentada indistinção.

O fotógrafo documentarista, diante dessa promoção que lhe é agenciada pelas empresas editoriais, passa a ser a "testemunha chave" dos acontecimentos dignos de serem noticiados. Aumenta-lhe, na verdade, a responsabilidade política do ato de fotografar. Este, em si, é vulnerável e incompleto na sua tradução da realidade. A simples reprodução da realidade, vista como um saber reificado, mais oculta do que revela.

Como assinalava Brecht, uma fotografia dos trabalhos da Krupp revela praticamente nada sobre aquela organização. Em contraste com a relação amorosa, apoiada na aparência, a compreensão depende do modo como funciona. O funcionamento, por sua vez, ocorre no tempo, e no tempo necessita ser explicado. Somente o que narra é capaz de nos fazer compreender.⁶⁹

⁶⁹ SONTAG, Susan. Ensaio sobre a fotografia. 2ª ed. Rio de Janeiro, Arbor, 1981, p 23.

Os fotógrafos documentaristas mais integrados com um projeto fotográfico mais consciente, sabem muito bem disso. Mas o poder de decidir o sentido da obra fotográfica, numa situação de Indústria Cultural desenvolvida, muitas vezes está além do controle do autor. Depende de razões que só a empresa domina.

Por outro lado, em determinado momento histórico, o próprio mercado editorial ainda não havia definido uma razão mercantilista como sendo a sua principal. O desenvolvimento do mercado cultural capitalista ainda processava as mais recentes novidades editoriais. O imperativo do sucesso ainda não exercia tanta pressão, como ocorreria com o decorrer do tempo.

Por isso repercutiu tanto a ruptura causada pelo êxito da fotografia documentária e o surgimento do fotojornalismo moderno e das reportagens. Notável, não só dentro de uma perspectiva estética, considerando-se aí como reação à utilização artificialesca dada à fotografia pelos movimentos pictorialistas e impressionistas, mas também por representar a superação do jornalismo e documentarismo inocente.

Como parte de um processo cultural contraditório - como foram normalmente os eventos do modernismo - representou, para muitos, um instante libertador e de realizações democráticas, visto que universalizava a informação.

La introducción de la foto en la prensa es un fenómeno de capital importancia. Cambia la visión de las masas. (...). Con la fotografía se abre una ventana al mundo. Los rostros de los personajes públicos, los acontecimientos que tienen

lugar en el mismo país y allende las fronteras se vuelven familiares. Al abarcar más la mirada, el mundo se encoje.(...) La fotografía inaugura los mass media visuales cuando el retrato individual se ve substituído por el retrato coletivo.⁷⁰

Coroando sua visão esperançosa, Giséle Freund ainda acreditará que, "la revista ilustrada llega a ser un símbolo de la mentalidad liberal de la época".⁷¹

O surgimento de grandes empresas editoriais, o aparecimento dos grandes meios de comunicação massivos, representam um desafio político para a práxis fotográfica documentarista. Desafio, porque aquilo que era publicado nunca era apenas um trabalho documentarista. Junto com a Indústria Cultural surgiu também o público indeterminado e crédulo. O êxito dos fotógrafos não tem sua razão de ser apenas na fotografia mas, principalmente, no fenômeno cultural que representaram as revistas ilustradas durante determinado período histórico. Críticos ou integrados, de esquerda ou liberais, os fotógrafos compartilharam a crença do poder transformador de suas atividades e contribuíram para fixar, no imaginário social, critérios de *verdade e realidade* que se confundiam com os critérios das instituições em que trabalhavam.

Não obstante, o otimismo foi uma situação que teve

⁷⁰ FREUND, Giséle. La fotografia como documento social. Barcelona, Gustavo Gili, 1983, p.96.

⁷¹ *Idem.* p.107.

pouca duração, apesar de despertar promissoras possibilidades. As revistas ilustradas, com linha editorial liberal, teriam vida curta e conturbada. Na Alemanha, onde surgiram em profusão, nos anos 20, foram perseguidas pelos nazistas a partir de 1933. Na França e noutros países - incluindo os Estados Unidos - o início "liberal" das publicações foi substituído pelo pragmatismo mercantil, mais ao estilo do formato da Indústria Cultural, restando poucos remanescentes do período progressista das revistas para além dos anos 30.

Mesmo assim é provável que a experiência vivida por diferentes fotógrafos, a serviço de distintas publicações, defina a validade - ou não - das novas relações e condições de produção.

Algumas publicações foram, durante certo tempo, centros formadores de fotógrafos. As novas concepções de trabalho não representavam ainda impedimento para a evolução e maturação do trabalho documentarista. Pelo contrário, o incentivo à criatividade, à subjetividade e ao trabalho politicamente responsável, eram normas. O fotógrafo tinha espaço para apresentar a idéia de trabalho que lhe interessava e, se fosse aprovada no plano geral da publicação, esperava-se que a concretizasse da maneira mais livre e criativa que pudesse. Assim, colocava-se a importância do trabalho e da ousadia acima das considerações meramente mercantis.

Foi o caso das revistas ilustradas alemãs, como Berliner Illustrierte e Münchener Illustrierte Presse, que estimularam as reportagens fotográficas, uma tentativa de se contar histórias mediante imagens sucessivas. Essas revistas

adotaram relações de trabalho atraentes e inovadoras. O estilo das reportagens fotográficas, os temas documentados, a importância dada à fotografia e a existência de diálogo entre as diferentes editorias e os quadros que trabalhavam nessas publicações, contribuíram para o florescimento e êxito das mesmas. Com esse perfil atraíram fotógrafos de vários lugares. Gente qualificada, e que marcou época, como Moholy-Nagy, Alfred Eisenstaedt, André Kertész, Martin Munkacsi, Umbo, entre outros.

Também foi esse o caso da revista francesa Vu, fundada em 1928 por Lucien Vogel. Como as alemãs, Vu deu relevância à fotografia e manteve durante anos uma linha editorial politicamente progressista. Dentre seus fotógrafos estiveram Germaine Krull, Kertész, Munkacsi, Laure Albin-Guillot e Capa, que realizaria um sensível trabalho sobre a Guerra Civil Espanhola. Outras reportagens e trabalhos documentaristas que chamaram a atenção - e ao mesmo tempo indicam a proximidade da linha editorial da revista com as idéias de esquerda - foram veiculados em números especiais, dedicados a um único tema, o que representava uma ousada novidade para a época. Assim, em 1931 aparecem *Vu au pays des Soviets* e *L'Amérique lutte*, este último dedicado ao New Deal de Roosevelt. Em 1932 Vu novamente inova e publica *L'Enigme allemande*, denunciando o perigo do nazismo em 125 páginas e 438 fotos.

Se no caso alemão, a repressão nazista colocou um fim às experiências das revistas ilustradas e seu jornalismo democrático, no que se refere à Vu, a variante repressiva viria por outro caminho. Descontentes com a linha editorial da revista,

e com as declaradas afinidades de Vogel com a esquerda francesa, os donos das ações publicitárias impuseram a demissão do incômodo editor. Em ambos casos fica evidente a importância política dos meios de comunicação massivos nas sociedades contemporâneas. São sintomas, também significativos, da existência de um processo social, marcado pela tendência de transformação dos produtos da Indústria Cultural.

(...) o jornal evoluiu, ultrapassando a imprensa partidária para tornar-se uma publicação mais genérica. (...) Os jornais partidários se revelavam anacrônicos de várias maneiras. Em primeiro lugar, propendiam a proliferar. E cada um desses jornais tendia a reunir atrás de si um partido ou uma lasca de partido. (...) Por outro lado, a tendência da revolução industrial, em que se achava envolvido o jornal que crescia, visava à consolidação. (...) Muitos jornais chegaram também a revoltar-se contra a subserviência a uma máquina ou partido políticos, e a notar no povo um apetite cada vez menor pelas opiniões encomendadas e unilaterais dos proprietários e um apetite cada vez maior pelas notícias. (...) Um número cada vez maior de jornais afastou-se dela (da imprensa partidária) e principiou a oferecer, a segmentos cada vez maiores da população, um produto em que as notícias eram mais importantes do que a opinião, (...) e no qual os anúncios cresciam rapidamente com a circulação e passavam a

ser determinante para o êxito do jornal.
(grifo nosso)⁷²

Apesar do ambiente democrático, vivenciado por publicações como as já citadas Vu, Berliner Illustrierte Zeitung e Munchner Illustrierte Presse, em seus tempos de glória, elas nunca deixaram de ser empresas e, neste sentido, de possuírem interesses típicos de empresas editoriais.

Neste contexto produtivo, o trabalho do fotógrafo é, geralmente, - salvo raras exceções - submetido à disponibilidade espacial (no sentido literal da palavra) da publicação. É delimitado, também, por razões inerentes ao processo produtor. Assim, ao sair das mãos do autor, tem que passar pelas do editor de fotografia, do diagramador, do planejador artístico, etc. Como trabalho fotográfico realizado dentro de uma publicação, além de representar uma adequação das intenções expressivas traduzidas numa linguagem visual determinada, com todas suas dificuldades e

⁷² SCHRAMM, Wilbur. "Seu desenvolvimento". in STEINBERG, Charles S. (org). Meios de comunicação de massa. São Paulo, Cultrix, 1970, p 74-75. É importante esclarecer que ao falar de "imprensa partidária" o autor se refere, tanto às publicações político partidárias, como fica claro no texto, mas também à certa etapa do desenvolvimento da imprensa, tratada como uma fase onde a imprensa tinha o objetivo declarado de ser formadora da opinião pública. Nessa fase "quando alguém, no século XIX, se referia ao 'poder da imprensa' referia-se ao poder do editorial e do editorialista".(V. ídem. p 74). E, por outro lado, apesar de festejar o regime democrático dos países ocidentais, como um objetivo a ser seguido, não hesita em rejeitar a "imprensa partidária", por causa da tendência que esta teria de "multiplicar-se, dividindo o público potencial em função de diferenças de opinião cada vez mais drasticamente definidas" e decretá-la inadequada para "o futuro". Como suposta vantagem apresenta a opção oferecida pela revolução industrial, a "consolidação", que é, claramente, a monopolização. V. ídem. p 75.

relações fluídas, ainda recebe um tratamento editorial que hierarquiza fotos e compõe narrativas. Esse tratamento ulterior muitas vezes deturpa o sentido e a abrangência da obra. Pode ir de encontro às intenções do fotógrafo, como pode anular seus objetivos, tudo dependendo das relações de trabalho desenvolvidas nas editoras, do domínio da linguagem fotográfica do editor e da possibilidade da participação do fotógrafo (autor) na preparação da apresentação de seu trabalho.

Para uma empresa que possuía dezessete departamentos principais, como a Life, a participação e controle sobre o produto final, por parte dos fotógrafos, representava pouco menos do que uma utopia. A complexidade da estrutura, a hierarquização de funções e o modelo editorial, eram rígidos. O mercado e a competição entre as publicações criaram novas regras, novos conceitos de racionalidade produtiva. Era praticamente impossível a convivência com relações de produção pré-artesanais, diretas.

Cada um dos 17 departamentos constituía um centro decisório. Semanalmente apresentavam projetos e sugestões para matérias, que poderiam ser concretizadas em tempo indeterminado. O diretor do departamento de fotografia tinha controle sobre todos os fotógrafos que trabalhavam na publicação, independente do departamento a que pertencessem. Isso contribuía para que a fotografia fosse um elo que ligasse os diferentes departamentos. Era também daí que saíam as ordens para execução de reportagens, sendo tarefa do diretor desse departamento guiar e controlar os trabalhos e deslocamentos de seus fotógrafos.

Uma vez realizada determinada reportagem, as cópias

eram enviadas para o diretor do departamento de arte, encarregado de diagramá-las. Já as legendas, eram responsabilidade de um redator específico.⁷³ Por mais importante que fosse a fotografia, para uma publicação como a Life, ela tinha que sofrer um processo de adequação para o *formato* exigido pela publicação. Esse *formato* está implícito na concepção ideológica que as publicações reservam para si. Está relacionado também com os modos de produção culturais vigentes.

Neste sentido, o termo serve para distinguir as diferentes propostas editoriais. Trabalhar para Vu, Picture Post ou Berliner Illustrierte não era o mesmo que trabalhar para Life, Look ou Paris Match. Mesmo que o contexto cultural dessas publicações seja o do século XX, com a existência de uma Indústria Cultural já amadurecida e um mercado consumidor de bens culturais desenvolvido, elas expressaram - enquanto duraram - intenções diferentes, em relação ao mundo da cultura. Algumas priorizaram o maior envolvimento com questões polêmicas, a politização do ato de noticiar e a utilização vanguardista da fotografia. Ousaram a experimentação, aplicaram a fotografia não somente para informar, mas inclusive para incomodar.

Na prática, a concepção e utilização da fotografia nas diferentes publicações depende, de modo global, de ambiente para a coexistência das diferentes propostas. Em situações concretas, particulares de cada empresa, a organização interna escolhida

⁷³ Para detalhadas informações sobre o funcionamento interno da Life sugerimos a leitura de FREUND, Gisèle. *op.cit.* p. 123-135, assim como NEWHALL, Beaumont. *op.cit.* p. 260 e 263.

determina a característica do produto cultural realizado. Isto significa que, apesar da existência de uma Indústria Cultural onipresente, delimitadora de espaços e padrões de racionalidade produtiva, diferentes concepções podem existir.

São essas diferenças que transparecem nas intenções formuladas por Lucien Vogel, que projetava, com a Vu, colocar

*al público en contacto con el mundo entero ... y pondrá al alcance del ojo la vida universal... páginas repletas de fotografías, que traduzcan por la imagen los acontecimientos políticos franceses y extranjeros... sensacionales reportages ilustrados...*⁷⁴

comparadas com as intenções de Henry Luce, que dizia ser

*un presbiteriano y un capitalista. Estoy en favor de Dios, del partido republicano y de la libre empresa. Hemos inventado Time, Hadden y yo, y por tal motivo tenemos derecho a decir lo que será. Contamos la verdad de la mejor manera que nos permiten nuestro saber y nuestras creencias.*⁷⁵ (grifo nosso)

Com esse ideário, primeiramente Life tinha a preocupação de gerar lucro - um terço do primeiro número foi preenchido com publicidade - e, em segundo lugar, de defender ativamente a política informativa que julgava correta. O direito à propriedade, cria o direito ao tratamento privado da

⁷⁴ FREUND, Gisèle. *op.cit.* p 114.

⁷⁵ *idem.* p 129.

informação.

Nada disso impediria que Life se transformasse num exemplo de publicação periodística, um paradigma da Indústria Cultural. Tanto Paris Match, como O Cruzeiro, - só para ficar em exemplos já por si bastante diferentes - reconhecem abertamente a influência inspiradora da revista americana. E se para o público a diferença entre as publicações surge, primeiramente, através da aparência do produto, para os profissionais que passam a se relacionar com as mesmas, a situação é diferente. No interior do campo fotográfico, nas suas manifestações documentaristas, de reportagem e jornalísticas, vai haver uma *codificação* das possibilidades de trabalho. Codificação essa que, na medida do possível, alimenta afinidades eletivas. Alguns fotógrafos procuram trabalhar apenas nas publicações onde suas obras recebam o tratamento que julgam correto.

São muitos os casos de fotógrafos que abandonaram as publicações por causa do uso que essas deram às suas obras ou por causa da censura existente nas empresas. Em 1954, Eugène Smith rompeu com a Life por causa de uma reportagem realizada na África, cujo tema era o trabalho que desenvolvia o prêmio Nobel da Paz, Dr. Albert Schweitzer. Eugène Smith desenvolveu um ensaio polêmico e contraditório, fiel à sua percepção da personalidade controversa do retratado. A empresa rejeitou, a obra realizada destoava do critério de *objetividade* que lhe servia de orientação.

Smith protagonizou também outro tipo de problema, comum na relação entre empresas e fotógrafos. Depois de realizar, com

sua esposa, uma documentação exaustiva sobre problemas sócio-ambientais numa vila de pescadores japoneses - o famoso trabalho de Minamata (Fig.50) - enviou fotos e texto para serem publicados na revista americana Câmara 35. Como era seu costume, indicou como queria que aparecesse uma de suas fotos na capa, além da diagramação planejada para a publicação do trabalho.

O editor, Jim Hughes, sabendo o que se vende e o que não se vende, pôs uma foto de Smith na capa com a legenda 'Nosso homem do ano'. (...) O texto inequívoco dos Smith argumenta em favor de um ativismo resolutivo. Os artigos da revista que demarcam o texto manipulam essa forma de se dirigir diretamente ao problema; convertem os Smith em simplesmente Smith; e felicitam-no efusivamente, sufocando sua mensagem com o apreço.⁷⁶ (grifos da autora).

Portanto, esse é outro aspecto político que vem confrontar a atividade do fotógrafo documentarista numa sociedade complexa. De contornos bem mais particulares, visto que depende principalmente da articulação política entre pares, o fotógrafo documentarista tem que lutar para preservar suas intenções e sua obra da maneira como a concebe.

Visto que trabalha ligado a empresas editoriais, que possuem importância política determinante nesta sociedade, muito

⁷⁶ ROSSLER, Martha. "A fotografia como instrumento de luta." in FUNARTE/INFoto. Feito na América Latina. II colóquio latino-americano de fotografia. Conselho Mexicano de Fotografia, Rio de Janeiro, MEC/Funarte-INFoto, 1987, p 68.

maior do que teria caso trabalhasse solitariamente, sobre sua atividade incide a pressão da expectativa de variados círculos de poder, além de ter que corresponder às necessidades lucrativas da empresa que o acolhe. Tudo isso dificulta a articulação de meios que defendam seus direitos autorais, sua capacidade produtiva.

A lógica que está em jogo, muitas vezes, é antagônica. O projeto documentarista, a reportagem fotográfica, o ensaio, que move o fotógrafo, que lhe dirige mãos, olhos, consciência e máquina numa mesma direção, vira motivo de luta pelo direito de manifestação, de participação social. As empresas concebem a realidade dentro de necessidades próprias. Antes, a sobrevivência da empresa, e para isso é preciso lucrar. Para lucrar é preciso atingir vastas camadas da população e, principalmente, vender espaço publicitário. A importância da publicidade é tamanha, que passou a determinar a possibilidade de sobrevivência das publicações. E, além disso, gerou a certeza, de fundo ideológico, de que *modernizar* uma empresa significa colocá-la sob os ditames da lógica do mercado publicitário. Entrega-se, assim, a responsabilidade de informar a sociedade à profissionais preocupados, primordialmente, com a venda de produtos, sendo indiferente o seu conteúdo. Uma história antiga e que nem sempre atinge resultados interessantes para os fotógrafos.

É certo que a vinculação com empresas editoriais de grande porte traz a possibilidade de influenciar a sociedade, de sensibilizá-la para aspectos sociais que merecem atenção e solidariedade. Mas, como na história de *Fausto*, tudo tem seu preço. Primeiro, não há nenhuma garantia que o trabalho

fotográfico realizado será utilizado dentro das concepções em que foi realizado. Segundo, as limitações e encomendas das empresas são muitas. Sob determinadas condições, a própria atividade do fotógrafo documentarista parece se desvincular de seu autor. Público e fotógrafo, de uma forma irônica, acabam irmanados na impotência de ter o direito à manifestação subjetiva de suas crenças e opiniões castrado pelo funcionamento de uma estrutura que perpassa a vida de todos, e em todos os sentidos, e cuja existência, presumia-se, deveria servir justamente para veicular as diferentes concepções de vida. Uma estrutura que, de acordo com remotos ideais iluministas, deveria promover democracia e humanização da sociedade.

Uma solução, para essa situação aprisionante, surgiu quando os fotógrafos se juntaram e criaram agências fotográficas cooperativas. Agências que não só tornaram possível o "viver de fotografia", mas permitiram a formação de bolsões de expressividade. Coletivos, para os quais a fotografia era um instrumento perceptivo, um meio de conhecimento, veículo para expressar o resultado de experiências vivenciadas. Um modo de externar idéias sobre os problemas de uma época.

Primeiro os fotógrafos perceberam, depois a própria Indústria Cultural reconheceria, que a individualidade, a subjetividade manifestada em seus trabalhos não colocava em risco, propriamente, a estrutura de poder vigente. Muito mais singelos, viram que a participação política do fotógrafo documentarista na sociedade é a própria atividade documentarista. Atividade que é uma adjetivação daquilo que é visto e que, por se

constituir enquanto práxis - porém uma determinada práxis, cuja ação contemplativa mistura um tanto de inocência com certo poder mobilizador, via sensibilidade - tinha o significado de participação nos processos sociais. Assim, o fotógrafo não atua transformando diretamente o mundo. O máximo que pode fazer (e faz) é dizer que viu, apontar, fazer do olhar um ato significativo. Como a figura nebulosa do *caçador* de Castaneda

ele está inacessível porque não está espremendo o mundo até este perder a forma. Ele o toca de leve, fica o tempo que precisa, e depois passa adiante rapidamente, quase sem deixar marca.⁷⁷

Pequenas marcas são as fotos. As manifestações simbólicas, por maior que seja a importância que possuam, não constituem uma certeza de transformação social do real. O fotógrafo faz o que pode em nome de suas crenças, de sua integridade ético-estética. Sensibilizar ou não é um desafio, um risco. Ele "transforma" a realidade com seu ato fotográfico, com seu olhar, o resto, quem faz são os outros.

⁷⁷ CASTANEDA, Carlos. Viagem a Ixtlan. 8ª ed. Rio de Janeiro, Record, s.d., p 78.

- "B" -

A REFLEXÃO DOCUMENTARISTA.
EM BUSCA DE UMA NOVA SIGNIFICAÇÃO FOTOGRÁFICA.

a conduta humana se determina ao mesmo tempo em relação a fatores reais e presentes que a condicionam e em relação a um certo objeto futuro (o projeto) que ela tende a dar nascimento.

Jean Paul Sartre

Dire de la photographie ce que l'on dit de l'intelligence donnée à l'homme: la capacité de transformer en signes l'apparence des choses, et de les rendre intelligibles.

Jacques Meuris

1. HARMONIA POÉTICA E INFORMATIVA, O OBJETIVO.

Os artistas sempre demonstraram inquietação em relação à atividade que exercem. Dessa inquietação surgiram, ao longo da história, inúmeros debates e interpretações. Cada manifesto, cada nova orientação ou escola artística que surgia, era motivo para a elaboração de uma cosmologia, uma interpretação da história recente e elaborações teóricas onde situavam a prática significativa que realizavam. Comportamento esse que sempre foi lembrado para distinguir artistas de fotógrafos. Estes últimos, parecia, durante várias gerações evitaram dar à sua atividade interpretações teóricas.

Parecia que a dificuldade de teorizar sobre fotografia tinha sua fonte na aparente obviedade do processo. Ou talvez o problema residisse no fato de se tratar de uma invenção ainda recente. Para dificultar, além de jovem, tinha se transformado num meio expressivo de uso massivo, tornando árdua qualquer

tentativa de debate ou aprofundamento teórico sobre a prática fotográfica. "Para que filosofar, quando se trata de fotografar?"

Realmente, há uma grande distinção entre os que tratam a fotografia como *práxis* e os que dela apenas se servem. É a distinção que pode haver entre um fotógrafo que atua e possui um sistema de valor que direciona sua atividade e outro que, submetido aos ditames de recursos técnicos, que para ele pouco significam, age sem convicções pessoais. Por outro lado, sempre se teorizou sobre fotografia. O desconhecimento generalizado sobre a questão apenas reflete o descaso de muitos profissionais e amadores pela atividade significativa que exercem. Nesta atitude introjetam preconceitos datados da época em que artistas e fotógrafos se degladiavam em torno do status artístico da fotografia.

É certo que o debate sobre fotografia começou com os artistas que por ela se interessaram. Também com os que não a aceitaram. Já vimos como foi intensa a polêmica no século XIX, apesar de estar um pouco mal situada. Com os fotógrafos modernistas, a estética e crítica fotográfica foram direcionadas adequadamente para problemáticas que deveriam ser solucionadas particularmente pela fotografia. Neste contexto, o aparecimento do gênero documentarista, como já ocorrera em outras ocasiões com outras manifestações fotográficas, trouxe consigo preocupações específicas que passaram a merecer atenção. Um desafio para aqueles que passaram a praticá-lo.

Com a câmara na mão, a postura inocente frente a realidade era coisa do passado. A prática profissional da

fotografia documentária exigia cuidados mínimos na consideração para com o meio utilizado e para com o mundo representado. Para superar sua condição de produto do senso comum, e atingir o estágio de atividade significativa, precisava evoluir. Abandonar posturas autômatas e se assumir enquanto intencionalidade consciente. Uma preocupação que atravessava os tempos. Há séculos Giordano Bruno se manifestara sobre a importância da ação consciente. O Homem era privilegiado "a Providência determinou que ele seja ocupado na ação pelas mãos e na contemplação pelo intelecto, de maneira que não contemple sem agir e não aja sem contemplar"⁷⁸, o esforço tinha que ser realizado.

Na verdade, a distinção entre uma prática fotográfica consciente de sua intencionalidade comunicativa e outra, praticada despreocupadamente, não está apenas na intencionalidade. Antes, encontra-se na *qualidade da obra produzida, na qualidade da intencionalidade.*

O argumento que muitos artistas e críticos de arte tinham sustentado, para diminuir a importância criativa da fotografia, se relacionava um pouco com esta questão, a da *qualidade da intencionalidade.* Como as artes plásticas já se encontravam em avançado estado de institucionalização, com suas regras enrijecidas, - das quais mal conseguiam escapar até mesmo os artistas, basta lembrar das dificuldades que passaram os naturalistas e impressionistas ao proporem inovações estéticas -

⁷⁸ Giordano Bruno apud. KONDER, Leandro. O futuro da filosofia da práxis. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992, p 100.

a *qualidade* artística de uma obra era determinada por poderes criados no interior daquele campo⁷⁹. Daí, para os artistas, a importância de se conquistar espaço político dentro da estrutura de poder, estabelecido no campo artístico. Daí a necessidade de ocupar espaço dentro das academias de arte. Fato que só não se concretizou por causa das transformações ocorridas no mercado artístico da época, que forçaram maior abertura e reforma das estruturas do campo artístico. Elementos que possibilitaram a articulação de espaços paralelos, que foram ocupados pelas correntes artísticas assinaladas e suas seguidoras. Mas, para analisar a *qualidade da intencionalidade* no caso da fotografia, a coisa muda um pouco de figura.

A máquina nivela, a máquina iguala. As pessoas que a usam, aparentemente possuem as mesmas chances. As refinadas técnicas do pintar, - ou esculpir, ou outra manifestação do estilo - exigem um aprendizado *táctil*, algo concreto, e que não resulta fácil. Também não o é o processo criativo em questão, aquela magia que faz a *mão* obedecer uma *imagem mental* determinada. Com a máquina, não. Ela executa.

Aqui, a novidade aparece quando os artistas-fotógrafos

⁷⁹ Estamos utilizando "campo" como um conceito sociológico, tal como o entende Pierre Bourdieu. Assim, significaria

"espaço onde as posições dos agentes (sociais) se encontram a priori fixadas. O campo se define como o locus onde se trava uma luta concorrencial entre os atores em torno de interesses específicos que caracterizam a área em questão". (grifos do autor).

V. BOURDIEU, Pierre. apud ORTIZ, Renato in Pierre Bourdieu. São Paulo, Ática, 1983, p 19 (col. grandes cientistas sociais). Ou ver também no mesmo volume o capítulo "O campo científico", p 122-155.

tentam classificar as diferentes imagens produzidas pela fotografia. Processo que começou na arte, mas logo se espalhou para outras manifestações fotográficas. O grande valor dos modernistas, da *Straigh Photography*, praticada por Stieglitz, Paul Strand, Weston e Adams, do *Novo Realismo* e da *Nova Objetividade*, é justamente o de assinalar que não era preciso procurar a "arte", para produzir uma imagem fotográfica com *qualidade* visual e comunicativa. Por meios próprios, por caminhos particulares, acreditavam que era possível estabelecer critérios que refletissem as diferentes práticas, apesar da "máquina" continuar sendo a mesma.

Raramente se arvoraram como artistas, para eles uma questão secundária, visto que o importante era a fotografia. E era assim que se viam, como fotógrafos. Na verdade eles perceberam, talvez pela primeira vez, com tamanha intensidade e de forma organizada enquanto grupo, que a *mão* e *idéia* do pintor tinha seus equivalentes na fotografia. Só que nesta, além da óbvia necessidade de apurado conhecimento técnico (quanto mais profundo, melhor) o órgão em evidência era o *olho*, a sabedoria do saber ver. A capacidade criativa de determinado meio não tem como referência os limites impostos pelo mesmo. Limites existem em todas formas de manifestação, sejam artísticas ou não. O importante era encontrar a dinâmica de funcionamento da significação fotográfica, e esta estava interligada com uma nova forma de ver, de se situar no mundo e produzir significação a partir das formas, do aspecto visual da matéria solta no mundo.

Mas ainda não apreenderia verdadeiramente a fotografia

quem apenas desse importância ao esforço do "novo ver". Benjamin alerta para outro aspecto, menos notado, que também traduz a novidade da fotografia. Com as formas da matéria também brincam as artes antigas. Mas a fotografia vai além, representa uma proximidade inédita com a ciência, e isso ela inaugura. O "novo ver" revela modificações no aparelho perceptivo, forçado a encontrar respostas para as possibilidades deflagradas pelo novo meio. A significação obtida, o produto e seus significados, inaugura um valor "mágico". A pintura do passado depõe a favor do artista; a fotografia do passado sempre nos mostra, além do fotógrafo, o que foi, alguém real

(...)na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendadora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na "arte".⁸⁰

A fotografia prende-se, portanto, à realidade. Sua realização pressupõe a interação de fotógrafo com determinada realidade. Pode-se alegar que qualquer manifestação cultural também só é viável nestas condições, mas há uma diferença fundamental, inaugurada pela fotografia e continuada pelo cinema e vídeo. A

⁸⁰ BENJAMIN, Walter. "Pequena história da fotografia" in Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1986, p 93.

presença do autor é imprescindível para a ocorrência do fenômeno, é uma atividade que exige a contigüidade. O fotógrafo tem que estar na hora (tempo) e no local (espaço) onde ocorre o fenômeno objetivado.

É até possível que todo sujeito com uma câmara realize uma documentação. Mas poucos praticam fotografia documentária, porque esta se estrutura enquanto atividade consciente de sua finalidade, enquanto projeto comunicativo particular. Estrutura-se num gênero expressivo. Por isso, não seria exagero considerar fotografia documentária apenas aquela prática fotográfica que se organiza enquanto *práxis*, enquanto "atividade que, para se tornar mais humana, precisa ser realizada por um sujeito mais livre e mais consciente. Quer dizer: é a atividade que precisa da teoria".⁸¹

Nunca ocorreu dos fotógrafos documentaristas se reunirem e definirem regras e critérios para a fotografia que praticavam. Isto é o normal de um processo avançado de institucionalização de determinada prática, que só viria acontecer com o aparecimento de escolas e instituições dedicadas à fotografia documentarista, à partir dos anos 60. Mas nas entrevistas, nos textos e, eventualmente, nas formulações teóricas realizadas, transparece a existência de um *corpus* comum, que revela semelhanças na compreensão fotográfica de vários autores, separados por época, geografia e estilos.

A determinação da existência de um gênero fotográfico

⁸¹ KONDER, *Leandro. op.cit. p 116.*

é, sem dúvida, uma arbitrariedade teórica. Os critérios para a discussão estilística na fotografia são muito mais indeterminados dos utilizados nas outras manifestações culturais. E parecem existir bons motivos para isto.

Na pintura, na literatura, as tendências e movimentos levavam mais tempo para amadurecer. A própria construção de estilo é consequência de longos anos de aprendizado. Os estudiosos da arte conseguem acompanhar a evolução expressiva de Van Gogh, ou de um Picasso, e realizar uma análise diacrônica de suas obras.

No caso da fotografia tudo parece ser diferente. O ecletismo não tem limites. O aparecimento de novas manifestações fotográficas não condena as antigas de forma tão peremptória, como ocorre normalmente naquelas formas de expressão. Isto permite ao fotógrafo atravessar gêneros fotográficos com relativa liberdade. Especificidades do próprio mercado possibilitam essa prática. Nada impede que o fotógrafo trabalhe sob encomenda para um jornal ou revista, fazendo fotografia jornalística, e desenvolva, ao mesmo tempo, outro tipo de trabalho fotográfico, seja artístico ou documentarista.

Por outro lado, os movimentos na história da fotografia - com destaque para os deste século - sempre foram de curta duração. Pertencer a determinado movimento nunca foi impedimento, na fotografia, para a realização de trabalhos paralelos. Parece que o próprio meio facilita essa relação fluida. Desta forma, não é nada contraditório ver que André Kertész, Robert Doisneau, Brassai, Cartier-Bresson, Sebastião Salgado, entre muitos outros,

sempre desenvolveram trabalhos pessoais - documentários - assim que suas condições financeiras, empregatícias, ou contratuais, permitiram. Isto só complica a tarefa do teórico e do crítico, por causa da confusão conceitual que se instala. Por isso, parece-nos mais prudente reconhecer a existência de uma *prática fotográfica* documentarista, estruturada enquanto gênero, e assinalar que os fotógrafos produzem obras documentaristas em determinado momento, não sendo, portanto, exclusivamente fotógrafos documentaristas.

O gênero "fotografia documentária" existe e é reconhecido por vários fotógrafos, além dos críticos, historiadores e teóricos da fotografia. Mas também existe o problema que sua conceituação não é unificada. Alguns fotógrafos, na auto-avaliação que fazem de seus trabalhos, muitas vezes confundem mais do que ajudam. Mesmo assim é possível reunir elementos que amparem analiticamente a abordagem do que seria essa prática e delimitar, mínimamente, o gênero "documentarista".

A fotografia documentária não é jornalismo. Embora o elemento diferenciador entre esses gêneros pareça difuso, a verdade é que cada um possui dinâmica própria e representam, para a prática fotográfica, coisas absolutamente distintas. Sem ser redundante, é preciso aceitar que fotojornalismo é *jornalismo*. Neste caso a fotografia é instrumento, meio, veículo não só de informações sobre a realidade, mas de toda a *instituição jornalística*. A instituição jornalística sobrevive dentro de determinadas condições de produção e pressupostos técnicos. O tipo de relação que se estabelece entre texto e imagem é típico e

muito específico. A própria concepção de *tempo* e *espaço* com que opera a produção jornalística nem sempre funciona para outras práticas, seja no caso do texto ou da imagem.

É certo que o jornalismo tem a capacidade de transformar tudo, e qualquer coisa, em seu objeto de análise. Desta forma consegue se fazer presente em todas manifestações humanas. Mas, o tratamento que dá à realidade é exclusivo. A fotografia jornalística, portanto, se orienta por determinadas regras que surgiram, e possuem importância, dentro do contexto da produção jornalística. Em relação a isto é muito pouco provável que constitua um projeto pessoal. Determinar o que é ou não notícia não é uma tarefa que cabe ao fotógrafo.⁸²

⁸² *As vezes surgem algumas surpresas que funcionam como uma "exceção à regra". Pelo que relatam alguns fotógrafos que trabalharam na revista O Cruzeiro, tivemos ali, durante certa época, uma situação "anormal" para uma empresa jornalística. Havia, aparentemente, grande liberdade para determinar os assuntos que virariam reportagens. Conforme nos relata Nadja Peregrino*

"Na redação apareciam milhares de cartas de pessoas oferecendo assuntos. Então, quando chegava uma, diziam: 'Tem aqui uma história de um sujeito que é dentista lá em 'não-sei-das-quantas'. A carta corria pelas mãos de todo mundo e quem se interessava ia na redação, pegava o avião, o dinheiro e partia'.

Os fotógrafos faziam parceria com os redatores.(...) Num certo momento, os fotógrafos assumiram a condição de redatores, como relata Flávio Damm".

De modo geral, parece que o funcionamento de O Cruzeiro na sua fase àurea tinha muito de informal. Talvez o fato de dominar sozinha o mercado das revistas ilustradas - as outras que existiam não constituíam ameaça - tenha contribuído para isso. O certo é que, com a chegada da televisão e a pressão de outras publicações, que apareceram para disputar o mercado, no final dos anos 50, O Cruzeiro teve que adotar medidas político-administrativas restritivas. Mudaram os donos acionistas, fecharam-se redações específicas e implantaram-se relações internas marcadas pela rigidez e censura. E, pelo que se depreende do trabalho de Nadja Peregrino, grande parte de seus

Contudo, é muito mais importante perceber que a relação que a fotografia jornalística estabelece com a realidade está determinada pela *concepção jornalística de realidade*. Por ter que ser "informativa", por ter que se prender a um fenômeno, que no jornalismo denominarão de *fato* ou *notícia*, ela é sempre instrumento intermediário de uma técnica: o jornalismo. A autenticidade da fotografia jornalística gira em torno da fidelidade com que retrata os fatos que aborda. Portanto, os pontos políticos nodais, em torno dos quais giram as polêmicas ideológicas no jornalismo, passam a ser as idéias de *objetividade, fidelidade aos fatos, informação e notícia*. O fotojornalista pode ter a criatividade que quiser, mas praticamente não pode se afastar desses critérios.

Certamente, isso não impede o desenvolvimento de diferentes estilos pessoais dentro da fotografia jornalística. A redação jornalística tampouco é una e igual para todos os que escrevem. Também é certo que, dada a variedade de edições, de revistas e jornais especializados numa determinada parcela de mercado consumidor de informação jornalística, as manifestações desta técnica específica de produção de informação variam na temática e na profundidade da abordagem dos assuntos sobre os quais se debruça.

A fotografia documentária possui outros pressupostos.

melhores quadros (fotógrafos e redatores) acabaram abandonando a empresa e passaram a considerá-la decadente. V. PEREGRINO, Nadja. O Cruzeiro. A revolução da fotorreportagem. Rio de Janeiro, Dazibao, 1991, p 20-36.

Nela, a função poética e a informativa convivem harmoniosamente. Isso quer dizer que o *problema* com que se defronta a fotografia documentária, e que procura resolver, não está limitado pela *competência informativa*. A fotografia documentária não é julgada, como a jornalística, por uma *razão* informativa. Muitas vezes é vista como um problema *ético*. E sempre, certamente, representou um desafio *ético-estético*.

Da primeira fase da fotografia documentarista Lewis Hine foi, como já assinalamos, um dos que colocou em prática, de forma sistemática, essa nova compreensão fotográfica da realidade. Documentarista na forma - seria o mesmo que dizer "*Straight*" - e moralizante, no conteúdo. Inseparáveis, forma de conteúdo. A abordagem direta era a correta não somente por causa da impressão realista buscada mas, também, por causa das intenções finais. Ou seja, para que a fotografia denunciasse e atuasse educativamente seria *ímoral* recorrer a outra abordagem que não a direta.

Lewis Hine reconhecia como parcial sua atividade, no sentido de que a escolha temática e sua concretização plástica estavam determinadas pelo seu conhecimento do meio utilizado, em sintonia com a finalidade transformadora pretendida. Além disso, Hine havia percebido que o momento histórico, que o contexto, era propício para a reprodução massiva dos trabalhos fotográficos. Nunca desprezou o aspecto subjetivo ao fotografar, nem as preocupações estéticas. Ilustrativo é o título de uma entrevista de Hine, realizada em 1920, onde ele sugeria que qualquer

realidade poderia ser apropriada pelo ato fotográfico, fosse ela gritante ou meramente bela. Daí surge "*Como retratar artisticamente o trabalho*". Conscientemente lançou mão de efeitos propagandísticos para promover os motivos que retratava. E, por considerar a prática fotográfica uma atividade próxima da realidade, se esforçava para demonstrar como, através dela, exercia sua consciência de cidadão, indistintamente da de fotógrafo.

Ao colocar a fotografia documentária a serviço de causas sociais, Lewis Hine (e os que o antecederam como John Thomson, Jacob Riis, etc) determinou a formação de toda uma escola que até hoje tem seguidores. Outros grandes fotógrafos - Paul Strand é um bom exemplo - ajudaram cimentar essa compreensão fotográfica específica, fazendo do documentarismo social, nos Estados Unidos, a forma predominante dentro do gênero. Alternativas para essa tradição apareceriam apenas com a entrada de Walker Evans no cenário fotográfico dos anos 30 - e, mais tarde, com o surgimento de outra geração de fotógrafos, no início dos anos 60, que apostariam no documentarismo pessoal, de inspiração existencialista, e preocupações estéticas mais evidentes.

2. BRASSAÏ, A SIMPLICIDADE E A MARGINALIDADE.

A fotografia documentária na Europa segue por um tronco diferente na sua evolução expressiva. De feição menos radical, é muito comum que os fotógrafos europeus, praticantes do documentarismo, dividam seus gostos fotográficos com outras

manifestações pictóricas. Muitos incursionaram pela pintura ou desenho, antes de se revelarem enquanto fotógrafos.

Sair durante a noite e fotografar cenas "mundanas" da cidade exigia sua arte. Bares, prostitutas, mendigos e artistas boêmios constituíam um ambiente expressivo e atraente. O fotógrafo parecia se submeter modestamente à presença bruta do real. Mas evitava a monotonia da documentação inocente através da sensibilidade e diversidade de abordagens, ressaltando a particularidade do gênero documentarista como produto de uma relação do fotógrafo com o espaço observado.

Brassaï não era o único a circular pelos bairros boêmios de Paris (Fig. 51). Cidade onde ainda sobrevivia a tradição da arte despreocupada, vinda desde o tempo de Nadar e Baudelaire. Mas foi quem deu passos decisivos no ato de desvendar a *ville*, de dar materialidade ao *olhar* e fixar os personagens que frequentavam os ambientes marginais. Saudado pelos surrealistas, Brassaï não se sentia um deles, apesar de cultivar boas relações com os mesmos. Ele não tinha dúvidas, "surrealista" eram as situações retratadas, não propriamente a abordagem.

Neste aspecto, a fotografia documentária européia é muito particular. O movimento surrealista apropriou-se da fotografia, como instrumento de expressão privilegiado, e influenciou profundamente a consciência dos fotógrafos documentaristas da época. Em vários aspectos os projetos refletiam a mesma preocupação.

Para começar, o cenário. "A rua ... único campo de experiência legítimo", era uma colocação de André Breton que

encontrou eco na atividade desenvolvida pelos documentaristas. Havia de comum também o ceticismo em relação a conceber uma fronteira rígida entre arte e vida, tornando obscuro os limites entre objetos e acontecimentos, entre intencional e não intencional, entre o lirismo e o grotesco ou pitoresco (Fig. 52).

Os surrealistas criam a idéia do *objet trouvé*. Cenas oníricas que compõem a realidade, estranhas coincidências que ocorrem ininterruptamente e que somente olhos treinados podiam captar. As câmaras fotográficas foram adotadas imediatamente, por causa da facilidade com que retinham os casuais *objet trouvé*. A fidelidade documental da fotografia era apropriada para testemunhar a existência real dos encontros casuais. Sem ter que alterar qualquer dos recursos puramente fotográficos - sem ter que manipular emulsão, químicas ou fazer esboços prévios do que se pretendia retratar - a fotografia era instrumento ideal para fixar o paradoxal, o "irreal", o instante.

(...) *l'image peut parler d'elle-même, elle témoigne aussi, parfois, d'une certaine qualité du regard qu'un homme a porté sur les choses. Alors, l'accent n'est plus sur la nouveauté, la rareté, la singularité de l'image, mais sur la lumière inédite, la dimension nouvelle que ce regard peut donner à une chose banale en soi. Il restitue êtres et objets dans leur singularité originelle, leur secrète existence.*⁸³

⁸³ BRASSAI. "Paris: Brassai. Le tendre regard du grand maître". Photo. Paris, nº 254, p 96, nov/1988.

Esse instante, possuidor de estranha poética, já tinha sido abordado por alguns fotógrafos, antes mesmo do surgimento do surrealismo. É o caso de Atget, já citado.

Brassaï era admirador de Atget, também se considerava um *promeneur*. Mas à diferença do velho fotógrafo, não estava preocupado em realizar um inventário sistemático da cidade. Brassaï tinha câmaras mais leves e modernas. Podia fotografar à noite. E, no lugar de catalogar, optou por dar asas à imaginação poética. Suas fotos revelam o mundo noturno, não como um "negativo" do diurno, mas como uma realidade diferente. Os personagens que vivem a noite são outros, outros os comportamentos (Fig. 53). Nas suas andanças programadas, Brassai vai traduzindo a paisagem, os signos, transpondo-os para as fotografias. Nada é fortuito, as imagens fazem do lirismo forma de expressão. A noite de Paris recebe uma tradução fotográfica na ação documentarista de Brassaï. Sua obra é uma viagem.

A motivação inicial parece simples. Brassaï confrontou o que via nos seus passeios noturnos, imagens que o atraíam pelo potencial poético que exalavam, e viu na fotografia a melhor maneira de expressar o que sentia. Coloca a descoberto a poesia oculta do mundo marginal, das coisas desprezadas pela civilização.

Artista polivalente, Brassaï era desenhista, escultor, pintor e, inclusive, jornalista. O contato com a fotografia veio com a necessidade de ilustrar suas matérias. O amigo Kertész lhe deu incentivo e conselhos. Brassaï não teve a preocupação em conceituar o que executava. Acreditava que sua obra falava por

sí. Mas, através de entrevistas, procurou teorizar sobre sua atividade e tornar clara a compreensão que tinha de sua obra. Vemos que se preocupa em esclarecer o significado de seus projetos fotográficos e evitar que os considerassem inocentes, ou casuais. Suas declarações falam de características do gênero documentarista, apesar dele não colocar isso abertamente.

*Yo no me consideraria un "fotoperiodista" o un "fotoreportero", porque nunca tomé fotografías de interés inmediato para un periódico.(...) Si miro las fotografías de mi pasado, debo admitir que siempre he estado haciendo periodismo, pero periodismo en profundidad, sobre la ciudad y las épocas en que he vivido.*⁸⁴(grifo do autor)

Há uma preocupação manifesta em se situar socialmente, através da atividade fotográfica. Por isso é tão importante esse sentimento de estar vivenciando uma época determinada, de estar *dialogando* com seus contemporâneos. Paul Strand, também se referiria à fotografia que praticava nesses termos, com a diferença de denominá-la "*fotografia documentária*". Brassai não transforma sua documentação noturna em notícia, sua obra não se

⁸⁴ BRASSAI in. HILL, Paul e COOPER, Thomas. Diálogo con la fotografía. Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p 44. Essa idéia de "periodismo en profundidad" voltará a aparecer, sintomaticamente, em declarações de Sebastião Salgado, funcionando como distinção entre o trabalho que realizou na Agência Gamma, do que realiza na Agência Magnum, da qual é membro atualmente. "Jornalismo de profundidade" aparece sempre para diferenciar dois tipos de trabalho fotográfico, duas formas de conduta fotográfica. De nossa parte, preferimos "reportagem" ou "fotografia documentária"; demarcam (inclusive linguisticamente) melhor essa diferença notada e de entendimento tão complexo.

extingue nos limites do *fato*. O fotógrafo documentarista, como um andarilho, reflete seu tempo, coleta impressões e imagens carregadas de um sentimento de época e expressa isso através de sua obra. O álbum Paris de nuit (1933) teve boa acolhida e foi editado também na Inglaterra no mesmo ano. As 64 fotos que o compunham, contudo, foram destruídas durante a 2ª Guerra Mundial.

Menos limitado pela realidade, o fotodocumentarista, por analogia, se parece a um "teórico". Da realidade toma certa distância, necessária para a execução de seu projeto. Por outro lado parece ter a nítida consciência de que a realidade *não é*, mas *torna-se*, e não sem intervenção do pensamento. Concebe-se a realidade não apenas na sua aparência, mas como um permanente fazer-se. Desta forma, fotografia documentária é um gênero fotográfico que prima pela concepção *construtiva* da realidade. É dado ao autor o ato de criar, não segundo a natureza, mas em igualdade com ela. Há sempre uma colaboração entre fotógrafo e realidade que cria uma linguagem capaz de expressar fotograficamente a complexidade do momento vivenciado. Não se trata de uma complexidade própria aos objetos, como realidade bruta, mas de uma invenção do mundo pelo homem e vice-versa. Ao invés de reificar a "realidade", como ocorre com a documentação inocente, o fotodocumentarista se sente mais amparado para procurar argumentos estéticos para sua atividade (Fig. 54).

(...) la estructura o composición de una fotografía es tan importante como su tema. Ésta no es una exigencia estética, como podría suponerse, sino una exigencia práctica. Sólo las imágenes

*poderosamente concebidas - aerodinámicas - tienen la capacidad de penetrar en la memoria, de quedarse allí, en una palabra, de convertirse en inolvidables. Es el único critério posible para una fotografía.*⁸⁵

3. KERTÉSZ E O FORMALISMO TOTALIZANTE.

Situar "estrutura" visual e "tema" num mesmo nível começa ser característico na fotografia documentária europeia. O trabalho de André Kertész, sob este aspecto, constitui um exemplo fundamental.

Kertész é contemporâneo de Brassai e, como este, também húngaro. Começou a fotografar desde cedo, foi autodidata. Contrariando o que era costume, Kertész evitou as câmaras de grande formato. Desde o início determinou que sua fotografia teria que ter mobilidade e acompanhá-lo onde fosse. Por isso adquiriu uma câmara fotográfica de formato pequeno. Kertész cresceu, portanto, dentro de um mundo imagético fotográfico. Num ambiente onde a própria manifestação fotográfica se renovava sob influência das novas câmaras disponíveis. A mobilidade permitida

⁸⁵ BRASSAI in. HILL, Paul e COOPER, Thomas. *op.cit.* p 44. Para não parecer contraditório, vale esclarecer que "estético" está sendo considerado num aspecto mais amplo. Não se resume a uma disciplina artística ou a preocupações formais das linguagens visuais, antes, pertence ao rol das preocupações filosóficas. Considerações da estética fotográfica não se limitam ao debate formal da plasticidade da fotografia. Estética é também a posição ocupada por determinado produtor na sua ação comunicativa simbólica. O estético não se limita apenas à produção do "belo" na sociedade, mas, na fotografia, à capacidade de "olhar" e produzir uma obra significativa. Estética é, por isso, o alicerce de todo processo de criação que possua função poética.

pela câmara de pequeno formato foi um dos fatores que promoveu o desenvolvimento da fotografia documentária, das reportagens e do fotojornalismo moderno.

Convocado para servir no exército austro-húngaro, durante a 1ª Guerra Mundial, Kertész levou sua pequena câmara. Documentou, despreocupadamente, o dia-a-dia da guerra. Sempre cultivou interesse pela abordagem realista na fotografia e, enquanto pode, manteve-se fiel a uma formulação poética que faz com que, até hoje, seu estilo seja reconhecido facilmente, por causa da composição elaborada.

Também emigrou para Paris (em 1925), então capital cultural da Europa. Como Brassai, manteve laços com inúmeros artistas de destaque - Marc Chagall, Serguéi Eisenstein, de passagem, rumo aos Estados Unidos, Picasso, Mondrian e outros - chegando a realizar alguns trabalhos com eles. Sofreu, também, influências do meio artístico parisiense e dos movimentos que proliferavam naqueles dias. Mesmo assim, seu estilo fotográfico é bastante diferente do praticado por seu amigo Brassai. Em comparação com este, pode-se dizer que a fotografia de Kertész é, formalmente, mais elegante. Na verdade a fotografia de Kertész é extremamente sofisticada, sem perder, por isso, suas características humanistas e realistas.

Em 1927 realizou sua primeira exposição pessoal, em Paris. A esta seguiram-se outras várias, inclusive além fronteira, na Alemanha. Lançando mão de um procedimento que tornava-se normal, recorreu a um agente para auxiliá-lo na divulgação e venda de seus trabalhos - Brassai trabalhava com a

agência "Rapho". Acabou contratado para serviços variados, em inúmeras revistas, com destaque para as publicações francesas mais evidentes da época, Vogue e Vu. Nesses trabalhos encomendados, fez de tudo. Moda, fotografia publicitária, reportagens. Qualquer tema era passível de ser abordado. Durante toda a vida manteve vínculos com as publicações massivas e, eventualmente, até fazia parte do quadro de algumas delas. Mas essa relação não o satisfazia. Sua reação contra um regime de trabalho, que impunha o que fotografar, foi categórica.

André Kertész prospered while taking fashion pictures for Vogue, Harper's Bazaar and Town and Country. But one day he greeted a friend by crying out: 'I'm dead. You're seeing a dead man.' He quit the well paying magazines and went back to "straight" photography.⁸⁶

Kertész privilegiaria, a vida toda, documentar o cotidiano das cidades onde morava (Fig. 55). Dito assim parece simples, mas somente vendo suas imagens é que se pode ter idéia da sofisticação de seu olhar.

Sendo autodidata, criou toda uma técnica específica de composição. A realidade nas mãos de Kertész é mágica. As coisas se transformam, se transfiguram em elementos significativos, de plasticidade insuspeitada até então. A sensibilidade de Kertész revoluciona o mundo das formas. Sua fotografia documentária é profundamente poética e modernista. Não é fortuito que tenha

⁸⁶ *Life Library of Photography. Great photographers. New York, Time Life Books, 1971, p 145.*

fotografado o estúdio de Mondrian. Muito menos que o tenha realizado de tal maneira que cada elemento do espaço domiciliar e do estúdio do pintor conota o estilo de seu dono (Fig. 56). A mestria de Kertész é tamanha que móveis, instrumentos e disposição espacial, parecem ter a marca de Mondrian. Consta que eram amigos e que o pintor gostava das fotos de Kertész.

Sua capacidade criativa faz com que os "elementos existentes dentro da realidade se tornem comportados e ordenem-se segundo a visão 'kertesziãna', diria Stefania Brill.⁸⁷ Nele, a suspeita de que o gênero fotográfico documentarista é uma atividade construtiva, se torna certeza. Talvez, porque as imagens de Kertész possuem um sentido de composição muito poético, apesar de parecerem apenas "golpes de sorte".

Nas fotografias de Kertész, a realidade, definitivamente, não é nada natural. Ele aproveita as formas dos prédios, das ruas, dos carros e carroças, as formas dos corpos humanos e, numa composição rebuscada, realiza uma imagem visualmente bela e misteriosa na sua gênese (Fig. 57). Ou seja, o processo de significação fotográfica, executado por Kertész, permanece obscuro. O que fazer, para aprender a fotografar como ele, é um mistério. E, quem olhar suas fotos, e pensar que por trás delas oculta-se uma concepção estética elaborada, vai se surpreender. Kertész pouco esclarece sobre suas concepções fotográficas. Não era de teorizar.

⁸⁷ BRILL, Stefânia. Notas. São Paulo, Prêmio, 1987, p 34.

Como outros documentaristas, contenta-se com definir sua atividade como uma forma de expressar as preocupações de seu tempo, como um diálogo com seus contemporâneos. Não do ponto de vista da fotografia jornalística, visto que em suas imagens não há propriamente um evento digno de valor para o jornalismo. Inclusive, quando mudou-se para os Estados Unidos, em 1936, e procurou a revista Life, recebeu como resposta uma elegante negativa. Suas fotos, para os editores da revista, eram muito belas, mas "falavam muito".

Quanto à origem da qualidade formal de suas imagens e seu sentido de composição - que o qualificavam como *mestre*, aos olhos dos jovens fotógrafos que despontavam na década de 30 - pouco revelam suas declarações. Não há uma técnica universal que possa ser transmitida. Kertész pratica, sobretudo, uma fotografia instintiva, emocional. O estilo de Kertész - visto que, dentro do gênero documentarista, sua prática "funciona" deste modo - não predetermina o aspecto da imagem que resultará de suas andanças. Ele se abandona ao instante, permanecendo receptivo e (fotograficamente) atento.

El momento siempre dictamina mi obra. Lo que yo siento, eso hago. Eso es para mí lo más importante. Todos pueden mirar, pero no siempre ven. Yo nunca calculo ni considero; veo una situación y sé que está bien, incluso si tengo que retroceder para conseguir la iluminación

*apropriada.*⁸⁸ (grifo nosso)

Dentre os documentaristas, Kertész é singular. Não manifesta preocupações moralistas, como os documentaristas sociais, portanto não faz da miséria, das diferenças sociais, seu objeto de fotografia. Não pertence ao grupo de documentaristas que realiza um levantamento dos mitos e ritos urbanos. Contudo, sua obra está carregada de sentimentos líricos, respeito e atenção para com seus contemporâneos. E, como nos lembra Ecléa Bosi, *"atenção é a mais alta forma de generosidade"*. A obra de Kertész parece exatamente isso, um profundo ato de generosidade humanista. Mas não se equipara ao humanismo comum, das manifestações fotográficas documentaristas de seus colegas de tempo. Ele não parece se guiar por sentimentos de cunho relacional. Antes disso, parece estar atento a vozes interiores. Kertész cria, em sua obra documentarista, uma concepção visual de espacialidade marcante e única. O distanciamento em relação aos fenômenos retratados denota a riqueza dos elementos constitutivos de seu processo criativo. Um distanciamento que revela timidez que, por sua vez, é desmentida por um olhar agudo, que devassa profundamente cenas do cotidiano urbano.

Não se preocupa, tampouco, com seguir uma linha temática muito definida. Da documentação da cidade de Paris passaria, sem problemas, para um trabalho experimental (não

⁸⁸ KERTÉSZ, André in. HILL, Paul e COOPER, Thomas. *op.cit.* p 52. Vale a pena registrar, apenas como curiosidade, a semelhança do argumento de Kertész com uma antiga frase de Confúcio que diz *"Tudo tem beleza mas nem todos vêem"*.

documentarista) de distorções. Depois, retornaria para a fotografia documentária, num trabalho intensamente poético sobre "leitores" urbanos.

A fotografia documentária de Kertész, apesar de ser profundamente bela, permanece hermética. Têm-se a impressão que ele seguiu determinado caminho a vida toda, um caminho pessoal. Além das encomendas, além da pretensa necessidade de informação, existente num "público" indeterminado, e da atividade documentarista, Kertész parece fiel, sobretudo, a si mesmo. Realiza, sem dúvida, uma documentação intimista. O que não deixa de causar surpresa é o fato de que, mesmo realizando uma documentação pessoal, sua obra seja um retrato fiel, exato, poético e universal de uma época, dos homens que a viveram, dos cenários que a circunscreveram (Fig. 58).

4. DOMÍNIO DA LINGUAGEM, DOMÍNIO DO TEMPO FOTOGRÁFICO.

CARTIER-BRESSON

Muitos fotógrafos ficariam impressionados com a obra de Kertész, com a harmonia de suas imagens, com a força de sua composição. Mas ali onde o autor húngaro dedicava esforço expressivo ao espaço, outros colocariam a necessidade de se trabalhar também o tempo. O tempo fotográfico.

Henri Cartier-Bresson se reconhece devedor de Kertész, a quem trata como mestre. Mas não se sente tolhido. Partindo de onde considerava que Kertész havia chegado, o fotógrafo francês iria propor uma teoria. Uma teoria fotográfica onde, além da força expressiva da imagem pacientemente construída, haveria

também a preocupação com a dimensão temporal particular da prática fotográfica.

O francês Henri Cartier-Bresson era um pouco mais jovem que Kertész e começaria a fotografar quando este já veiculava suas fotos nas revistas e exposições. Como outros fotógrafos, Cartier-Bresson sentia grande atração pelo mundo das artes plásticas, tinha sido, inclusive, aluno de André Lhote - artista considerado como integrante do que se convencionou chamar "grupo dos cubistas franceses". A paixão de Cartier-Bresson pelas artes plásticas é profunda e determinante. E a fotografia, para ele, é parte integrante das artes plásticas. O ponto de partida para as diferentes manifestações artísticas era o mesmo: o ato de olhar, e deste olhar já trazer implícito a significação que procurará dar ao produto dele derivado, fosse pintura, desenho ou fotografia.

Também foi receptivo às formulações surrealistas, no que se referia à fotografia, à idéia do *objet trouvé*, do instante significativo congelado pelo olhar fotográfico.

São muitos os pontos de contato que unem Kertész e Cartier-Bresson. Talvez o principal deles seja o fato de encarar a câmara como um "bloco de anotações" de eventos diários, corriqueiros e passageiros. Todas essas características dão ao ato fotográfico a qualidade de fenômeno intuitivo, espontâneo, que, em termos visuais, se apropria do instante, realizando operações simultâneas de pergunta e solução. Neste sentido é mais do que uma coincidência o fato de que ambos tenham optado, já desde o início, pelo uso de câmaras de pequeno formato. Decisão

"infraestrutural" que denuncia a compreensão que tinham do que se deveria realizar na fotografia, do que *queriam* realizar.

Também parecem compartilhar a opinião da importância da composição sofisticada na fotografia. Composição que resulta do processo significativo instaurado pelo olhar. Uma forma de acentuar o lugar e presença do sujeito do ato. Mas o fotógrafo francês vai além do *mestre*, quando explica a importância da composição. Cartier-Bresson acredita mesmo na existência de uma *gramática visual*. Como na linguagem verbal, essa gramática visual seria a estrutura mais permanente sobre a qual se fixariam os conteúdos, as variadas formas, os ritmos, da realidade retratada. E, na relação dialética entre essa estrutura mais constante e as incertezas visuais dos fenômenos, é que se consegue a harmonia e o equilíbrio entre formas e valores, é que se consegue dar sentido ao ato fotográfico.

Somando esforços com os fotógrafos-artistas do modernismo - principalmente com os da *straight photography* e os do *novo realismo*, já vistos nos capítulos anteriores - a atividade de ambos representa para a fotografia, portanto, a possibilidade de se obter imagens complexas e sofisticadas, sem necessidade de recorrer a subterfúgios extras. Para a fotografia documentária constituem exemplos paradigmáticos, não somente no relativo à obra fotográfica produzida, mas por causa das formulações teóricas enunciadas. Na verdade, trata-se de uma reflexão estética que, ao ser realizada, finalmente vai estabelecendo o território específico do gênero documentarista.

Henri Cartier-Bresson começou sua carreira fotográfica

em 1931. Com uma câmara *Leica* - sua inseparável companheira, ao ponto de se tornar uma "extensão de seus olhos" - sairia pelas ruas decidido a "agarrar" a vida nos mais variados aspectos (Fig. 59). Apesar de estar iniciando carreira, teve uma vida fotográfica movimentada. Em 1932 já estava em Nova York, expondo pela primeira vez e recebendo as primeiras encomendas. Em 1934, realiza um trabalho documentário no México, onde também exporia. Cartier-Bresson sempre frequentou as publicações como fotógrafo *free-lance*. Seu trabalho pode ser visto em várias revistas e, desde o início, encontrou boa receptividade por parte dos museus. Durante a década de 30 ainda estudaria cinema com Paul Strand e trabalharia como assistente de direção de Jean Renoir. Essa atividade multifacetada só era possível por causa da estrutura editorial existente, cujas características e necessidades Cartier-Bresson sempre soube interpretar bem. Seus trabalhos foram divulgados amplamente. Rapidamente tornou-se um dos fotógrafos mais conhecidos do mundo.

Sua atividade estrutura-se principalmente no campo das reportagens. Criação das revistas da época, a reportagem pode ser considerada outra forma específica do fazer fotográfico. Geralmente composta por uma sequência de fotos que, juntas, perfazem um *relato*. Os temas podem ser os mais variados e preocupam menos do que a fidelidade ao "formato narrativo" particular.

Mesmo que acreditasse que, às vezes, uma imagem solitária, porém bem estruturada, era a melhor forma de transmitir a experiência sensível desejada, Cartier-Bresson

reconhecia ser extremamente difícil conseguí-la. Os elementos significativos da realidade estão distribuídos no tempo e no espaço. Portanto, é justo pensar que somente várias fotografias reunidas consigam abordar adequadamente esses elementos, dando sentido à representação fotográfica desejada. A idéia é que o relato construído tenha como base as imagens fotográficas. Imagens que, em importância, equivalem ao texto. Isso quando não ocorre o caso deste ter apenas função auxiliar.

A ação de reunir numa revista várias fotografias, com o intuito de construir um relato, acaba envolvendo uma sequência de tarefas interligadas pelo espírito geral do trabalho, mas independentes na sua execução prática. Neste caso, aumenta a importância de atividades como a diagramação e apresentação artística do trabalho.

Dependendo da empresa contratante, do poder do fotógrafo, da penetração da publicação e muitos fatores mais, essas atividades ficam além das possibilidades de decisão dos autores das fotos. Cartier-Bresson até poderia ter sido uma exceção, por causa da projeção de seu nome junto ao mundo editorial, por causa da qualidade de sua obra. Mas não foi. Preferia deixar a apresentação de seus trabalhos a cargo dos editores e diretores artísticos. Ele tinha a convicção que essas atividades eram muito específicas. Preocupava-se, sobretudo, em obter boas fotografias. Fotos que, individualmente, expressassem adequadamente as experiências que vivenciava. Ocupado na produção de imagens, não procurou se envolver num trabalho que demandava, justamente, outro tipo de raciocínio: a busca da harmonia entre

várias fotos distintas. Porém sempre acompanhou a publicação de suas fotos e jamais admitiu que qualquer uma delas sofresse alguma edição fotográfica. Tinha perfeita consciência de que suas fotos poderiam ser manipuladas inadequadamente e comprometê-lo aos olhos do público.

Assim, como a fotografia documentarista, a reportagem fotográfica desenvolve uma idéia particular do que constitui fato fotográfico. Menos cerceada do que a fotografia jornalística, a reportagem pode arriscar temas mais atemporais, mais abstratos. Não é preciso que um fenômeno jornalístico justifique uma reportagem. A idéia de "atualidade" - imprescindível numa relação jornalística com a realidade - pode até ser desprezada.

Uma viagem através do México, ou da Espanha, pode se transformar em reportagem sem que se fotografe qualquer aspecto jornalístico (ou noticioso) desses lugares. Os bairros das prostitutas, os pescadores, a fabricação de pães, o bucólico, o espírito do lugar e de seus habitantes podem ser os temas (Fig. 60).

O tempo também é diferente para cada uma dessas manifestações fotográficas. As reportagens normalmente exigem mais tempo para se efetivarem. Às vezes os fotógrafos necessitam ficar meses no cenário que pretendem fotografar. A questão temporal ganha contornos significantes e passa a estruturar a própria concepção do trabalho. Este é um aspecto decisivo para a concretização da reportagem, torna sua execução um assunto complexo. Para fazer uma boa reportagem são necessários estudos preliminares e a existência de uma infraestrutura diferente do

que a exigida normalmente pela fotografia jornalística diária. Durante os meses que passou na Etiópia, documentando o trabalho dos médicos contra a miséria e a fome, Sebastião Salgado, por exemplo, gastou aproximadamente 200 filmes. E não constituiu uma exceção, mas uma prática normal.

Mas o tempo é diferente não apenas por causa do volume quantitativo de trabalho envolvido. A própria *concepção temporal* do fotógrafo é alterada, em função do desafio a ser enfrentado. Para dar sentido ao mundo através da reportagem fotográfica, Cartier-Bresson sentia necessidade de mergulhar na realidade visada. A mesma atitude é vista também em vários outros fotógrafos que trabalham com reportagens. Eugène Smith mudou-se para o Japão e viveu dois anos entre os pescadores de Minamata; Sebastião Salgado ficou meses entre os médicos que lutavam contra a miséria e desnutrição na Etiópia; Paul Strand também demorou-se meses entre os mexicanos, egípcios e espanhóis, antes sequer de pegar uma vez na câmara para começar a fotografar as comunidades em questão; Robert Doisneau ficou dezenas de anos em Paris. Os exemplos são muitos e indicam que não se trata de uma atitude caprichosa. O que está em jogo é a concepção de trabalho fotográfico a executar e, cada tipo de trabalho - seja documentarista, reportagem ou fotojornalístico - articula um tempo seu.

No caso da fotografia documentarista, a qualidade da relação com o entorno é dialógica e a convivência do fotógrafo com o ambiente é parte constitutiva da obra. Robert Doisneau certa vez ilustrou o que seria o trabalho de um documentarista

comparando-o com o do pescador que, pacientemente, espera o momento correto acontecer.

Apesar de formalmente parecerem idênticas, acreditamos que existem diferenças assinaláveis entre fotografia documentária e "reportagem". Provavelmente menos significativas que as encontradas na comparação com o fotojornalismo.

A reportagem fotográfica já é feita tendo como perspectiva final sua divulgação numa determinada publicação. Geralmente uma revista ilustrada ou suplemento periódico. De um modo ou de outro, sempre aparecerá acompanhada por um texto informativo, relativo ao tema das imagens. Há uma vinculação específica *texto/imagem* que é característica das reportagens. Estas, estruturam-se enquanto *relato* que pretende veicular um discurso informativo. Menos aprisionado pelos fatos da atualidade - é certo - menos "útil", mas também alimentado pela intenção "reveladora", presente nos discursos informativos. A proposta documentarista não depende desse tipo de discurso para existir. Ela concentra sua razão de ser na imagem fotográfica enquanto expressão específica. Desta forma, pode diluir a função informativa na função estético expressiva.

Não que o trabalho documentarista não se faça acompanhar por textos, mas estes podem usufruir de maior liberdade criativa. Como não há uma obrigação "noticiosa" neste tipo de proposta é possível maior autonomia entre texto e imagem. Esta autonomia viabiliza a que se exercite neste gênero, com maior naturalidade, as características dos ensaios visuais.

Outro elemento distintivo das reportagens é o fato de

sofrerem uma diagramação particular. A diagramação serve para estruturar o relato, diferenciando as imagens disponíveis, hierarquizando-as - seja pela sequência escolhida, pela disposição das fotografias nas páginas da publicação, seja pelo tamanho desigual das cópias. É óbvio que no caso da fotografia documentarista também há hierarquia. Porém, se nela não existe a obrigação do relato, e nem se estrutura enquanto um discurso de atualidade, - que impõe certa "ditadura do referente causal"- a hierarquização obedecerá outros critérios, talvez menos literários e mais imagéticos. Diríamos que a fotografia documentária aproxima-se de uma postura que, sendo contemplativa, persegue a reflexão sobre assuntos mais transcendentais que os permitidos pela fotografia de atualidade. Os documentaristas parecem menos preocupados com somente mostrar algo a algum público. De forma surpreendente, nos levam a ver "introspectivamente". Suas fotos, resultado complexo de julgamentos ético-estéticos sobre a realidade, nos incitam a reproduzir as mesmas experiências. Como em toda reflexão, não procede buscar nas fotografias documentárias as mesmas hierarquias existentes nos discursos informativos baseados nos preceitos causais.

A tradução documentarista da realidade envolve uma fidelidade específica com seu tema, e procura resolver um desafio que possui uma articulação *espaço/temporal* concreta. A realidade é submetida a uma representação significativa, a fotografia é o meio através do qual essa representação é obtida. O gênero documentarista possui uma estrutura, articula um mecanismo

simbolizador coerente com seus pressupostos e organiza a produção da representação desejada. Os pressupostos que regem a *práxis* documentarista são particulares. A percepção sincrônica de sua atividade, sua visão diacrônica da realidade, enfim, sua atividade *tradutora*, desenvolve um repertório característico que molda sua significação, que direciona seus *olhos conhecedores*, sua mão e suas emoções para aspectos específicos, nem sempre aproveitáveis por outra *práxis* fotográfica. Essa forma de compreender e estruturar a *práxis* fotográfica é a que permite dar nomes às diferenças que, com certeza, existem de fato.⁸⁹

⁸⁹ Esta é uma questão muito espinhosa e polêmica. Mas a dificuldade não parece ser só nossa. *Fotojornalismo ou fotoreportagem? Ou fotografia documentária?*

"Faut-il établir une distinction entre photoreportage et photojournalisme?"

- Le mot photojournalisme, d'origine américaine, n'est pas reconnu par les Français. Il sous-entend le fait que l'on puisse "écrire" avec un appareil photo...

...Et que l'image ait le même poids que les mots. Il pose aussi la question de l'engagement. Photographier, ce n'est pas seulement montrer les choses. Concernant votre livre, vous avez opté pour le terme photoreportage.

- (...) La notion de photojournalisme se rapproche de celle de "sujet", ce que les Américains désignent par "story", signé par une seule personne. Ce qui implique que le photographe dispose d'un certain temps pour travailler. C'est le cas d'Eugene Smith, (...) ou encore plus récemment de Sebastião Salgado. On reconnaît dans les images une patte, un point de vue. Et le travail du photographe se prolonge parfois jusqu'à la publication, jusqu'au texte qui accompagne les images. Il est évident qu'un photographe de l'AFP (Agence France Presse) ne fait pas tout à fait le même métier que celui de l'agence Magnum. (...) ce sont deux activités très différentes. Faut-il appeler la première photoreportage et la seconde photojournalisme? Peut-être. Quoi qu'il en soit de la terminologie, ce qui m'importe, c'est qu'il existe une différence (...).

V. BAURET, Gabriel. "Reporter: regard sur une profession". (Entrevista com Michel Guerrin). Photographies Magazine. Paris,

Diferenças que estão muito além das aparências temáticas. Consideradas sob este aspecto, inclusive, suas diferenças se diluem. Fotojornalismo, a reportagem fotográfica ou a fotografia documentária podem ser aplicadas a quase qualquer assunto, e visualmente podem assemelhar-se.

A verdadeira distinção envolve - além de considerações relativas à estrutura produtiva na qual está inserido o *sujeito* produtor, se trabalha sob encomenda ou impulsionado por genuíno estímulo interior, se trabalha com liberdade ou sob censura, se está dependendo daquele trabalho para sobreviver ou se o executa por convicção moral e estética, etc - fatores que remetem à consciência que se tem do que se está a realizar. Recolher informações do mundo, através de nossos órgãos sensíveis, e processá-las na consciência, não são atividades desprovidas, por si, de significação. A significação buscada é a que determina como recolher essas informações, quais os recortes adequados para se trabalhar nos limites do objetivado. A própria *percepção* da realidade se constrói dentro do processo de pensamento que dotará a atividade prática de significação. E esse fenômeno - na verdade, trata-se do processo de cognição - coloca em ação diferentes aspectos do esforço cognitivo, sendo que cada um se adequa a uma prática fotográfica específica. Acreditamos que, mesmo que estivesse trabalhando num (único) determinado cenário, um fotógrafo veria de forma diferente se estivesse executando uma reportagem, uma tarefa jornalística ou uma atividade de

fotografia documentária.⁹⁰

Apesar de Cartier-Bresson ter produzido principalmente reportagens, não significa que esteja muito distante do entendimento documentarista da fotografia. Em parte porque a própria reportagem fotográfica, tal como era produzida pelas revistas em geral, parece representar uma variante específica de fotografia documentária. É como se, por não ser criada especificamente para a veiculação nos formatos estabelecidos pelas publicações, a fotografia documentária tivesse que passar por algumas "adequações" para se tornar mais inteligível aos olhos dos leitores, pessoas nem sempre preparadas para enfrentar obras fotográficas menos discursivas. Neste sentido, as publicações, com o auxílio dos fotógrafos - interessados em publicar não só por questões de sobrevivência mas porque, de certo modo, o formato de reportagem também é bastante estimulante e arejado, permite razoavelmente a manifestação subjetiva - criaram as reportagens. Uma fotografia "quase" documentária,

⁹⁰ Como exemplo, colhemos o seguinte relato:

"Quando eu estava dando aula na faculdade, dei um curso na periferia de São Paulo. Os alunos eram operários e eles queriam fazer um curso de especialização. (...) Eles sabiam que eu era jornalista profissional e me pediram para eu levar fotos. (...) E eles me pediram que levasse o que eu fazia como jornalista. Tenho um trabalho de documentação sobre o carnaval que tem dez anos de idade, mais ou menos. E eu fiquei em dúvida porque, *nossa!*, meu carnaval já é uma coisa um pouco elaborada, não é? Al expliquei para eles: "Mas vocês estão pensando em que tipo de carnaval?" Al a frase, que achei lindíssima: "A gente quer ver outra coisa diferente da 'Manchete'!" (grifo nosso)

V. BENEDITO, Nair. "O ensino, a formação" in PAIVA, Joaquim, Olhares Refletidos. Diálogo com 25 fotógrafos brasileiros. Volume I. Rio de Janeiro, Dazibao, 1989, p 32-33.

- Vive la France, Flagrants délits, About Russia (1974) e vários outros (Fig. 81). Em todos eles exercita seu estilo, cuja marca registrada seriam imagens do cotidiano. Mas um cotidiano que surge da relação criativa, estabelecida entre as atividades e gentes focalizadas e o olho significante de um fotógrafo genial.

Além dos livros, inúmeras exposições. Também um espaço privilegiado para a fotografia documentária. Nas exposições, como nos livros, as fotografias podem ser consideradas como aquilo que são, sem serem tomadas utilitariamente como uma recordação da realidade.

Cartier-Bresson manifesta acentuada preocupação em articular o espaço fotográfico e nisso se parece com seu mestre André Kertész. Só que, sendo menos lacônico (ou intuitivo) do que este último, Cartier-Bresson teoriza sobre suas intenções e crenças. Forma possui, para ele, nítida importância comunicativa. Fotografar, significa reconhecer a manifestação rítmica do mundo das formas, mundo dos objetos reais. Somente o treinamento do olho permite ao fotógrafo encontrar e destacar as formas significativas da massa confusa da realidade. A manipulação (visual) das linhas ocorre com a mudança do ponto de vista. Procurar o ponto de vista adequado implica movimentar-se e, nessa atividade, há um momento no qual os elementos que se movem, - ao nos movermos fazemos com que as formas "se movam" também - encontram um equilíbrio, alcançam a harmonia. É este momento que deve ser o da fotografia. Como não se trata de uma operação simples, o olho do fotógrafo deve estar sempre preparado. As vezes, a diferença de apenas um milímetro é o que permite o

própria para o espaço disponível nas revistas, própria para a linguagem textual, própria para o formato produtivo onde intencionava-se encaixá-las. De certo modo, portanto, a reportagem fotográfica pode ser considerada uma fotografia documentária, adaptada para a veiculação em meios de comunicação massivos específicos.

Por outro lado, o próprio Cartier-Bresson era um fotógrafo especial, com idéias muito bem articuladas sobre sua prática fotográfica. Por causa disso suas reportagens devem ser consideradas de modo específico. Antes de tudo, ela era fotógrafo

*Nunca he estado interesado en el aspecto documental de la fotografía, excepto como expresión poética. Sólo me interesa la fotografía que surge de la vida. El goce de mirar, la sensibilidad, la sensualidad, la imaginación, todo lo que llega al corazón, se junta en el visor de una cámara.*⁹¹

Além das várias reportagens, os livros. Nestes, suas características documentaristas afloram com toda força. Os títulos são muitos e mapeiam os deslocamentos do fotógrafo: The Europeans (1955), - com capa de Miro - People of Moscow (1955), From one China to another (1956), - prefácio de Jean-Paul Sartre

⁹¹ BRESSON, Henri Cartier-. in HILL, Paul e COOPER, Thomas. op.cit. p 79. Entendemos que Bresson está preocupado em distinguir suas fotografias - que pela divulgação recebida, pelo espaço editorial que na maioria dos casos ocupava, poderiam ser abordadas primordialmente como fotografias "informativas" - daquilo que, capítulos atrás, denominamos de "valor documental" inerente a toda fotografia. Mesmo realizando reportagens ele considerava que seus trabalhos eram ensaios fotográficos.

estabelecimento da harmonia fotográfica. Para Cartier-Bresson isso seria *composição* (Fig. 62).

A composição tinha uma importância enorme, merecia cuidados especiais. Mas havia outro aspecto que não era menos influente. Aprofundando-se em sua compreensão fotográfica, Cartier-Bresson revela que sua prática se fundamentava no que denominou *momento decisivo*.

(...) para mí la fotografía es el reconocimiento simultáneo, en una fracción de segundo, de la significación de un hecho con la organización precisa de as formas que dan a ese hecho su expresión propia.

Creo que en la vida el descubrimiento de uno mismo se da generalmente al mismo tiempo que el descubrimiento del mundo que nos rodea, el cual, si bien puede modelarnos, también puede ser modificado por nosotros. Debe establecerse un equilibrio entre estos dos mundos - el que está en nuestro interior y el que está fuera -. Como resultado de un proceso dialéctico constante, estos dos mundos llegan a conformar uno solo. Y éste es el mundo que debemos comunicar.⁹²

Essa idéia de Cartier-Bresson vai ser, muitas vezes, mal entendida. Confundida, como se tratasse de uma formulação teórica do fotojornalismo.

⁹² BRESSON, Henri Cartier- "El instante decisivo". in FONTCUBERTA, Joan (org). Estética fotográfica. Barcelona, Blume, 1984, p 201.

Tomando os termos ao pé da letra, interpretam *momento decisivo* como uma representação fotográfica, que visa fixar a ação do que ocorre na frente das câmaras exatamente quando acontece um "momento decisivo" de critério jornalístico. "Momento decisivo", visto desta forma, seria o *da ação* presente no "conteúdo" da foto. Transformam Cartier-Bresson num teórico da foto instantânea, num adepto da compreensão jornalística da realidade. Compreensão esta que parece se sustentar da criação de conceitos como "fato" e "notícia", destacados do fluxo complexo que compõe a realidade, para poder entender a própria realidade e se transformar num produto passível de troca.

De compreensão mais complexa, para Cartier-Bresson não há distinção a se fazer entre "forma" e "conteúdo". O *ato fotográfico*, enquanto momento instaurador de sentido, implica numa articulação rigorosa que combine superfícies, linhas, - exatamente isso, *superfícies e linhas!* - e valores. Estes, todos, são os instrumentos expressivos, os instrumentos de linguagem, da fotografia. Nossas idéias e sentimentos se organizam nesses instrumentos e através deles são comunicáveis. *Momento decisivo* bressoniano é, portanto, uma teorização de estética fotográfica, não um truque, mas um *modo de ver*. Vale dizer, de *vi-ver*.

Pelas características da obra bressoniana, dada preocupação realista de suas imagens, podemos acreditar que *momento decisivo* contribui também para a compreensão da fotografia documentária. Mas, como explicitou o próprio Cartier-Bresson, aplica-se, primordialmente, ao estilo de fotografia que ele praticava. E foi um estilo que fez muito

seguidores.

Para o fotógrafo documentarista, representa um argumento favorável, que torna mais distante a confusão frequente que mistura "valor documental" da fotografia com *prática fotográfica documentarista*. Conceber a *práxis*, como o faz Cartier-Bresson, significa reconhecer o valor estético da fotografia, entendido no sentido mais amplo. Significa compactuar com a idéia, ainda um pouco "misteriosa" para muitos, de que a fotografia instaura um *novo olhar*. Além de "falar" através das formas - ora!, mas a pintura também o faz - a fotografia tem um *tempo* que é só seu.

Via Cartier-Bresson, o fotógrafo documentarista ganha mais autonomia. O valor documentarista de uma obra não depende exclusivamente do valor informativo da mesma. Além do "fato", além da "notícia", está a preocupação com questões radicais da convivência social. Pode ser que constitua uma *utopia*, mas a fotografia documentária é praticada - principalmente pelos autores europeus, nesta época - como se fosse uma compulsão, como se fosse uma atividade inevitável. O documentarista é o *andarilho* de Sebastião Salgado, aquele que possui uma câmara e dela faz um livro de anotações. Ou, mais do que isto, a fotografia documentária é o meio que permite o estabelecimento de relações com o mundo. Através dela as coisas ganham nomes, contornos reconhecíveis, significação (Fig. 63).

En lo que a mí se refiere, tomar fotografías es un medio de comprensión que no puede ser separado de otros medios

*de expresión visual. Es una forma de gritar, de liberarse, no de poner a prueba o ratificar la propia originalidad. Es una manera de vida.*⁹³(grifo nosso)

5. DOCUMENTARISMO SINGELO.

PERSISTÊNCIA E COTIDIANO EM DOISNEAU.

Outro fotógrafo francês também contribuiria para ampliar a abrangência da fotografia documentária. Mais jovem que Kertész e Cartier-Bresson, Robert Doisneau seguiria outros caminhos estilísticos, dentro do mesmo gênero. Caminhos que estariam mais próximos - em termos de aparência visual e de humor - de Brassai, de quem se reconhece devedor. Aos 19 anos, Doisneau ficou extasiado com as fotografias que se publicavam do trabalho de Brassai, Paris de nuit, e percebeu que a vida cotidiana também era um tema nobre. A fotografia permitia isso.

Se Kertész e Cartier-Bresson possuem uma visualidade universal, Doisneau, para esta geração de fotógrafos, talvez seja a melhor imagem do "espírito francês" transposto para a fotografia. De procedência simples - nasceu no subúrbio de Paris, filho de operário - Doisneau direcionaria sua preocupação fotográfica para seu mundo. Primeiro, para o espaço urbano de que procedia, suas ruas, bares, cortumes e costumes do subúrbio. Depois, apoderaria-se de toda Paris. As pessoas ordinárias e simples que fotografaria não constituíam uma exceção temática. Na

⁹³ BRESSON, Henri-Cartier. in HILL, Paul e COOPER, Thomas. *op.cit.* p 77.

Europa, nesta época, a arte, a literatura e a escultura também haviam voltado seus esforços para a utilização de componentes "nada artísticos".

Apesar de não viajar muito - por questão de princípio, e nisto se iguala à compreensão dos fotógrafos documentaristas que vêem na pressa, na atitude predatória e turística, a "morte" da fotografia documentária - Robert Doisneau amou, de cara, a fotografia por causa da liberdade de movimento, do espírito aventureiro, inerente à prática fotográfica documentarista. Neste aspecto, durante toda sua vida fotográfica - Robert Doisneau ainda vive - rebelou-se contra a estrutura editorial e os trabalhos encomendados, sempre que estes representaram uma censura e violentação ao seu modo de trabalho. Trabalhar com fotografia comercial não o agradava, seu ambiente sempre foi a rua, sinônimo de liberdade.

Robert Doisneau inicia sua atividade fotográfica como ajudante do escultor Vigneau. Nos tempos livres saía à rua para fotografar. Uma de suas reportagens pessoais, *Le marché aux Puces*, foi sua primeira obra publicada, em 1932, no Excelcior. A esta seguiram-se outras, sempre no esquema pessoal, por sua conta e risco. Depois de servir no exército, teve que se empregar na fábrica de carros *Renault*. Nela, praticou fotografia industrial, mas não era o que queria. Cinco anos depois, em 1939, finalmente volta às ruas. Como começava a ficar comum, ligou-se à uma agência fotográfica que era dirigida por Charles Rado. Era a mesma agência - *Agência Rapho* - que gerenciava o trabalho de Brassai, Kertész, Nora Dumas, entre outros.

O trabalho de agência interessava pelas possibilidades que abria. Por um lado, a agência se encarregava de divulgar e tentar vender o trabalho pessoal, realizado pelo fotógrafo que estivesse a ela ligado. Por outro, e de forma interligado ao ponto anterior, a agência era procurada pelas publicações que encomendavam determinadas reportagens. Foi este gênero de trabalho que Doisneau começou a fazer. Mas nem teve tempo de ver sua obra amadurecer. Pouco depois Europa inteira entrou em guerra.

A prática fotográfica documentarista virou febre na Europa pós-guerra - com especial destaque para a França. Além de Cartier-Bresson, Doisneau, Bill Brandt (na Inglaterra) (Fig. 64) e todo *staff* da recém criada Magnum (agência-cooperativa de fotógrafos, que se tornaria sinônimo de fotografia jornalística, fotoreportagem e fotografia documentária de boa qualidade), ainda havia Willy Ronis, Edouard Boubat, Werner Bischof e vários outros. O número de publicações também aumentou enormemente, possibilitando um verdadeiro *boom* fotográfico no continente.

Robert Doisneau realizou, portanto, sua produção fotográfica principal depois da 2ª Guerra Mundial. Mas isso não mudou seu estilo. Doisneau continuou a realizar um inventário ético e estético de seu grupo social, de seu espaço urbano, de sua cidade. Ele acreditava que o fotógrafo documentarista via coisas que seus contemporâneos, afundados na repetida cotidianidade, não percebiam. A própria capacidade aguda de ver seria uma das características da profissão do fotógrafo (Fig. 65).

Doisneau é outro que gosta de falar sobre o que faz. Se não cria uma argumentação estética completa, deixa sempre muito claro o que consiste, para ele, sua prática fotográfica. A fotografia de Doisneau é, além de sincera, extremamente delicada. Essa delicadeza está expressa na linguagem direta e sem truques que utiliza, na temática privilegiada e na humildade dos personagens urbanos que retrata. São imagens plenas de humanismo lírico, sinceras e modestas. Mas o próprio comportamento do fotógrafo também é assim.

Como grande parte dos fotógrafos documentaristas, Doisneau sentiu a necessidade de estabelecer relações estreitas com o mundo que fotografava. Nada o irritava mais do que a atitude turística com a vida, com a fotografia. Para se diferenciar da atitude predadora ele, sempre que possível, entabulava conversações com seus fotografados. Era um modo de conhecer melhor o mundo que o rodeava e de desmitificar sua atividade. Muitas vezes presenteava seus fotografados com as imagens que fazia.

Sobre sua fotografia documentária Doisneau ressalta outros pontos, não tratados por Cartier-Bresson ou Kertész. Menos voltado para a visualidade sofisticada, Doisneau prefere buscar argumentos que remetam ao significado das imagens e ao processo de produção de significação presente na sua *práxis*.

Sempre se sentiu atraído pela ambigüidade inerente às imagens fotográficas. Essa característica era a que lhe permitia sair à rua e ir coletando cenas que, aparentemente, pareciam possuir significado apenas para ele mas que, na realidade,

acabavam tendo boa receptividade pública. E, se era verdade que a realidade da fotografia representava uma realidade simbólica, sobreposta àquela da vida em movimento, ela ganhava autonomia relativa quando defrontada com o público. Doisneau gostava de ver analogias entre fotografia e poesia. Ambas manifestações possuidoras de forte poder evocativo. Não se espantava, então, que da imagem fotográfica, fixa e única, surgisse a interpretação, múltipla e móvel. Por mais pessoal que fosse a obra documentarista, era sempre humana, sempre referenciada à época e lugar de onde surgira. O poder evocativo era uma ponte poderosa, ligando a sensibilidade do fotógrafo com a de seus contemporâneos. Doisneau acreditava que mais valia "sugerir" do que "descrever".

Ele também notou que o trabalho documentarista tinha, nessa sua capacidade de "sugerir", muito de misterioso. Como Cartier-Bresson e Kertész, concebia sua atividade relacionada com a intuição e a emoção momentânea. Denominou o estado receptivo, típico do fotógrafo mergulhado na sua atividade, como "religião do olhar". Situava a gênese desse estado receptivo na intersecção de inquietações interiores com uma compulsão receptiva. Uma necessidade de olhar com intensidade e coragem as manifestações da realidade. O fotógrafo vive da habilidade da observação e da generalização. Com elas, constrói um mundo paralelo, superposto ao mundo da realidade dinâmica.

Menos organizado do que outros fotógrafos - Doisneau gosta de lembrar que Cartier-Bresson sempre foi mais metódico do que ele - levou sua intuição fotográfica a sério, e fez dela seu

estilo. Tanto é assim que não costumava predeterminar seus trabalhos pessoais com antecedência. Como declarou repetidamente, fotografava com o "estado de espírito" do momento.

Essas características certamente são válidas por causa da especificidade da biografia fotográfica de Robert Doisneau. Apesar do espírito aventureiro e libertário que possuía, ele trabalhou pouco fora da França. Certa vez, quando foi convidado por Henri Cartier-Bresson para integrar a Magnum, Doisneau percebeu que não daria certo. Nem tanto por causa da proposta fotográfica da Agência, que admirava profundamente, mas por causa das viagens que teria que fazer.

*Magnum era una agencia que emprendía grandes viajes. Yo pensaba que también yo era un viajero. No comprendí que en realidad no estaba hecho para ese tipo de trabajo viajero.*⁹⁴

Não era somente a resistência a viagens que incomodava Doisneau. Novamente, compartilhava com os outros fotógrafos documentaristas a crença de que a validade de seu trabalho dependia do grau de envolvimento que estabelecia com a realidade fotografada. A validade da fotografia documentária está interligada com o domínio que o fotógrafo tem de suas experiências, e esse domínio depende de como se relaciona com o cenário a ser fotografado, com as pessoas e seus costumes.

A prática turística da fotografia era o que mais lhe

⁹⁴ DOISNEAU, Robert. in HILL, Paul e COOPER, Thomas. *op.cit.* p 94.

enojava. Predadora, é uma prática que "mata" pela posse simbólica. Que, por "falta de tempo" e de conhecimento, se resume apenas à atividade de consumo. Viajar ao exterior, sob certas condições, implicava, necessariamente, adotar essa prática. Mas em Paris não. Cidadão parisiense, parte do ambiente, Doisneau conhecia a cidade e seus habitantes, podia se dar o luxo de "perder" chances fotográficas porque poderia retornar, mais tarde, ao mesmo cenário e esperar pacientemente pela "volta" da fotografia perdida.⁹⁵ Essa, inclusive, é uma característica de sua produção documentarista. Propenso - por determinado estado de espírito - a fotografar em certo cenário, postava-se à espera da surpresa, do acaso fotográfico que, acreditava, iria acontecer sem falta.

O valor documental da fotografia tampouco o interessava. Reconhece que tal valor faz parte do veículo "fotografia", faz parte da estrutura do meio - principalmente por causa da característica *indicial* do signo fotográfico. Mas isso não era algo que o preocupasse. Nem que guiasse suas intenções. Fotografia documentária era, em parte, um projeto "egoísta", ou

⁹⁵ Doisneau não está sozinho nesta atitude. Aliás, uma atitude bastante cultivada por determinados fotógrafos documentaristas. São os que acreditam que

" Os instantes se reproduzem, têm analogia, a não ser que seja a morte de um presidente, uma coisa assim realmente é insubstituível. Mas no tipo de fotografia pessoal, subjetiva, que não está atrelada a nenhum fato histórico, social ou jornalístico, os instantes se reproduzem de alguma forma."

VASQUEZ, Pedro. "O fazer fotográfico". in PAIVA, Joaquim. Olhares refletidos. Diálogo com 25 fotógrafos brasileiros. Volume I. Rio de Janeiro, Dazibao, 1989, p 63.

seja, fotografava para conservar o mundo que amava. Tal como havia feito Brassai antes dele. Tal como havia feito também Atget.

Seu projeto era "egoísta" em termos. A fotografia documentária é, por definição - e por concretude prática - uma manifestação dialógica. Doisneau nunca foi um "coleccionista", um caçador de imagens. Sua concepção de documentarista é a de que o fotógrafo deve ser o filtro entre o desconhecido misterioso e a recepção do mundo. E não porque fosse alguém com poderes extras. Mas porque há, na linguagem fotográfica, elementos que estão além da percepção humana.

*Hay un lenguaje en la fotografia que es un poco misterioso, que no es un vocabulario, que no es un alfabeto, que no es una ciencia, ni siquiera arte como "fenómeno cultural", y que puede estar, como dijo alguien, "en contacto directo con lo inconsciente."*⁹⁶

Há, enfim, outro aspecto da fotografia documentária que

⁹⁶ DOISNEAU, Robert in. HILL, Paul e COOPER, Thomas. *op.cit.* p. 104. Porém, é necessário assinalar que foi Walter Benjamin quem afirmou que a fotografia permitia a manifestação do inconsciente.

"A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. (...) Só a fotografia nos revela esse inconsciente ótico (...)." V. BENJAMIN, Walter. "Pequena história da fotografia". in Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas. Vol. I. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 94.

Há outra versão, do próprio Benjamin, bastante semelhante, no texto "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução". V. in ADORNO, Theodor (et al.) Textos escolhidos. São Paulo, Abril Cultural, 1980, p.23 - (col. Os pensadores).

constitui fonte de interpretações equivocadas. É comum que relacionem ao termo "documentário" critérios de objetividade aplicados à fotografia jornalística. Se a objetividade, em geral, é ou não possível, ou ao menos desejável, é outra discussão. Mas, de qualquer forma, essa transposição conceitual não parece adequada.

A fonte de semelhante exigência - a de objetividade - parece ser variada. Por um lado, o próprio meio fotográfico e as particularidades de sua produção sígnica, parecem reforçar o senso comum, que concebe como "objetiva" a representação fotográfica. Provavelmente, o que impressiona a imaginação dos leigos é o fato do ato fotográfico ter que ser sempre um ato testemunhal. Ou seja, não há fotografia se não houver quem a faça. Por outro lado, há também interesses institucionais em jogo. A fotografia editada numa publicação periódica é percebida, muito menos como um "enunciado" de um autor-fotógrafo, e mais como um "enunciado" cuja autoria é da própria publicação.⁹⁷ Sem falar que há vários outros recursos - textos, diagramação, titulação, verossimilhança da imagem fotográfica, reputação do fotógrafo, etc - que se somam no esforço persuasivo.

Talvez surpreenda, mas a "objetividade" não é peça fundamental na fotografia documentária. Os argumentos não são

⁹⁷ Um teórico francês coloca nos seguintes termos:

" (...) l'exemple de la photo de témoignage nous a montré que lorsqu'une image circule dans un canal de communication médiatique, le message transmis est celui du canal médiatique et non pas celui de l'image."

Veja, SCHAEFFER, Jean-Marie. L'image précaire. Du dispositif photographique. Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 154-155.

menos convincentes.

Certo é que a fotografia se assemelha ao mundo que nós vemos. Mas é uma semelhança traiçoeira, é o diferente que se mascara de idêntico. Cria-se uma compreensão aparente onde não há verdadeira compreensão. Falta, ao público, conhecimentos do processo acionado pela *práxis* documentarista.

O documentarista europeu, como os artistas modernistas, que dividiam a mesma época com ele, reagia a um mundo desorientado e que passava por dramáticas transformações. Suas fotos mostram variados fatos enquadrados visualmente, sem a preocupação de representarem soluções para as contradições sociais ou problemas interpretativos. A ordenação visual obtida não seguia uma regra ou ordem, nem tradições de composição ditadas pelo mundo material. Os fotógrafos descobriam o mundo com suas próprias leis. Criaram o mundo do qual reportavam; suas generalizações eram reações poéticas (Fig. 66).

A atitude solene, de decretar a "verdade" das coisas retratadas, não é levada a sério. Têm-se perfeita consciência de que o ato fotográfico é interpretativo, que a fotografia não passa de uma forma extremamente frágil de "citar" aspectos da realidade. E o autor da fotografia não pode se pretender dono de uma "objetividade" universal, igualmente aplicável a todos. Afinal, a realidade é pluridimensional, e a fotografia pertence a uma ordem unidimensional, como toda linguagem. Querer fixar essa realidade pode até constituir um belo projeto utópico. Problemático é quando essa tentativa se reveste de um discurso prepotente sobre a realidade.

Doisneau é um dos que desacredita das prepotências. Sua caracterização da subjetividade da prática fotográfica documentarista é categórica.

*La fotografía es muy subjetiva. La fotografía no es un documento sobre el cual pueda hacerse un informe. Es un documento subjetivo. La fotografía es un testigo falso, una mentira. La gente quiere probar que el universo existe. Es una imagen física que contiene cierta cantidad de documentación, lo que está muy bien, pero no es la prueba, un testimonio sobre el que pueda basarse una filosofía general.*⁹⁸(grifo do autor)

De aspecto poético, e abordagem quase antropológica, a fotografia documentarista europeia não se volta para o que é grande, para o que é rápido e prestigioso. Ao contrário, parece procurar o que é lento, inútil, quase invisível. Volta-se para aquilo que na sociedade compõe fundo, não "figura". "Figura" é tudo aquilo que aparece, a figura social. Fundo é aquilo que praticamente não se nota. Aquilo que não se vê, que é composto pelos cidadãos comuns.

Visualmente sofisticada, profundamente poética, otimista, despretensiosa, humanista e consciente de sua subjetividade, a fotografia documentária europeia também iria encontrar seus limites históricos. O otimismo, típico do pós-guerra, ajudou e promoveu os fotógrafos que a praticavam, mas

⁹⁸ DOISNEAU, Robert. in HILL, Paul e COOPER, Thomas, *op.cit.* p 105-106.

mudanças estavam em andamento. Enquanto celebravam fatos ordinários, um novo estilo de vida estava começando. O existencialismo era o sintoma visível, valores da classe média estavam sob crítica. Mudanças urbanas, valores comerciais e contratuais tornavam o mundo europeu mais impessoal. A fotografia documentária vê aparecer, de seu seio, outro tipo de proposta: os "velhos" - Cartier-Bresson, Doisneau, Boubat e Ronis - continuariam a valorizar a fotografia humanista⁹⁹. A nova geração não via valores a serem festejados. Eram críticos e rebeldes e viam, como resultado da guerra, não a solidariedade internacional, mas sim uma era de terrorismo atômico.

Muda o comportamento fotográfico. O interesse em "participar", de restituir o humanismo ao tecido social, era válido para aqueles que cultuavam a esperança de um pós-guerra solidário. Para a geração de fotógrafos que vinha emergindo, esses eram valores inócuos dada sua inoportunidade. Desassossegados, fazem questão de renunciar à sociedade, vista como hipócrita e falsa. Os fotógrafos rebeldes colocam, acima de tudo, a *verdade* como fundamento da obra fotográfica que começavam produzir, não aceitando compromissos. Buscavam construir suas identidades pessoais.

⁹⁹ "Je fais partie de cette génération de photographes humanistes que les jeunes loups du reportage actuel trouvent parfois un peu trop sentimentale. C'est conjoncturel, à l'époque, nous étions incroyablement optimistes".

v. MANRIQUE, Sophie. "Sabine Weiss. Une seule question: Est-ce que cette image vous coupe le souffle?". Photo Reporter. Paris, n° 4, p. 47, fev/1990.

Os primeiros a se destacarem deste novo grupo foram William Klein (EUA) e Robert Frank (suíço). Considerados fotograficamente iconoclastas, saíram pelo mundo em busca de algum lugar onde pudessem instalar-se e viver intensamente a incondicionalidade necessária para se expressarem. Como não encontraram esse "Shangri-lá", acabaram enfrentando o mundo com imagens desesperançadas, críticas, tristes e não pouco poéticas. Era o prenúncio dos anos 60 e o nascimento de novos mitos (Fig. 67).

- "C" -

O OLHAR CRÍTICO. FOTOGRAFIA DOCUMENTÁRIA SOCIAL NUM CASO
PARADIGMÁTICO.

Master writers often teach how to see; master painters
sometimes teach what to see."

Walker Evans

1. POBREZA E DIGNIDADE.

AMÉRICA AOS OLHOS DA FARM SECURITY ADMINISTRATION (FSA).

A entrada dos anos 30 foi inesquecível para os norteamericanos. Em 1929, depois de explosiva prosperidade industrial, a economia caiu num vácuo imprevisto e arrastou consigo toda a sociedade. Foi uma depressão sócioeconômica que ficou registrada para sempre na consciência do povo americano e na história do desenvolvimento do capitalismo. O sistema financeiro sofreu uma quebra assustadora, dois terços dos estabelecimentos bancários fecharam suas portas, os salários caíram em média 60%, e o desemprego atingiu um em cada três trabalhadores.

Na agricultura, a situação não era muito melhor. A depressão impôs a necessidade de novos ritmos produtivos, novas relações de trabalho e de propriedade. O valor da terra também caiu e os grandes fazendeiros - endividados - desfizeram as antigas relações com seus "meeiros". Não havia mais vantagem nenhuma dividir a plantação e colheita com famílias que, durante gerações, tinham vivido neste sistema. A nova lógica produtiva impôs a concentração de terras nas mãos de poucos que, para

compensar, mecanizaram a produção. Pequenos e médios proprietários de terra, meeiros e outros trabalhadores rurais tornaram-se, da noite para o dia, desnecessários. Em 1929, quase 8 milhões de trabalhadores rurais passavam fome. O êxodo rural foi inevitável. Mas também indesejável e problemático.

Numa situação como essa assume a presidência Franklin D. Roosevelt, que cria um programa de assistência social e retomada do crescimento econômico chamado New Deal. Dentro do "secretariado de reformas rurais" (Resettlement Administration), do referido programa, colocou a "unidade histórica" (Historical Unit), responsável pela documentação e propaganda ilustrada. Dois anos mais tarde, em 1937, essa estrutura sofreria algumas reformas. O "secretariado de reformas rurais" mudaria de nome, adotando outro bem mais conhecido: Farm Security Administration (FSA).

Embora fosse uma "unidade histórica", voltada para a documentação e propaganda ilustrada dos projetos governamentais, a FSA não funcionou dentro dos padrões já consagrados de propaganda governamental. O trabalho da seção histórica da FSA era desenvolvido num ambiente relativamente autônomo. Talvez isso se devesse ao fato de que para os postos-chave do secretariado tivessem sido escolhidos pessoas do mundo acadêmico, mais preocupadas com os aspectos de fundo, com a estrutura dos problemas sociais.

Na chefia geral do secretariado, Rexford Tugwell - ex-professor da Universidade de Columbia/NY e um dos conselheiros do

presidente para assuntos da agricultura - assegurava liberdade de trabalho para os membros da seção histórica. Nesta, o comando era de Roy E. Stryker, também ex-professor de economia da Universidade de Columbia/NY. E foi sob a orientação e coordenação (às vezes até autoritária) de Roy Stryker que a seção histórica da FSA produziu uma obra fotográfica documentarista exemplar.

Mesmo sendo economista, Roy Stryker não poderia ser considerado um leigo em assuntos fotográficos. Na década anterior (1925) havia participado, com Tugwell e outros, da elaboração de um livro intitulado A vida econômica americana e suas perspectivas de melhora. Nesta obra, para reforçar os aspectos tratados pela teoria econômica, decidiu-se pela utilização de fotografias documentárias. Stryker havia ficado encarregado pela pesquisa fotográfica. Recorreu à fotografia de Lewis Hine, a quem passou a admirar muito. Um terço das fotos utilizadas no livro eram de Hine. Todos ficaram surpresos com o efeito persuasivo obtido dessa união, entre ensaios econômicos e fotografia documentária. Portanto, nada mais natural que agora, com muito mais poder do que tinha quando era professor na Universidade, Stryker organizasse a seção histórica de forma que ficasse voltada, quase exclusivamente, para a produção de imagens fotográficas dentro da concepção documentarista.

Além de Lewis Hine, também admirava o trabalho de Jacob Riis e o de Margaret Bourke-White. A tradição da fotografia documentária social norteamericana era, para ele, de grande força persuasiva e estimulava suas idéias sobre o trabalho a ser

desenvolvido pela FSA.

A intenção geral dos projetos do governo Roosevelt era o combate a depressão, a violência social, decorrente da acentuação das desigualdades, e pela reordenação econômica. A especificidade do desafio consistia, portanto, em transpor essas preocupações sócio-econômicas para as possibilidades e atribuições da FSA. A conclusão lógica que deriva desse esforço reflexivo é que a fotografia documentária, buscada pela equipe montada por Stryker, teria que funcionar como *revelação pictórica* dos problemas, provocados pela depressão, nas áreas rurais. Para concretizar isso, Stryker propunha uma documentação que fosse um comentário visual da vida cotidiana americana.

Em situações de desarranjo sócio-econômico o tecido social se esgarça. As tensões entre os grupos - desiguais - atingem graves proporções e conflitos violentos são cotidianos. O ódio racial, social e político toma conta do debate ideológico e impede o desenvolvimento de soluções coletivas e negociadas. O egoísmo social é o sintoma do medo provocado pela insegurança.

Os membros da FSA teriam, ao trabalhar, que enfrentar essa situação inóspita. E, como parte de um secretariado governamental, teriam que executar tal trabalho do modo "menos político" possível. Tratava-se de procurar despertar nas pessoas a consciência da magnitude dos problemas provocados pela depressão. Da necessidade de solidariedade para com aqueles que se viram privados do pouco que tinham e que, desempregados, perambulavam pelas cidades do meio-oeste e do oeste à cata de

qualquer ocupação. Por isso, as fotografias a serem realizadas deveriam ser eloquentes, expressivas, apelativas até, contanto que não colocassem as intenções do projeto em risco e conseguissem despertar, no público alvo, simpatia e reconhecimento da dignidade das pessoas e situações retratadas. O projeto tinha, desde o início, um ponto de vista sociológico definido.¹⁰⁰ Mesmo assim, ao ser colocado em prática, acabou transcendendo seus limites declaradamente propagandísticos.

Das milhares fotos batidas nenhuma mostra o presidente, ou outra autoridade oficial qualquer. O proselitismo político não frequenta as fotos da FSA. Não, pelo menos, de forma direta, centrado em "personalidades". Contudo, o espírito propagandístico transparece quando Stryker determina que se fotografe - com intenções comparativas - não somente a situação de desempregados, de "desterrados" ou de pessoas que precisavam de ajuda institucional, mas também a situação dos outros, dos que foram acolhidos nos campos de refugiados do governo, ou de localidades que haviam feito algum convênio com o governo federal. Nestes casos a intenção é nítida.

Nos primeiros anos da FSA tinham prioridade fotográfica os lugares mais necessitados, mais miseráveis. Era preciso

¹⁰⁰ O que não impede que Susan Sontag se refira ao projeto da FSA com extrema ironia:

"(...) as pessoas de classe média precisavam ser convencidas de que os pobres eram pobres realmente, e eram pessoas dignas."

V. SONTAG, Susan. Ensaio sobre a fotografia. 2ª ed. Rio de Janeiro, Arbor, 1981, p 62.

mostrar ao povo americano o que ele se negava a ver e tentar resolver a situação com a anuência coletiva. Como a documentação obtida, nesses primeiros anos do projeto, acabou resultando muito dura, muito cruel, surgiram vozes acusando ao governo de demagogia, o projeto de "falsificador da realidade" e a considerar a fotografia documentária como instrumento de ideologias de esquerda, que apenas denegria a imagem do país. A rigor, o programa da FSA sempre sofreu pressão externa, por parte de forças políticas descontentes com o New Deal.

Não constitui novidade. Desde que fora praticada enquanto crítica, denúncia ou apenas como descrição das desigualdades sociais, a fotografia documentária vivia sob constante acusação de ser usada com finalidade subversiva e, conseqüentemente, ser uma "arma" nas mãos de ideologias transformadoras. Embora isso seja uma mitificação inconsequente, não impediu que fosse encampada por muitos fotógrafos que professavam preocupações críticas e que encontraram na fotografia documentária o espaço ideal para a denúncia social. Conceber como sinônimo "fotografia documentária" e "crítica social" é uma fábula que ainda existe, apesar da fragilidade de seus argumentos. E no caso da FSA, constitui uma impropriedade considerar a atividade executada pela equipe de fotógrafos como um ato "subversivo". Nenhum dos que lá trabalharam realizou uma documentação com intenções revolucionárias. Muito pelo contrário, as determinações explícitas, saídas do escritório de Stryker, chamavam atenção para a não politização ou radicalização das

fotografias. Entendiam que a situação social já era bastante explosiva para ficar promovendo acirramentos. As fotos deviam apelar para sentimentos mais humildes, mais contemplativos, e visar gestos de solidariedade.

Por outro lado, passado o instante inicial e a necessidade da atitude mobilizadora, o projeto sofreu transformações que mudaram o sentido da documentação realizada. Como consequência, nos anos que precederam a entrada dos Estados Unidos na 2ª Guerra Mundial, a tônica do trabalho foi a de buscar situações mais otimistas para documentar. Era preciso dar a impressão que, com o passar do tempo, as coisas estavam melhorando e a normalidade estava voltando. Com a entrada do país na guerra os esforços foram direcionados para a propaganda que exaltasse o potencial da nação. Era preciso destacar a força e virtudes da América, não seus problemas sociais.

Para executar a tarefa da unidade histórica da FSA, Roy Stryker juntou um grupo seletivo de pessoas. De procedência variada, o coletivo reunido resultou ser de excelente qualidade. Da Universidade de Colúmbia trouxe um ex-aluno, Arthur Rothstein, que foi, durante certo tempo, responsável pela montagem do laboratório e resolução de problemas técnicos. Carl Mydans já era um conhecido fotojornalista, foi chamado para colaborar mas ficou pouco tempo no projeto. Walker Evans, autônomo, tinha mais projeção no meio artístico, chamava atenção pela qualidade de suas fotos e pela característica pessoal de seu trabalho. Ben Shahn era amigo de Walker Evans, pintor, e já trabalhava em outra

seção da FSA. Stryker sentiu que poderia aproveitá-lo depois de ver as fotos que Ben Shahn fizera numa viagem ao sul do país, no outono de 1935. Da costa oeste, Stryker contratou Dorothea Lange, fotógrafa que já vinha documentando a situação dos desabrigados e emigrantes na Califórnia.

Entre outros, ainda trabalharam para a FSA, Russell Lee - também de formação artística, como Ben Shahn, que entrou no lugar de Carl Mydans - Jack Delano, John Vachon e John Collier Jr., que depois escreveria um livro de antropologia visual. A verdade é que, enquanto funcionou, o escritório da FSA teve alta rotatividade de fotógrafos. Dos que entraram para o projeto, quando este começou funcionar, nenhum ficaria até o fim. Houve épocas em que somente dois ou três fotógrafos estavam em atividade. As verbas sempre faltavam e os fotógrafos, as vezes, ficavam licenciados durante meses.

Não obstante o projeto ser dirigido hierárquica e institucionalmente por Stryker, ele não foi um mero "burocrata", distanciado dos fotógrafos que trabalhavam sob sua orientação. Tal postura lhe parecia limitada. Mesmo não sendo um especialista, ele não deixou de interferir no espírito geral da significação da documentação realizada, nem de procurar fundamentar criticamente sua concepção de *fotografia documentária*. Sob determinado aspecto, Stryker é o responsável pelo sentido global do projeto documentarista colocado em prática.

Disputando o mesmo espaço do projeto, estavam as

revistas ilustradas. E não eram poucas. O momento era o de uma explosão de fotografias jornalísticas e documentárias. Mas o assédio contínuo, e mal empregado, de imagens saturava. A visão crítica, em relação ao trabalho desenvolvido pelas revistas ilustradas, foi a fonte inspiradora para a formulação de uma estética documentarista própria.

Ele tinha consciência de alguns limites do mercado editorial. Nunca as revistas poderiam fazer um trabalho tão completo, demorado e "desinteressado", como o que propunha a seus fotógrafos. E, apesar de toda perícia que um profissional pudesse ter, em geral as reportagens eram feitas às pressas, de maneira superficial e pouco satisfatórias. O caráter "desinteressado" que preconizava para o trabalho de seus fotógrafos, permitiu um tipo de documentação que não tivesse que se preocupar com o retorno financeiro, obrigatório, no caso das revistas ilustradas.

Stryker se orgulhava das fotos obtidas por sua equipe e de como estas não representavam uma agressão aos fotografados, nem ao público alvo. Ressaltava, como elemento diferenciador em relação à fotografia praticada pelos jornais e revistas ilustradas, o respeito pelo objeto fotografado que, livre da obrigação de ser *chamariz* de venda, numa capa numa banca de revistas, podia ser representado sem exageros, sem recorrer ao cliché. A marca da documentação praticada pelos fotógrafos da FSA era, para Stryker, a honestidade, compaixão e solidariedade pela dignidade de cada indivíduo. O projeto apenas procurava falar eloquentemente das dificuldades dos que viviam do trabalho.

Ele também criticava a estrutura editorial que possibilitava que editores, responsáveis pela planificação e preparação das publicações, trabalhassem sem conhecer adequadamente o objeto de suas pautas. Ou então, às publicações, pelo tratamento de "atualidades", dado a problemas sociais complexos. Não era uma crítica moralista, pelo menos não totalmente. Sucede que a opção pelas "atualidades" implicava num *mostrar sistemático*, tão desmedido, que perdia o limite da validade estética (e moral) daquilo que era mostrado. A dinâmica editorial de "atualidades" possui leis rígidas que não manifestam nenhum receio em lançar mão de exageros expressivos, da literalidade catártica, enfim, do choque fácil, que se esgota num mero relance do olhar. Ao contrário do que afirmam, não é a essência das situações que fica estampada nas fotografias, mas apenas a falta de sinceridade do fotógrafo e da publicação que faz desta prática sua razão de ser.

Tal como para as revistas ilustradas, a equipe da FSA tinha como matéria prima os problemas da sociedade americana. Mas a orientação de abordagem era substancialmente diferente. Além da preocupação constante com o *testemunhar*, havia a de enquadrar as dificuldades sociais dentro de uma visão histórica, otimista e humanista.

O método de trabalho foi pensado detalhadamente. Resultou simples e eficaz, dentro do concebido por Stryker, e concretizado com perfeição pela equipe de fotógrafos. Estes saíam em viagens que duravam dias - as vezes, meses. Levavam listas de

objetivos sobre os quais deviam trabalhar, os lugares a visitar. Porém, antes de enviá-los, Stryker solicitava uma *preparação documental* pormenorizada, que incluía estudos dos aspectos econômicos, históricos e sociológicos das regiões-alvo. Não era raro vê-los (aos fotógrafos) acompanhados de mapas e livros. As viagens eram precedidas por sessões de discussão coletiva, onde delineavam o tipo de trabalho a ser realizado. Mesmo quando o fotógrafo já se achava em campo, Stryker mantinha frequentes contatos através de cartas, corrigindo objetivos e avaliando o material que recebia em Washington. Somente Dorothea Lange não seguiu esta dinâmica. Foi "monitorada" quase totalmente por cartas. Seu primeiro encontro com Stryker só viria ocorrer meses após estar trabalhando para a FSA.

Havia ainda a preocupação constante de resguardar a criatividade e liberdade do fotógrafo. Além das recomendações do texto "Elementos a serem fotografados para dar conta da realidade americana", escrito por Stryker, e os roteiros de viagens, os fotógrafos eram incentivados a se comportarem naturalmente e trabalhar dentro do seu próprio ritmo. Se a idéia parecia boa não foi o que se viu na prática. Diferentes eram os rendimentos pessoais dentro da equipe. Stryker logo passou a exigir uma disciplina "média" e a cobrar produtividade de importantes fotógrafos do projeto. Ficaram famosas suas querelas com Walker Evans, primeiro, e Dorothea Lange, depois.

Os problemas internos da FSA geralmente giravam em torno de concepções diferentes de trabalho. Walker Evans, como

fotógrafo-chefe da seção, tinha um pouco mais de liberdade para atuar. Não se prendia tanto às diretivas de Stryker, válida, no entanto, para os outros membros da equipe. Porém Stryker não ficou satisfeito com o ritmo de trabalho de Evans e, ao mesmo tempo, manifestou discordâncias fotográficas sobre o que deveria ser documentado. A preocupação que Evans demonstrava com a qualidade de suas cópias, e que retardavam sua produção, incomodava Stryker. Para ele, a prática fotográfica da FSA deveria ser encarada como uma cruzada, e o "discurso fotográfico", eloquente e apaixonado.

Walker Evans, por seu lado, passava por intensa aprendizagem e aperfeiçoamento técnico, demonstrava ter domínio sobre a expressão fotográfica e não estava disposto a ceder. Não que tivesse dúvidas sobre a importância social do que vinha fazendo, tampouco lhe faltava o sentimento de solidariedade para com os atingidos pela depressão. Suas idéias sobre o poder da fotografia é que eram menos românticas do que as de Stryker. Evans era mais introvertido e como fotógrafo da FSA achava que, para alcançar os objetivos propostos pelo projeto - de sensibilizar a sociedade e forçá-la a enxergar as fissuras do *sonho americano* - não era necessário recorrer a exageros de retórica fotográfica. Bastava descrever, *sutil e sensivelmente*, a dura realidade que vinha testemunhando.

Mas a relação com Stryker não parecia ter futuro. Como fruto do desentendimento, após ter concluído sua primeira grande viagem e ficado dezoito meses na FSA, Walker Evans pede

afastamento (julho de 1936) e inicia um trabalho junto a revista Fortune. No verão do ano seguinte, envolvido novamente com problemas de verbas para o projeto, Roy Stryker o "libera" definitivamente.

Mesmo assim as divergências fotográficas que apareceram dentro da equipe da FSA representaram muito pouco. Em nenhum momento o projeto chegou a ser questionado pelas pessoas que nele trabalharam. Pelo contrário. As diferenças se limitaram ao plano pessoal, ficaram registradas como choque de temperamentos. Já o trabalho da equipe sobrevive até hoje com força quase mítica e pode ser visto como exemplo paradigmático de projeto e fotografia documentária.

A heterogeneidade das pessoas envolvidas confere ao projeto da FSA uma abrangência bem ampla. Assumido pelo economista/sociólogo Stryker enquanto um sonho pessoal, mas concretizado por muitas mãos, o projeto tinha várias faces. Foi um empreendimento quase artístico, mesmo que nunca tenha sido essa a proposta original. De qualquer forma, artistas trabalharam na FSA e deixaram sua marca. Além de Ben Shahn - adepto do "realismo social", gênero que se aproxima da propaganda e do sentimentalismo - costuma-se, também, considerar Walker Evans um expoente artístico da fotografia norteamericana. Antes de integrar a equipe de Stryker, Walker Evans havia exposto parte de seu trabalho no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e vinha tendo sucesso nesse campo.

Entretanto é outro o fator que aproxima a fotografia

documentária da FSA da concepção artística do meio. Uma compreensão particular do que seria uma estética documentarista, defendida por Stryker, guiava a produção dos fotógrafos. A idéia diretriz era a de conseguir que as imagens tivessem *profundidade expressiva*, deveriam ser excepcionais mas não sensacionalistas, desafiar o tempo, atingir a transcendência além-fato para chegar mais perto da essência dos problemas e de sua expressão pictórica, características que, acreditava-se, eram típicas das pinturas. Mas a aproximação com a arte não deveria, jamais, se sobrepor à preocupação documentarista. O pensamento generalizado, dentro da equipe, era o de que ser ou não "arte" era uma questão tão secundária, quanto inútil.

Para Ansel Adams os fotógrafos da FSA mais se pareciam a um grupo de sociólogos munidos com aparelhos fotográficos. Era uma forma sarcástica de se referir ao trabalho realizado, mas que não deixava de possuir certa razão de ser. Não no que carrega de crítica pejorativa, mas no que pode ter de positivo. Os sociólogos, (os "reais"), gostavam do que viam. E viam o levantamento iconográfico, das pequenas cidades e povoados dos Estados Unidos, mais abrangente de que se tinha notícia. Porque as fotos não eram somente dos problemas agrários e dos efeitos da depressão, mas do conjunto da vida rural e a das pequenas comunidades urbanas, seguindo uma linha quase antropológica. Lado a lado, necessidade, miséria e aspectos do cotidiano. Atividades que iam do costume de se ouvir rádio à noite, a partida de bridge nos encontros familiares, o frequentar a igreja e outras formas

de sociabilidade.

Nesse projeto heterogêneo há também um pouco de jornalismo. Algumas imagens se aproximam das fotos de atualidade, como se viam nas revistas Look e Life, onde iriam trabalhar, mais tarde, alguns membros da equipe. Porém para Stryker as coisas sempre estiveram muito claras: "fotojornalismo é jornalismo", dizia. Um tipo de trabalho onde texto e imagem se integram dentro de determinadas regras, que não existiam no caso da FSA. Nesta, o corre-corre atrás de alguma cena ou da surpresa de um evento não eram valorizados. Pelo contrário, os fotógrafos da FSA não raramente passavam horas e dias em ambientes que deveriam retratar, buscando "a" foto que pudesse sintetizar a essência dos problemas abordados. Enquanto o fotojornalismo se concretiza numa única sessão e prioriza a ação dramática, a fotografia praticada pela equipe da FSA era amadurecida juntamente com os episódios que tratava de captar. A ação, propriamente dita, não era cultuada, como nas fotos de atualidade. O tempo documentarista e a profundidade buscada para as imagens exigiam tratamento próprio. Para Stryker fotojornalismo era "nome e verbo" enquanto a fotografia documentária era "adjetivo e adverbos". Sua maneira de enunciar era mais "longa", e sua "narrativa" - cuja exatidão não era um tributo obrigatório, a ser pago à objetividade - mais se parecia a uma "história" contada sem perder de vista o caráter subjetivo da fonte.

Todas estas faces da fotografia documentária interagem com os elementos plásticos da linguagem fotográfica e

possibilitavam uma formulação estética bastante ousada para o gênero. Torna-se necessário lembrarmos que normalmente considera-se que "fotografia documentária" é quase nada mais do que um registro da realidade, tão desinteressante enquanto gênero que, praticamente, carece de estética. Mas não é o que pensa Roy Stryker:

El documental es un enfoque, no una técnica; es una afirmación y no una negación... La actitud documental no es el rechazo de elementos plásticos, que deben seguir siendo criterios esenciales en toda obra. Solamente da a esos elementos su limitación y su dirección. Así, la composición se transforma en un énfasis, y la precisión de línea, el foco, el filtro, la atmósfera - todos esos componentes que se incluyen en la ensoñada penumbra de la "calidad" -, son puestos al servicio de un fin: hablar, con tanta elocuencia como sea posible, de aquello que debe ser dicho en el lenguaje de las imágenes.¹⁰¹ (grifo nosso)

O impacto causado pela atividade da FSA não é gratuito. Em parte deveu-se à onda documentarista existente no período. As revistas ilustradas haviam descoberto o filão das reportagens fotográficas e se atiravam de cabeça sobre os mais variados temas. Alguns trabalhos sensíveis se destacavam e faziam

¹⁰¹ Roy STRYKER apud, Beaumont NEWHALL. op. cit. p. 245.

companhia, em abordagem, à documentação levada a cabo pela FSA. Em 1934, por exemplo, a revista Fortune publicou uma reportagem, de Margaret Bourke White, sobre os efeitos desoladores da erosão do solo de regiões do Meio Oeste americano, que poderia ter sido um dos trabalhos da equipe de Stryker.

Manifestações artísticas também compunham um ambiente que propiciava a produção documentarista. Na literatura - ao priorizar a narrativa, em primeira pessoa, de dramas dos trabalhadores e emigrantes, das lutas sociais - como no teatro e na pintura, a temática social tinha presença marcante. O tom das mensagens era apaixonado. O discurso, francamente reivindicativo ou reformista.

Por outro lado, Stryker, à frente da divulgação do trabalho executado, foi extremamente cuidadoso e eficiente. A documentação fotográfica do escritório era muito requisitada e todo órgão de imprensa que desejasse usar as imagens da FSA podia fazê-lo sem pagar direitos. E elas estavam por todo lugar, nas revistas de grandes tiragens, como Life e Look, até nos pequenos jornais de crítica social, tipo Survey Graphic. Público de massa e intelectuais de esquerda, todos sorvendo as imagens de uma nação em necessidades. Foram promovidas ainda exposições itinerantes. Entretanto, parece que os frutos mais importantes do trabalho realizado viraram livros. De Dorothea Lange e Paul Taylor, An american exodus (1939), e de Walker Evans e James Agee, Let us now praise famous men. (1941).

Como suporte, os livros sempre se revelaram mais

promissores para a fotografia documentária. É neles que o *espírito documentarista* se desenvolve com plenitude. As imagens formam um conjunto, geralmente são editadas e diagramadas de maneira tal que conservam o equilíbrio e a harmonia. Vão acompanhadas por estudos em forma de textos. Não representam, um, a ilustração do outro, mas convivem tal como foram concebidas, como um *ensaio* sobre a realidade. É o melhor modo de aproximar a prática do *Ato fotográfico* documentarista ao significado que se pretende dar à obra.

Visto globalmente, a documentação da FSA é bastante eloquente. Até nisso segue a tradição documentarista social norte-americana. As imagens - mesmo evitando o sensacionalismo - eram dramáticas. Mas a condição social dos despossuídos não é explorada, nem seus sofrimentos. Toma-se todo cuidado para obter o significado de que, se há algo errado na miséria das pessoas mostradas, a "culpa" não é delas. Os pobres da FSA sempre foram *fortes e dignos*. Habitantes de um país em convulsão sócio-econômica. Heróicos, de uma nobreza pura. Cabia, portanto, à sociedade reagir e socorrer aquela parte da sociedade americana caída em desgraça.

O excesso de sentimentalismo e a parcialidade da documentação obtida constituem pontos fracos do projeto. Se é verdade que ele apresenta uma unidade interna surpreendente, não o é menos que, sob certos aspectos, as fotos fantasiam e abafam os antagonismos sociais expostos pela depressão. A realidade era mais cínica, havia desespero (ausente na documentação realizada)

e revolta. E, se fosse um pressuposto verdadeiro considerar a *fotografia documentária*, enquanto gênero, produto da revolta e da crítica social, então poderíamos dizer que o projeto FSA representa a institucionalização dessa revolta, a domesticação da crítica.

No lugar de abordar a documentação realizada como um retrato definitivo do povo americano na época da depressão, mais vale entender a parcialidade do recorte realizado. Como nos tempos de Stieglitz, havia uma preocupação constante em preservar a *unidade* em torno da americanidade. Em torno de uma ideologia que, acreditava-se, era compartilhada pelos vários segmentos da sociedade. Essa preocupação era a que justificava a crença no poder mobilizador do projeto. Mostrar *certa* América desolada aos outros americanos simbolizaria uma revelação do fracasso da construção do "sonho americano", o suficiente para despertar a solidariedade dos conterrâneos. Assim irmanados, todos se mobilizariam para restituir a harmonia e o equilíbrio à sociedade. Por isso o sofrimento mostrado nas fotos é carregado de estoicismo (Fig. 69). As imagens parecem dizer: "Pobres, sim. Mas honrados." Essa orientação, sutilmente maquiadora, de uma situação social contraditória e explosiva é, hoje, muito criticada por fotógrafos mais radicais e constitui uma contradição do documentarismo clássico americano¹⁰¹.

¹⁰¹ Além de Susan Sontag, que mantém um distanciamento cético em relação aos motivos e apelos "retóricos" do projeto FSA, vemos um posicionamento bastante crítico nos discursos de Martha Rosler e

Mas a documentação realizada foi única. Além das críticas pertinentes, quanto à fidelidade do projeto documentarista da FSA em relação a "realidade", permanece o fato de que, graças à atividade desenvolvida durante sete anos pelos talentosos fotógrafos do projeto, os americanos descobriram seus valores e ideais refletidos nas fotografias documentárias e acompanharam com interesse o drama social nelas representados. Por outro lado, a atividade da FSA deu impulso à fotografia documentarista, que avançou na sua formulação estética, amadurecendo seus contornos, e revelou novos nomes.

2. A COMPAIXÃO ASSIMÉTRICA. O OLHAR DE DOROTHEA LANGE.

Dentro do documentarista social norteamericano é possível que as fotografias de Dorothea Lange não representem nenhuma revolução. Embora suas fotos se encaixem perfeitamente dentro do estipulado por Stryker, parecem apenas continuar a tradição. As imagens que nos legou esta fotógrafa californiana são poderosas e de uma natural eloquência. Sua capacidade para dar expressão fotográfica ao sofrimento dos que foram duramente atingidos pela depressão era notável. Neste sentido, sua obra é impressionante. A fotografia Migrant worker, Nipomo, (1936) é emblemática, foi reproduzida por mais de dez mil publicações e

no de Nick Hedges. Ver Martha ROSSLER, "Fotografia como instrumento de luta", in FUNARTE/INfoto. Feito na América Latina. II Colóquio latino-americano de fotografia. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1987, p. 62-72. Ver também Nick REDGES, "Uma resposta a 'Imagens de miséria: folclore ou denúncia?'", *idem*. p. 129-135.

tornou-se a mais conhecida de todo projeto (Fig. 70). Mas a força "retórica" das fotos de Lange constituem, ao mesmo tempo, um aspecto parcial, e evidente, de suas imagens.

Dorothea Lange começou fotografar bem antes do surgimento da FSA. Possuía um pequeno estúdio de Retratos, na Califórnia, e preocupações de estética fotográfica. Conhecia e chegou a trabalhar com Ansel Adams e Edward Weston. Mas os efeitos da depressão a chocaram. Entrou para o rol dos fotógrafos com preocupações sociais ao empreender com seu marido, um economista, um projeto semelhante ao que Stryker havia desenvolvido com Tugwell na costa Leste. Dorothea Lange realizou ensaios fotográficos sobre as condições de vida dos emigrantes que vinham, do centro do país, para Califórnia e assim atraiu a atenção do organizador da FSA.

Como Walker Evans, cultivava preocupações mais profundas em relação à atividade fotográfica. Por isso também teve alguns problemas com Roy Stryker, que queria controlar os negativos e positivados de seus fotógrafos. Porém, fora o fato de atuarem dentro do mesmo gênero e de possuírem certa proximidade estilística, talvez essa seja a única semelhança entre Lange e Evans. O "olhar" de um era radicalmente diferente do outro.

Paixão, é o que a move e a retira de uma vida tranquila para lançá-la nos caminhos de terra, atrás dos emigrantes, dos sem-terra. *Compaixão*, é o que busca produzir e provocar com suas fotografias. São imagens épicas, carregadas de humanismo e vitalidade romântica. Características que atingiram de cheio o

sentimento do público e provocam, ainda hoje, a crítica de profissionais mais radicais.

É preciso resguardar a atividade de Dorothea Lange de determinadas críticas e salientar que há uma diferença entre o *sentido* institucional que o projeto tinha, como um todo, e o *sentido* que a fotógrafa via no trabalho que desenvolvia. A crença em estar desenvolvendo uma tarefa honesta, solidária e realmente necessária parece uma justificativa bastante razoável. A atividade na FSA não era nada atrativa financeiramente e a "fama" não era nem certeza nem chamariz para atrair "talentos".

Visualmente, as imagens de Dorothea Lange parecem simples. A presença humana, em planos bastante próximos, é constante e constitui sua marca distintiva. A abordagem, direta. Considerada por ela como a única éticamente possível. Ao sair a campo com sua câmara tentava, ao máximo, não perturbar nem "arrumar" os motivos visados. Para obter o efeito desejado procurava contextualizar, apresentar o evento como parte de um ambiente, enraizado nele (Fig. 71). E o mesmo se aplicava ao aspecto temporal. Era preciso evitar a descaracterização dos problemas testemunhados, combatê-la com a adequada perspectiva temporal, mostrar os fotografados como possuidores de passado e confrontá-los com o presente.

A aparente simplicidade visual e o romantismo retórico sobrepõem os aspectos *modernos* da representação fotográfica de Dorothea Lange e dificultam a percepção da riqueza visual de suas fotos. Por baixo da simplicidade há um olhar bastante

sofisticado, técnica e plásticamente. "Suas" pessoas são "angulosas", pontiagudas como nas pinturas dos expressionistas mexicanos - ou de Portinari, evidentemente uma influência implausível. Essa característica, de captar o gestual dos retratados justamente em momentos que acentuam as saliências irregulares do corpo, enfatiza o visual dramático. Recorrer naturalmente a tal expediente, indica a presença do controle exercido por uma consciência estética própria. Parece haver aqui a influência do convívio com os artistas fotográficos da costa Oeste.

Após ter alcançado resultados expressivos, dentro de uma linha documentarista bastante tradicional, Dorothea Lange se vê diante de novos problemas. Sempre ligada à realidade de sua terra, acreditava que não seria capaz de produzir sem a posse dos recursos expressivos que lhe capacitavam criar simbolicamente um discurso fotográfico. Esses recursos procediam da intimidade da relação entre fotógrafa e a realidade em que estava mergulhada. Os desafios enfrentados até então - a pesquisa com seu marido, e a FSA - serviram para aprimorar sua prática. Enquanto a realidade permaneceu conhecida, houve pouca mudança estilística. Dorothea Lange se sentia segura para criar. Novamente nos defrontamos com a idéia de que o domínio da realidade é um fator determinante para o trabalho documentarista. A força dos sentimentos desvendados, e dos olhares e gestos coletados pelas fotografias de Dorothea Lange derivam, em boa parte, da intimidade com o assunto. Era sua terra, era sua gente.

O "destino natural" para o documentarista que se desligasse do projeto FSA era o de ser acolhido por uma das várias publicações ilustradas que marcaram o período. Então, após alguns anos, Dorothea Lange foi parar na Life. Começava uma fase de novos desafios.

A mudança de época e de vínculo pragmático com a realidade¹⁰³ demandou alguns ajustes inevitáveis. As reportagens de revistas ilustradas são mais ágeis que os projetos existenciais. As exigências do processo de produção de uma revista não combinam com limitações de ordem pessoal. Dorothea Lange não se concebia produzindo algo de valor fora do contexto sócio-cultural que dominava, fora de sua América. Mas teve que viajar. Passou pela Índia e pelo Egito também. E ali onde o chão lhe faltou - a referência sócio-cultural perfeitamente significativa - ela radicalizou no recorte fotográfico e na geometrização do corpo humano. Algumas imagens da Índia se resumem a detalhes significativos do gestual (típico) hindu. Detalhes que *descrevem* o característico. Aprofunda-se na geometria dos gestos e emblematiza a diferença dos contornos corporais. A parte - uma mão posicionada de forma singular, um pé "torcido" - está pelo

¹⁰³ Ser "fotógrafo documentarista" não significa, automaticamente, pertencer a uma categoria profissional. E, embora contratados pelo Estado, os fotógrafos que trabalharam para a FSA demonstraram ter boa dose de despreendimento material e espírito de solidariedade. Ganhavam pouco para um volume de trabalho considerável. O envolvimento com a realidade e o sentido buscado pragmaticamente nas fotografias realizadas revelam a paixão e o altruísmo dos fotógrafos. Quase voluntários, deixaram as marcas das preocupações existenciais e morais nas suas fotos.

todo. Dorothea Lange parece ter coletado cenas de danças típicas da Índia, suas imagens estão carregadas do exótico, do diferente. Parecem atemporais, como se o único que interessasse fosse a dimensão espacial, resultado de uma inevitável imposição da geografia humana, tão única, tão marcante.

Nessa atividade documentarista Dorothea Lange é arrastada para longe das imagens eloquentes e dos discursos compassivos. Ainda profundamente humanista, revela apenas um assombro causado pelo contato com a diversidade. Documenta a personalidade de uma cultura através dos fragmentos da expressão corporal.

Mas as viagens terminam. Ao retornar aos Estados Unidos volta ao estilo já consagrado do documentarismo social. Doente, continua *garimpando* nos rostos e olhares de seus compatriotas os sentimentos e esperanças de uma época.

Aliás, priorizar olhares e expressões faciais parece ser regra para o documentarismo social. Sabe-se que, dentre as várias possibilidades expressivas de nosso corpo, o rosto constitui uma fonte particularmente rica de significados. E os fotógrafos da FSA, seguindo o costume, não deixaram de explorar o recurso. Foram bem sucedidos no saber captar o sofrimento e esperança estampados nas faces dos atingidos pela depressão americana dos anos 30. Mas alguns fotógrafos do projeto deram menos atenção aos "apelos faciais" e enveredaram pelo mundo dos objetos e do espaço do cotidiano como elementos significantes. Neste sentido alguma coisa de Russell Lee, mas principalmente de

Walker Evans, assinala um modo diferente de concretizar a fotografia documentária dentro do projeto FSA. No lugar da exclusividade da face sofrida do ser humano, do olhar voltado para a câmara - e, conseqüentemente, para o *leitor* da foto - os objetos como marca, como pegadas da presença humana. Substituindo o plano médio ou o close, uma distância que desse conta do espaço característico do cotidiano. E, como já ocorria no documentarismo europeu de Atget e Kertész, no lugar do discurso informativo de utilidade imediata, um inventário do modo de ser de um tempo, a representação fotográfica da idéia da transcendentalidade da cultura.

3. CULTURA FRAGMENTADA E DOCUMENTAÇÃO TRANSCENDENTAL.

WALKER EVANS.

O que Roy Stryker recebia das mãos de Walker Evans não era exatamente satisfatório. Havia problemas com a periodicidade, espaçada, e faltavam às fotos aquele *apelo mobilizador* que os outros captavam tão bem. As imagens de Evans não tinham o componente "romântico" necessário para sua fácil utilização na campanha da FSA. Eram, geralmente, frias, cerebrais em demasia, um pouco distantes e bem diferentes das apaixonadas imagens obtidas por seus colegas de projeto. Mas, nunca se negou, eram imagens extraordinárias, belas, únicas e estranhamente poderosas.

Roy Stryker sabia que a cultura material de uma nação, e o espaço do convívio cotidiano, também poderia tornar-se instrumento significativo e Walker Evans concretizava, como

poucos, essa passagem simbólica.

Se for considerado natural o apego e intimidade que alguns importantes documentaristas europeus demonstravam ter com as artes visuais - já vimos, por exemplo, a influência das artes plásticas em Brassai, Cartier-Bresson, Doisneau - então teremos em Walker Evans um "desvio", uma "anormalidade". Cultivava ele uma densa relação com a *literatura*, motivo de uma viagem à Europa, para estudar, ainda em 1926. Embora não tenha levado adiante sua paixão pela literatura incorporou-a, num sincretismo particular, à sua forma de ver, à sua práxis fotográfica. Talvez por isso várias imagens suas pareçam obra de um cenógrafo meticuloso, de um romancista naturalista atualizado pela ação simbólica substitutiva de uma câmara fotográfica, que passa a ocupar o lugar da caneta. Assim sendo, realiza internamente a aproximação de um Flaubert (seu escritor favorito) com Ralph Steiner, fotógrafo moderno cuja obra admirava.

Walker Evans começaria fotografar com regularidade somente após retornar aos Estados Unidos, em 1928. Então não possui ainda uma temática amadurecida, nem um estilo. Como se estivesse a testar, fotografava para si cenas de rua, aleatoriamente. Usava várias câmaras, inclusive a recém lançada no mercado *Leica*, e se submetia pacientemente às exigências dos diferentes equipamentos. As câmaras de grande formato determinam a utilização de tripé e maior dedicação para concretizar a foto. Dessas câmaras obtia imagens ricas em aspectos descritivos, paisagens, cenários urbanos marcados pela imobilidade e grande

profundidade de campo. Imagens em que a presença evidente do fotógrafo (um dado inevitável, dado tamanho do equipamento) não alterava o resultado. As câmaras de menor formato são adequadas para captar cenas fugazes do cotidiano, tornam a figura do fotógrafo menos visível, porém não possuem a qualidade das de grande formato.

A fotografia amadora, em Walker Evans, já apontava para uma direção determinada. O estímulo decorrente de uma visão "direta" era demasiado forte para ser ignorado. Walker Evans não deixará de reconhecer a influência de Paul Strand - especificamente, ficaria impressionado com a fotografia "Blind Woman" (Fig. 16) - na construção de seu estilo. Determinante também seria o contato com parte da obra de Atget, publicada em revistas nos anos 30 (Fig. 72).

Antes de ser contactado por Roy Stryker para fazer parte da equipe da FSA, Walker Evans testara vários tipos de câmaras e exercitara sua visão documentarista sobre a América. Vinha realizando vastas experiências abordando paisagens (*Landscape*). Não no sentido exato da tradição paisagística - como um Ansel Adams, por exemplo - mas através de uma apropriação particular, mais urbana, misturando elementos naturais com outros culturais. Deste modo, buscava marcas geradas na paisagem pela atividade humana. Um cemitério de carros, por exemplo, constitui uma "paisagem" de Walker Evans. Os carros "invadem", como dejetos, a paisagem campestre tradicional e conferem ao entorno um novo significado que, captado pelo olhar agudo do fotógrafo,

representa as contradições do desenvolvimento de uma nação, uma visualidade típica da cultura americana. Seus trabalhos apareciam esporadicamente nas revistas ilustradas, mas ainda não haviam atingido a maturidade expressiva.

Tentou fazer retratos, reprodução de pinturas e esculturas, publicidade e jornalismo, mas o que melhor combinava com suas intenções era ser pago para viajar e fotografar livremente suas impressões de viagem. Por isso, ser contratado como especialista em informação para trabalhar na FSA representou um impulso tão significativo em sua atividade fotográfica. A partir de então Walker Evans ficaria conhecido como um dos principais expoentes do documentarismo fotográfico norteamericano.

Em termos estilísticos, Walker Evans também encontrou sua *distância apropriada* para se relacionar com seus motivos. Nisso torna-se comparável a Kertész. Para fotografar, além das lentes normais, demonstra preferência pelas teleobjetivas, por causa do significado contemplativo que podia conferir às suas imagens. O efeito de compactação dessas lentes adequa-se ao "olhar" de Evans, seja porque simbolizam uma visão delicada e irônica sobre o mundo, seja porque produzem um efeito geométrico marcante, quando aplicadas sobre construções e fachadas. Se há algo particularmente destacável na documentação de Evans nos anos 30, sem dúvida são suas fotos frontais de edifícios, vendas à beira da estrada, postos de gasolina e moradias camponesas. Eliminando qualquer referência à profundidade tridimensional da

realidade (as tomadas oblíquas, em perspectiva, acentuam a percepção de profundidade) ele realiza um estudo detalhado de fachadas e letreiros, captando signos e símbolos que se eternizaram numa visão da cultura americana e seriam apropriados, repetidamente, pelo cinema e literatura (Fig. 73).

Lentamente, foi elaborando um estilo adequado para o tipo de documentação fotográfica que lhe atraía. As múltiplas experiências técnicas serviam apenas para fundamentar um caminho fotográfico em construção. Evans era persistente e meticuloso, características que lhe facilitaram a rápida ascensão e possibilitam que, já em 1935, fosse reconhecido como um dos fotógrafos americanos mais promissores da nova geração.

Sua entrada em cena, no projeto FSA, se dá, contudo, pela fama artística que vinha construindo. Embora não tenha quase nunca se afastado da *fotografia direta*, e praticado um gênero bastante personalizado de documentarismo, Evans, antes de trabalhar com Stryker, era conhecido entre os artistas fotógrafos por causa da qualidade de sua obra. A temática desenvolvida por ele, até então, - estamos falando do ano de 1935 - não era empecilho para uma leitura "artística" de suas fotos. Após os esforços desbravadores de Stieglitz e seus colegas, no início do século, e de Strand e Weston, mais recentemente, "fotografia artística" não dependia tanto do objeto referencial captado, mas da maneira como era feita e do contexto de sua difusão.

No entanto o próprio Walker Evans tinha idéias inequívocas sobre o trabalho que executava. Não considerava suas

fotos "documentos". Para Evans os "documentos" eram imagens limitadas por intenções imediatas e utilitárias. Autodenominava sua produção como pertencente ao *estilo documentarista* que, diferenciando-se dos "documentos", envolve a elaboração de uma visualidade poética.

A variação de nome pode parecer um capricho, mas para Walker Evans - assim como para muitos outros documentaristas já citados aqui - é um fator de grande significação. A sutileza nominal aparece, na verdade, como tentativa insuficiente para expressar a grande distância existente entre *práxis fotográficas* diferentes, voltadas para finalidades distintas. Parte da confusão deriva, por outro lado, do fato de que o estilo documentarista - tal como concebido por Walker Evans - não se revela "automaticamente", nem indica facilmente o real esforço poético acionado. Poucos se esforçam a ir além da aparência prosaica das imagens documentaristas. Contentam-se com a denotação, quando é a conotação que dá profundidade significativa a este tipo de trabalho. O resultado é que a fotografia documentária engana, pois aparenta uma naturalidade que, na realidade, é reflexo de determinações conscientemente elaboradas, de estudos e experiências persistentes e, principalmente, de um posicionamento enunciativo que torna a *práxis fotográfica* particular e reconhecível, em distinção a outras manifestações fotográficas.

Há outra característica, do trabalho realizado por Walker Evans para a FSA, que particulariza sua abordagem

fotográfica, se comparado com seus colegas de projeto. O documentarismo social geralmente possui um viés político. Além das preocupações de cunho estético, a intenção do fotógrafo é, também, a de interferir e transformar determinada realidade. Nestes casos a fotografia deve funcionar como crítica. Mas o que se percebe nas imagens (e posterior desenvolvimento estilístico) de Walker Evans é que, além do esperado posicionamento solidário para com seus retratados, ele demonstrava uma preocupação transcendental, relativa com a desaparecimento de todo um mundo, fato que ocorria diante de seus olhos.

As mudanças na sociedade eram óbvias, se olhadas do ponto de vista econômico e social. Mas o que chamou a atenção do fotógrafo foi a face *simbólica* da transformação corrente. Além das situações de pobreza e desemprego, Walker Evans foi atrás do pequeno comércio, da profusão de letreiros e sinalizações públicas, das tradicionais casas de madeira dos meeiros, das pequenas oficinas de automóveis, das mais variadas vendas, tipo "armarinho", que existiam espalhadas pelas beiradas das estradas. Não se trata, contudo, de uma documentação histórica. Walker Evans não teve intenções memorialísticas. Seu trabalho vai mais fundo, está mais próximo de ser a expressão fotográfica de uma transformação que tinha também sua face *simbólica*. E, captando o espírito de um tempo que deixava de ser, conseguiu tornar emblemático aspectos de uma cultura que virava passado.

Além do roteiro pormenorizado de Roy Stryker, e muito

ter viajado¹⁰⁴, é a capacidade dessa fotografia se situar nos interstícios de grandes narrativas que chama a atenção. Meio ciência, meio arte, descrição e narrativa, realidade e subjetividade, a fotografia documentária de Walker Evans escorrega nas definições. Nelas, há material para estudiosos de diferentes campos. Mas a relação entre *autor* e *meio* supera em importância todas possíveis leituras. Como boa parte dos melhores fotógrafos documentaristas, Walker Evans parece vivenciar suas experiências através da fotografia. Neste sentido aproxima-se dos documentaristas europeus citados. A fotografia não está "a serviço" de determinado ideal, mas constitui a própria forma de se relacionar com o mundo e captar-lhe os sentidos. É certo que a documentação realizada pela FSA sempre teve muito clara sua finalidade, mas também não é menos certo que a obra ficou maior que a utilização projetada. Ainda hoje sobrevive como paradigma de fotografia documentária, embora os motivos sócio-econômicos e político-humanitários que a justificaram, na época, há muito

¹⁰⁴ O "território" de Walker Evans compreendia os estados do sudeste dos Estados Unidos. Num memorando enviado para Roy Stryker, de 01 de novembro de 1935, Evans relata o trajeto que seguiu e os motivos que cobria durante uma viagem de automóvel que durara - até então - oito semanas. As fotos tinham natureza sociológica geral e Evans havia passado por Pittsburg, Ohio Valley, Indiana, Kentucky, Illinois, Louisiana, New Orleans, Alabama, entre outros. Havia feito imagens de cenários industriais, arquitetura rural, arquitetura clássica norte-americana, plantações variadas e cidades decadentes. Em todos os lugares deu ênfase ao cotidiano, à vida caseira, sempre tentando captar os costumes, o típico. Para mais detalhes ver HILL, John T. (org) Walker Evans at work. London, Thames and Hudson, 1983, p 112-113, e também p. 118-119.

tenham desaparecido.

A fotografia de Walker Evans enriqueceu o projeto FSA e trouxe contribuições notáveis para a fotografia documentária. Seu modo de ver revelou-se complexo, mais rico do que a mera fotografia de denúncia. Se o sentido global da atividade fotográfica da FSA apontava para a documentação social, as fotos de Evans representavam uma certa dissonância. A tentativa de descobrir, no meio de traumáticas transformações sociais, o espírito universal da *nação americana*, remete para a busca utópica do poeta Walt Whitman, para a época de Stieglitz e seus companheiros. Como seus colegas de fotografia documentária moderna, Ralph Steiner, Berenice Abbott, Paul Strand e os pintores Edward Hopper e Ben Shahn (também trabalhando na FSA), buscava um novo vocabulário de imagens para expressar um mundo em transformação. Como poucos, Evans atingiu o imaginário visual de seus contemporâneos e reforçou o mito da *experiência americana*.

Como fotógrafo conseguiu um feito de sutileza. Suas fotos aparentam ser um registro objetivo e crú da realidade. Desapaixonadas, sem lirismo, secas, acenam com a possibilidade de confusão com a prática amadora. O leigo pode inclusive considerá-las desinteressantes, além de feias, visto que a disposição dos elementos formais de muitas delas parece aleatória. Neste sentido as imagens de Walker Evans são bem diferentes das de André Kertész ou de Henri Cartier-Bresson. Embora se aproximem visualmente, sob certo aspecto, da visualidade de um Atget, ou até mesmo de um Brassai, parecem

descentradas, acidentais, "mudas". Fotografar minúcias da vida cotidiana e instrumentos de uso doméstico não parece algo muito "nobre" (Fig. 75).

Ocorre que a visão do fotógrafo, sem descuidar da materialidade e concreticidade dos utensílios - e sua captura fotográfica "correta", tecnicamente falando - atua em profundidade. Na frente da câmara estão "coisas" reais, percebidas como ícones visuais. Pela transformação fotográfica são alçados a símbolos de um modo de vida, atingem *através da fotografia*, significado universal. Nos detalhes do cotidiano, na soma dos pequenos gestos e instrumentos, está o discurso sobre a realidade e o reconhecimento da identidade coletiva. Nas fotografias, o *olhar* de Walker Evans, paradoxalmente, passa a ser não mais somente dele e, por sua capacidade de despertar no "leitor" evocações próprias, revela-se portador de significado universal.

Esta fase da produção fotográfica de Walker Evans ficou resumida nos livros Walker Evans: American Photographs (1938), mesmo título da exposição que realizara no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (primeira exposição solo de um fotógrafo documentarista como artista), e Let Us Now Praise Famous Men, publicado em 1941, e que contou com a colaboração do escritor James Agee. Então, a crítica já lhe dedicava bastante atenção. A própria fotografia documentária passava por transformações na qualidade de sua recepção pública. Seja por causa da sua evidência diária, através da mídia, seja por causa da

mitificação, decorrente dessa evidência, da figura do fotógrafo documentarista. De qualquer modo começava a ser considerada artigo mais nobre.

Na opinião da crítica, sua obra era elogiável por revelar um caminho alternativo à prática fotográfica profissional de feição comercial, ou da puramente artística. Seu estilo, diferente e bem mais denso do que se via na fotografia jornalística praticada na época, era admirado por causa do equilíbrio entre virtuosismo técnico e profundidade psicológica.

Após a saída do projeto FSA seu ritmo fotográfico reduziu um pouco. Em 1943 foi contratado pela revista Time, na função de escritor, e em 1945 foi transferido para a revista Fortune, do mesmo grupo empresarial. A partir de 1965 leciona fotografia e *design* na Universidade de Yale, vaga que ocupa até 1971, quando finaliza sua carreira.

A passagem de Walker Evans por empresas jornalísticas não foi muito tranquila. Mas ilustra as dificuldades de adaptação de uma concepção fotográfica, o documentarismo marcadamente pessoal, num espaço produtivo de feições coletivas e voltado para gêneros fotográficos mais "instantâneos". Embora tenha permanecido vários anos na revista Fortune, como escritor, crítico de fotografia e fotógrafo, era tido como excêntrico. Um fotógrafo muito respeitado porém um "corpo estranho", dissonante do ambiente exclusivamente jornalístico. O próprio Walker Evans era lúcido quanto à necessidade de administrar os conflitos da relação indivíduo/empresa. Numa entrevista, quando questionado se

teria feito para si o tipo de trabalho executado para Fortune, respondeu

*That's just done by stubbornness, really, and also by the inner consciousness and conviction and knowledge that you, at any point, if conditions became intolerable, would leave them. And that conveys itself, without any words, to the establishment you're working with ... I respected the people at Fortune who responded to my stubbornness, which was almost unconscious. They had the sense to know that they'd better leave me alone. I'd be better for them, even, if they left me alone. And I was. I deliberately took some ordinary assignments just to see if I could do them. (...)*¹⁰⁵

Sua relação com a revista Fortune começou no início da década de 30. Como *freelance*, teve várias de suas fotos publicadas em artigos encomendados. No entanto, alguns de seus trabalhos mais bem acabados e extensos não foram aproveitados pela revista por faltar-lhes o atrativo emocional das informações factuais, prioridades das fotografias voltadas para a mídia. Mas era justamente este gênero fotográfico que, segundo Walker Evans, precisava ser revisto. Era necessário conferir à fotografia jornalística uma qualidade que ela estava longe de possuir e que

¹⁰⁵ Katz/Evans interview. apud. John T. Hill (org) in. Walker Evans at Work. London, Thames and Hudson, 1982, p. 166.

só casualmente alcançava. O jornalismo pictorial precisava mudar e abastecer as publicações com imagens que valessem por si próprias, que fossem poderosas e transcendessem os eventos, que resistissem o julgamento do tempo. Mais do que uma imagem criada para o consumo emocional descartável, a fotografia precisava de ter "alma", ser a expressão visual da essência de momentos - ou eventos - de forma que sempre quando vista pudesse continuar sua existência, atualizando o contato do eventual leitor com a estrutura profunda das significações dos atos humanos.

Como membro do *staff* de Fortune, Walker Evans realizou várias reportagens - além de prestar assessoria geral sobre assuntos relativos à fotografia. As reportagens tinham geralmente o formato de *ensaios fotográficos*. Ele gostava de fazer experiências em torno da possibilidade de alteração de significados, obtido com a reunião cumulativa de algumas fotos sobre determinado tema. Cada ensaio servia como motivo para examinar detalhadamente aspectos particulares do *fenômeno americano*. A variação temática desses trabalhos serviu para enriquecer seu estilo documentarista. Realizou Chicago: A camera exploration of the huge, energetic urban sprawl of the midlands, (fev/1947), One Newspaper Town, (ago/1947), Summer North of Boston, (ago/1949), entre outras, para Fortune. Para a revista Vogue fez Falkner's Mississippi (out/1948). Todas visualmente requintadas.

Destoando acentuadamente das reportagens *informativas*, Walker Evans produziu imagens poéticas das grandes cidades, do

ambiente das ruas e muitos monumentos e construções. Muitas linhas, postes, portais, cruzamentos vazios, melancolia, abandono. O sentido dado a tudo isto é o de que, além da imagem evidente de um cenário urbano, constituía um amontoado de vestígios significantes da civilização, pequenos objetos, letreiros, fachadas e fios, sinais da passagem e frequência dos seres humanos num espaço determinado. São fotos menos líricas do que as de André Kertész, afinal são autores que possuem diferentes estilos visuais, mas o fotógrafo norteamericano também obteve imagens marcadas pelo espírito de solidão, cenas parecidas às pinturas de Hopper (Fig. 76). Mesmo ao apontar suas lentes para aglomerações públicas não lhes conferiu um ar de exaltação sociológica, comum no jornalismo, nem de curiosidade patética - visto mais tarde nas fotos de Diane Arbus - mas partiu sempre de um sutil distanciamento pessoal. Habilmente, as imagens assim obtidas mantêm intacto não somente o sentimento existencial que as gera, mas também a singularidade dos retratados.

Menos "invisível" do que Cartier-Bresson ou Kertész, posicionava-se de frente para seus objetivos, mesmo assim conseguia o distanciamento. Essa foi, inclusive, uma característica de sua obra, que muitas vezes foi creditada à objetividade permitida pela máquina fotográfica e à "frieza" com que se relacionava com sua prática. Na verdade constitui seu estilo, sua percepção fotográfica.

As reportagens de Walker Evans eram diagramadas com sua participação direta. Ele preparava o portfolio e o layout.

Contudo, suas idéias a respeito não poderiam ser consideradas econômicas. Além de escolher muitas imagens, defendia o uso de fotos de grande formato, ocupando a página inteira. Tinha convicções fotográficas e práticas estranhas ao modo de produzir da mídia

*Throughout his association with Fortune, he completely disregarded the practical mechanics of large-scale magazine production. Indeed, it was his refusal to accommodate his methods to the needs of the magazine, not his photographs and texts, that often led to problems with his editors.*¹⁰⁶

Isso quando não cortava ele mesmo as fotos, com tesoura ou estilete, causando problemas para a área gráfica da publicação. Walker Evans não tinha a mesma concepção de Cartier-Bresson sobre a edição do material fotográfico. Admitia-a, desde que fosse para obter uma imagem que considerasse melhor. Por isso o núcleo de sua concepção estética teremos que buscá-lo num território bem menos palpável.

Tal como boa parte dos documentaristas, Walker Evans rege sua fotografia pela abordagem *direta*. Usa os recursos da câmara e do material fotográfico tal como existem. Não é um artista, um pesquisador de linguagens, sempre procurando ir além dos limites do meio. De diferente, talvez tivesse sua paixão por

¹⁰⁶ Jerry L. THOMPSON. in HILL, John T.(org). *op.cit.* p.15.

câmaras fotográficas. Possuía vários modelos e os usava variadamente. Evidentemente, como ocorreu com outros fotógrafos da época, usufruiu das facilidades das ditas "câmaras miniaturas", a de 35 mm.

A abordagem direta de Evans busca manter uma relação de *honestidade* de sentidos múltiplos. Por sua inclinação fotográfica, Evans parece situar-se no mesmo campo de pensamento já expressado por Paul Strand. *Honestidade*, aqui, é requisito imprescindível para possibilitar a manifestação visual/fotográfica da sensibilidade e intencionalidade do autor. Mas também para deixar que aquilo que é fotografado se expresse tal como se manifesta no momento do corte fotográfico. Para criar uma analogia, quiçá um tanto grotesca, diríamos que o fotógrafo, como autor, é um observador ativo que "pesca" (como diria Robert Doisneau) sentimentos, expressões, gestos, significados. Mas a "coisa" fotografada não perde, por causa disso, o poder sobre si, continua exterior, continua sendo, e é assim que contribui para a concretização da relação fotográfica. Certamente há interferência sobre a realidade, mas leve, tanto quanto pode ser um olhar que deseja ser visto com naturalidade. O fotógrafo, na impossibilidade de se tornar "invisível", precisa da conivência, precisa ser aceito (Fig. 77).

Os fotógrafos documentaristas possuem, pois, essa aproximação com a fotografia como meio, sem que com isso signifique que as imagens sejam repetitivas e iguais. Ocorre que os momentos significantes, os gestos, os recortes espaciais (onde

se pode analisar as formas, equilíbrio, geometria e harmonia) são diferentes para cada autor. A visão de Walker Evans, atuando sobre as pessoas, as cidades, os detalhes é, como no caso de cada fotógrafo, única. E representa a *totalidade fenomênica* do instante, irrepetível. Essa é uma interpretação cabal do significado de *honestidade fotográfica* para os documentaristas, recurso entendido não somente do ponto de vista ético/moral mas, sobretudo, estético.

Dentro do espectro fotográfico norteamericano, Walker Evans foi um dos documentaristas que trilhou um caminho estritamente pessoal. Seu individualismo nos lembra um Weston ou um Ansel Adams. Embora seu nome tenha ganhado projeção junto com a onda documentarista norteamericana dos anos 30, ele está mais próximo da fotografia documentária praticada pelos europeus (já referidos anteriormente). Tanto do ponto de vista temático geral, como pelo fato de que constitui uma personalidade, sem estar ligado a escolas ou grupos.

Como um *outsider*, Walker Evans criou um estilo próprio e a ele manteve-se coerente. No mercado fotográfico o fotojornalismo encampava as atenções generalizadas, as reportagens se sucediam e a produção/consumo de imagens tornava-se algo vertiginoso. Revistas ilustradas as havia para todos gostos e motivos. Nesse ruidoso redemoinho informativo, Walker Evans aferrava-se a si próprio e resistia aos modismos e aos rótulos.

Praticava o documentarismo como uma questão

existencial. Inclusive o termo "fotografia documentária" lhe parecia inadequado, caso não se fizesse algumas ressalvas

*When you say "documentary", you have to have a sophisticated ear to receive that word. It should be documentary style, because documentary is police photography of a scene and a murder ... That's a real document. You see art is really useless, and a document has use. And therefore art is never a document, but it can adopt that style. I do it. I'm called a documentary photographer. But that presupposes a quite subtle knowledge of this distinction.*¹⁰⁷

Para evitar confusões, preferia o termo fotografia "documentária transcendental" ou "documentarismo lírico", além de sempre enfatizar o caráter individual da experiência resultante do contato de uma realidade externa com o espírito interno do fotógrafo. Com sua atividade prática, e colocações teóricas individualistas, renunciou transformações radicais na fotografia documentária norteamericana. É como se o documentarismo social, hegemônico nos Estados Unidos, começasse a apresentar fissuras.

4. A QUASE ANTROPOLOGIA VISUAL DA PHOTO LEAGUE.

A geração de fotógrafos norteamericanos, que se formava nos anos 30, teve a possibilidade de julgar e absorver a

¹⁰⁷ Katz/Evans interview. apud HILL, John T. op.cit. p. 216.

variedade estilística criada dentro da fotografia documentária. A rigor, toda contribuição da fotografia moderna foi encampada e aprofundada. De modo que, no final da década, era impossível conceber o gênero fotográfico documentarista como uma prática restrita à fotografia social.

O testemunho de fotógrafos que passaram por uma das mais importantes "escolas de fotografia" da época, a *Photo League*, ilustra a abrangência da preparação das novas gerações no caminho da fotografia documentária.

Formada em 1928, por cineastas e fotógrafos, chamou-se inicialmente *Film and Photo League*. Foi uma escola, mas era também uma organização-cooperativa, autônoma, com objetivos sócio-políticos que extrapolavam o mero fator "ensino". Seus integrantes queriam formar um grupo de profissionais ativos, que trabalhassem, na fotografia e no cinema documentário, voltados para questões socialmente relevantes, dando prioridade àquilo que a imprensa comercial não relatava. Concentraram-se em documentar manifestações de rua e mobilização dos desempregados, a efervescência da política social numa época turbulenta. Eram requeridos por sindicatos e associações de trabalhadores. Em 1936 o grupo original se divide, os cineastas saem e os fotógrafos criam o que seria simplesmente *Photo League*.

Nesta fase - metade dos anos 30 - o credo fotográfico preferencial da *League* é ainda o da fotografia documentária social, prática que já contava com respeitável tradição. O valor social da fotografia, era o que interessava. Isto significava

que, não só a fotografia deveria estar a serviço de uma idéia de transformação e crítica social, como era importante que tivesse contundência narrativa. Equivale dizer que as fotos tinham que ter poder simbólico, serem realistas e eloquentes. Embora tivessem, no discurso, um posicionamento de aparência restritiva, não desprezaram a rica tradição da fotografia moderna norteamericana. Orgulhavam-se de serem seguidores de Stieglitz, Paul Strand, - membro da *Photo League* - Berenice Abbott e Edward Weston. Alguns destes fotógrafos - como também Henri Cartier-Bresson, Ansel Adams e Lewis Hine - promoveram cursos, seminários e palestras para os frequentadores da *Photo League*. Houve realmente uma aproximação entre gêneros, temas e estilos. Uma reunião de personalidades e sensibilidades em torno de um projeto fotográfico-espiritual comum, que poderíamos chamar de *americanidade*. Não é gratuita, e nem soa inédita, a preocupação dos membros da *League* de considerar como sua tarefa a de " *put the camera back in the hands of honest photographers, who will use it to photograph America*".¹⁰⁸

A *Photo League* soube encampar parte da vitalidade fotográfica do momento e constituir-se num pólo de debate e muita prática fotográfica. Neste sentido, possuía também um espaço para exposições. Coisa simples, pois a escola ficava num sótão. Contudo, pela coragem, dedicação gratuita e esforço demonstrados,

¹⁰⁸ *TIME-LIFE. Documentary Photography. Life Library of Photography. New York, Time-Life Books, 1972, p.88.*

conquistaram o respeito da comunidade fotográfica, que lhes facilitava imagens para exposições. Desta forma conseguiram montar exposições de Robert Capa, Dorothea Lange, Roy Stryker e Edward Weston. Parte da obra de Lewis Hine foi transferida para a *League* após sua morte, em 1940.

Também editaram um boletim mensal. De aspecto simples, mimeografado, era distribuído gratuitamente em galerias, museus e associações fotográficas. Mas o coração da organização era a escola. Por ela passaram muitos fotógrafos que, nas décadas seguintes, ficariam famosos como fotojornalistas, documentaristas e, eventualmente, fotógrafos de publicidade.

Generosa, o sucesso da escola explica-se, em parte, pelo baixo custo cobrado para frequentá-la. Ensinava-se a história, técnicas e estética da fotografia. O laboratório era de uso livre e o estudante devia apenas comprar seus filmes e papéis fotográficos.

O eixo central da parte pedagógica girava em torno da oficina de fotografia documentária, sob responsabilidade de Sid Grossman. O professor dava uma idéia geral da prática documentária e coordenava a formulação de projetos que, normalmente, envolviam exercícios fotográficos das vizinhanças (Manhattan). Os grupos eram formados em torno desses projetos. Os nomes que estes tiveram são eloquentes quanto aos seus conteúdos: "As ruas de Nova Iorque", ou "Documentos do Harlem". Dedicaram-se também a documentar os aspectos culturais particulares de bairros formados por portoriquenhos, espanhóis ou italianos. Os

estudantes tinham bastante liberdade para desenvolverem suas próprias capacidades expressivas. O fato dos alunos conhecerem intimamente o objeto sobre o qual atuariam fotograficamente, era um fator importante. Facilitava a operação de relacionar a sensibilidade interior com o meio, dando consistência à interpretação fotográfica dos espaços urbanos. Ao retornarem, com o resultado de suas "andanças fotográficas", tinham que discutir e justificar o realizado.

Dentro desse ambiente profundamente criativo e estimulante frutificaram várias compreensões sobre o que seria fotografia documentária. Em geral, continuaram críticos em relação à fotografia pictorialista. Qualquer intervenção artificiosa sobre o material fotográfico era mal vista. Praticavam a fotografia *direta* e demonstravam preferência pela documentação social. Mas isso não era mais um posicionamento hegemônico.

Walter Rosenblum, ainda hoje fotógrafo documentarista, Jack Manning, Moris Huberland e Aaron Siskind foram alguns dos que estudaram na *League*. Compartilharam, primordialmente, da crença do valor social da fotografia e na capacidade desta de revelar aspectos da personalidade dos trabalhadores e detalhes significativos das relações do povo com seu entorno. Reuniram um acervo visual bastante crítico, sem se descuidarem dos aspectos plásticos. Mas eram taxativos, as imagens podiam ser belas mas deviam também ser objetivas, quase impessoais. A intenção era deixar o público absorvido pelo que via, remetê-lo diretamente ao

problema enfocado, e não desviá-lo para a percepção da existência de uma intenção subjetiva por trás das fotografias. Não se trata de um caso de "manipulação", pelo contrário. Os documentaristas que assim procederam - e que ainda hoje atuam nestes parâmetros - desejavam obter a própria expressão das coisas, "tal como são na realidade". Levando ao extremo uma concepção *naturalista*, concebiam-se a si mesmos apenas como *mensageiros*. E as intenções subjetivas deveriam, realmente, não existir.

É tocante o esforço que sempre dispensaram, os que acreditaram neste tipo de idéia, por sufocar qualquer interferência de intenção ou julgamento pessoal, em relação ao tema fotografado. Reside na *objetividade*, a garantia de que não estavam alterando a realidade, de que não estavam torcendo nem inventando fatos. Deste modo acreditavam estar livres de acusações de partidarismo.

Sid Grossman, um dos organizadores da *Photo League*, Eliot Elisofon e Morris Engel adotaram uma abordagem intermediária, um pouco menos *naturalista*, dando mais ênfase à abordagem razoavelmente pessoal. Embora se sentissem atraídos pela capacidade da fotografia de penetrar nas manifestações culturais urbanas, e de se prestar ao serviço de revelar aspectos não percebidos da realidade, valorizavam a interpretação individual do mundo. Sid Grossman, por exemplo, desenvolveu uma técnica específica, um modo de se aproximar de seus temas, de forma que parecia fazer parte dos grupos que fotografava. Foi ousado, de estilo revolucionário para a época, principalmente no

que concerne ao recorte fotográfico, ao enquadramento. Além disso nem sempre se dedicou a cobrir realidades sociologicamente conflitantes ou temas de humanismo edificante. Famoso ficou um trabalho seu sobre o lazer que, simplesmente, mostra banhistas de Coney Island. Para ele, a função do fotógrafo era a de ajudar as pessoas a entender o mundo em que viviam.

Já outros, como Arthur Leipzig, Lou Bernstein e Bill Witt, desenvolveram ensaios fotográficos e argumentações que expressam invariavelmente questões internas. Arthur Leipzig, numa conclusão que se aproxima à de Walker Evans, dirá que não considera o que realiza "fotografia documentária", mas que apenas dava vazão a inquietações de foro interno. Lou Bernstein, menos radical, faz uma avaliação mais abrangente e equilibrada da sua prática documentarista. Expressa um tipo de preocupação que vinha aparecendo com maior frequência entre os praticantes desse gênero

I thought - diz - of photography as a means of self-expression and the League's philosophy suited me because it emphasized the expression of personal viewpoints, even in the photographs we took of social conditions. I think that's an attitude that is missing in almost all of the photography schools today; there should be an institution that encourages young photographers to express themselves.(...) I think pictures often reveal motives we don't even know about ourselves in our relationships with people - but exactly what they are is not

for me to say; it's for each viewer to
decide for himself.¹⁰⁹

Fotografia documentária enquanto expressão individual e o questionamento da existência de um significado inequívoco para as imagens, pensamentos ainda incipientes no gênero mas que prenunciam novos tempos.

A documentação produzida pelos professores e alunos da *Photo League* cobriu, sob variados aspectos, a vida urbana de parte de Nova Iorque. A abordagem, fiel ao espírito documentarista, não priorizou, em momento algum, a ocorrência de fatos ou eventos que constituíssem "notícia". Pelo contrário, a documentação levada a cabo pelos integrantes da *League* prima pela simplicidade dos motivos e por um conceito temporal dilatado, lento. Fizeram muitos retratos, as pessoas posando, paradas frente as câmaras, olhando diretamente para a objetiva, a simples figura da dignidade. Havia os que preferiam passar despercebidos e surpreender os motivos na sua naturalidade, no seu desarranjo formal, a agitação urbana organizada pelo olhar fotográfico. Da camada confusa das atividades cotidianas, tentavam revelar o mistério dos costumes, gestos, poses, fixar o espírito e o clima cultural que impregnava os bairros. Nas imagens da *League*, há também preocupação estética e concretização técnica primorosa. Sem radicalizar nos grafismos, aproveitaram as duras linhas e ângulos da cidade, suas sombras marcantes e o cinza multitonal.

¹⁰⁹ Lou Bernstein. *apud.* TIME-LIFE. Documentary Photography. *op.cit.* p. 114.

Foram contemporâneos da FSA e dos projetos de recuperação econômica do governo Roosevelt. Mas realizaram uma obra toda voltada para a metrópole. Uma documentação de motivos urbanos e do espaço cultural de gente simples, as vezes até doméstico, que beira a antropologia visual.

5. RUPTURA. EMERGÊNCIA DO DOCUMENTARISMO PESSOAL E CÉTICO.

A obra é a máscara mortuária da concepção.

Walter Benjamin

A Segunda Guerra Mundial colocaria boa parte dos fotógrafos documentaristas nos órgãos de imprensa ou nos de informação militar. Todos os esforços voltam-se para a contenda ou para a sobrevivência.

A fotografia documentária na Europa desarticula-se um pouco. Vários fotógrafos emigram para Inglaterra ou Estados Unidos, fugindo do nazismo. Outros, simplesmente se vêem forçados a parar de fotografar. Por outro lado, conseguir material fotográfico no território ocupado era algo trabalhoso. Robert Doisneau ficou na França, mas praticamente interrompeu suas atividades. Eventualmente fez algum serviço e até auxiliou a Resistência. Brassai, então sob proteção de Pablo Picasso, voltou a pintar. Outros, como Henri Cartier-Bresson e Erich Salomon, foram enviados para campos de prisioneiros. Cartier-Bresson conseguiu fugir em 1943 e formou, na clandestinidade, um grupo que se dedicou a documentar os anos de ocupação nazista na

França. Erich Salomon foi morto em Auschwitz. Na Inglaterra, Bill Brandt colocou sua habilidade a serviço dos esforços de guerra, documentando as atividades de defesa aérea. Cecil Beaton, até então fotógrafo exclusivo de moda, primeiro dedicou-se a documentar os estragos provocados pelas incursões aéreas dos alemães e depois foi cobrir a campanha britânica no deserto africano. Os fotógrafos norte-americanos partiram para reportar as batalhas do Pacífico ou norte da África. O jornalismo fotográfico, respaldado num mundo editorial já bastante forte, firmado sob gigantes como eram Life, Look, Fortune - nos Estados Unidos - e Picture Post e Illustrated - na Inglaterra - tomou conta da cena. Era considerado artigo de primeira necessidade, estratégico para a guerra de informações e para a preparação do espírito da opinião pública.

O pós-guerra viu aparecer um tipo de organização entre fotógrafos que antes ainda não havia ocupado o devido espaço. Para dar conta da crescente demanda por obras documentárias, mantendo a autonomia do regime *free-lance*, vários fotógrafos se juntaram e criaram, em 1947, a Agência Magnum. Uma associação-cooperativa, formada inicialmente por Robert Capa, David Seymour e Henri Cartier-Bresson. Logo contaram com os serviços de outros fotógrafos, dentre eles Werner Bischof.

O surgimento das agências representou uma revolução na organização do trabalho dos fotógrafos. Significou a criação de uma estrutura alternativa no mercado de trabalho. Um espaço produtivo que opôs ao monopólio das redações de revistas e à

fragilidade do *free-lance* solitário. Para a evolução estética e qualitativa da fotografia documentária foi muito importante. Algumas agências, como é o caso da Magnum, definiram linhas mestras de atuação, para resguardar seus integrantes de pressões e determinações puramente empresariais e mercadológicas. Ao abrigo dessa nova estrutura os fotógrafos puderam desenvolver seus estilos, de acordo com a evolução fotográfica de cada um e, coletivamente, preservar a fotografia documentária da depredação moral e estética provocada pelo consumismo desenfreado. Criaram normas internas para regulamentar as atividades - especialização temática, contatos externos, divulgação e venda dos serviços. O controle de qualidade era fruto de discussão e adotado por todos, decidido dentro do ambiente da agência, entre pares. A cooperativa também procurou suprir as necessidades infraestruturais, como a parte laboratorial, por exemplo. Assim, com a autonomia expressiva e criativa assegurada, o fotógrafo não precisaria sacrificar suas crenças e intenções em nome de uma racionalidade administrativa que lhe fosse alheia.

A fotografia documentária produzida no período confirmaria os avanços expressivos alcançados durante a década de 30. A trajetória iniciada por antigos fotógrafos como Lewis Hine, Jacob Riis, Clarence H. White e Eugène Atget havia sido reforçada pela geração seguinte. Amadureceram as formulações estéticas. Tendências documentaristas variadas foram formando-se, as afinidades se definindo, os estilos se refinando. Durante a

década de 40, marcada pela guerra, os então já renomados Paul Strand (Fig. 78), Margaret Bourke-White (fotógrafa da Life), Dorothea Lange, Bill Brandt (Fig. 79/80), Berenice Abbott e Alfred Eisenstaedt, encabeçaram uma produção fotográfica variada, farta e instigante, que já contava com a participação de jovens promessas como Gordon Parks, Arthur Rothstein e Willy Ronis, entre outros. Despontaram também novos fotógrafos, revelados e curtidos pelos eventos bélicos. Gente como Eugene Smith, Robert Capa e Werner Bischof. Outros retomaram suas carreiras truncadas, como Henri Cartier-Bresson e Robert Doisneau.

Embora apresentasse um universo bastante variado, o predomínio temático e estilístico absoluto era o da fotografia humanista. A sensação da paz conquistada parecia determinar o espírito geral, de fotógrafos e público. Há na produção documentária do imediato pós-guerra um bocado de altruísmo, de otimismo e o retorno da antiga curiosidade pela variedade cultural dos povos da terra. A abertura de fronteiras fez aflorar o interesse pelo ser humano em geral, era como se todos pertencessem a uma única família (Fig. 81).

Depois de tantas decepções e absurdos genocidas até a fotografia de denúncia filiou-se ao esforço de reconstrução. A independência dos países coloniais (Índia e Egito), a fome na Ásia e África, todos motivos "mobilizadores" dos melhores sentimentos públicos. A solidariedade universal parecia depender diretamente da atividade fotográfica de jornalistas e documentaristas.

Mas, paradoxalmente, foi neste contexto que ocorreu o "canto de cisne" da fotografia documentária, pelo menos na sua vertente habitual, a fotografia humanista, direta e eloquente. Sob a direção do decano da fotografia, Edward J. Steichen, contemporâneo e amigo de Stieglitz, foi organizada, pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, uma gigantesca exposição fotográfica denominada "The Family of Man". Tentou-se a reunião das principais manifestações da vida humana, numa abordagem quase cronológica. Fotos de nascimento, infância, juventude, manifestações de amor, matrimônio e envelhecimento. Todas as etapas ilustradas por uma seleção de imagens de procedências geográficas e sociológicas diversas. O intento era o de mostrar que sob distintas "roupagens" culturais existia um mesmo tipo de ser: a raça humana.

A exposição não destacava nenhuma personalidade fotográfica e o espírito geral era o de entrega e submissão a uma idéia "maior". Prioritário, era criar nos espectadores um impacto estético-moral inesquecível. O tamanho das ampliações e a montagem das imagens seguiu rigorosamente o roteiro estabelecido pelos organizadores. Não faltaram idéias inovadoras, fotos de grande porte, colocadas não somente nas paredes mas também no solo e no teto, tudo amparado por cuidadosa iluminação e impecável seqüência. Se a "missão" era a de traçar uma epopéia da humanidade, baseada apenas nas imagens fotográficas, pode-se considerar que houve êxito. Depois de inaugurada, em janeiro de 1955, e ter superado a expectativa de público, viajou por outras

44 grandes cidades dos Estados Unidos e do mundo. Foi vista por nove milhões de espectadores.

Mas já havia uma mudança sensível no ar. O pós-guerra também trouxe a tona o fim de muitos sonhos e mitos. Depois de Auschwitz e Hiroshima, o que restava do otimismo da racionalidade iluminista estava sob suspeição. The Family of Man também foi recebida como um intento mítico que estertorava.

Este mito da "condição" humana repousa sobre uma mistificação muito antiga que consiste sempre em colocar a Natureza no fundo da História. Todo o humanismo clássico postula que, esgravatando um pouco a história dos homens, a relatividade de suas instituições, ou a diversidade superficial da sua pele (mas por que não se pergunta aos pais de Emmet Till, jovem negro assassinado pelos brancos, o que eles pensam da 'grande família dos homens'?), depressa se chega ao âmago profundo da natureza humana universal. O humanismo progressista, pelo contrário, deve sempre pensar em inverter os termos desta velhíssima impostura, em decapar incessantemente a natureza, as suas "leis" e os seus "limites", para nela descobrir a História e estabelecer finalmente a própria natureza como histórica.¹¹⁰

¹¹⁰ BARTHES, Roland. "A grande família dos homens". in. Mitologias. 8ª ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989, p.114-115. Barthes vai repetir a necessidade de buscar no

Nem todos se renderam à beleza das imagens. As melhores intenções passaram a ser tratadas com cinismo e desconfiança, por críticos e fotógrafos. A partir de então o documentarista social começa a receber críticas que visam atingir o cerne de sua atividade. O que ele acreditava ser um ato de denúncia, reverte-se numa acusação de fascínio pela miséria. Tirar fotografias das profundezas sociais vira um modo delicado de depredar a realidade, de colonizar injustiças históricas. Diante desse tipo de argumento, o fotógrafo documentarista não pode mais continuar a proceder como se fosse onipresente e sua atividade transcendesse os interesses de classe, como se representasse anseios universais. Essa imagem, criada para ele pelas publicações que lucravam com seus trabalhos, revelava-se fetichista e estreita. A fotografia documentária defrontava-se com um impasse, uma contestação dirigida ao seu núcleo ideológico. A idéia de honestidade e de *fotografia direta*, como avalizadoras das revelações dos mistérios sociais, como *episteme*, era combatida pela afirmação de que a denotação excessiva, a tautologia do apenas "mostrar" o natural, servia somente para encobrir o verdadeiro significado mitificador da crença na existência da "essência" humana unificadora. Esta, não deveria nunca se sobrepor aos modos de existência, estes, perfeitamente

concreto, no histórico, as semelhanças ou razões das diferenças entre os homens. Adota uma postura crítica contra a presumida "essência" do homem, idéia que justifica a exposição e que existe no fundamento da prática documentarista humanista.

históricos e, quase sempre, dolorosamente contraditórios.

Embora carregado de boas intenções, o fotógrafo documentarista acabava participando da barreira criada entre público e real compreensão dos fatos retratados. "*Não basta que o fotógrafo nos signifique o horrível para que o sintamos*", dirá Barthes sobre esta situação¹¹¹ (grifo do autor). Numa sociedade onde informação cristaliza-se enquanto forma específica de mercadoria e é mediatizada por uma estrutura complexa, como é a Indústria Cultural, a fotografia documentária também pode se tornar elemento de distorção, a despeito das vontades do fotógrafo. O consumo de imagens documentárias pode se revestir do caráter predatório de consumo de espetáculo visual qualquer, que não vai além do tempo de uma leitura instantânea.

Outro golpe contra a fotografia documentária veio através das recém inventadas imagens eletrônicas, que abalaram, inclusive, o universo hegemônico das revistas ilustradas. Num curto espaço de tempo a televisão ocupou o lugar desse tipo de

¹¹¹ Barthes, com extrema lucidez, critica a complexa relação estabelecida, num universo de Indústria Cultural, entre empresa (editora ou revista), fotógrafo e público. Revela profunda desconfiança pelos arranjos fotográficos que, para sensibilizar o público, exageram na significação.

"Ora, nenhuma destas fotografias, excessivamente hábeis, nos atinge. É que perante elas ficamos despossuídos da nossa capacidade de julgamento: alguém tremeu por nós, refletiu por nós, julgou por nós; o fotógrafo não nos deixou nada - a não ser um simples direito de uma aprovação intelectual: só estamos ligados a essas imagens por um interesse técnico; carregadas de sobre-indicações pelo próprio artista, para nós não têm história, (...)"

BARTHES, Roland. "Fotos-choque". *op. cit.* p.67-68.

imprensa. Primeiro tímida e desajeitadamente, mas com o decorrer dos anos seu reinado se impôs de forma inquestionável. A própria função da fotografia documentária de revistas ilustradas e do fotojornalismo foi questionada. Seja por motivos econômicos, ou por causa do novo grau de "realismo" obtido pela imagem em movimento, a documentação televisiva provocou, literalmente, um êxodo do público e - não menos importante - dos investimentos publicitários. As revistas ilustradas viraram empreendimentos caros, a fotografia perdeu seu brilho e reinado dentre os consumidores. Impunha-se nova redefinição territorial para o mundo das imagens. Chegara o momento de partir, outra vez, em busca de fundamentos estéticos que lhe justificassem a existência, era necessário encontrar a *diferença*.

A crise do modelo hegemônico do documentarismo social foi também uma crise de crescimento. Reflexo, em parte, da perda de controle sobre suas próprias possibilidades. O documentarismo social inventou a necessidade de massificação para justificar-se como elemento revelador das mazelas do mundo e promotor de uma hipotética solidariedade social. Embora tenha conseguido, com algumas campanhas, resultados tocantes - além da não menos importante contribuição para a história da fotografia do século XX - o consumo de imagens documentaristas tinha também seu lado predador, servindo apenas como alimento para um disfarçado sadismo coletivo. Tragédias sociais, miséria, fome, guerras, quadros distantes e exóticos que ilustravam a distância entre "civilização" e "barbárie". O sentido que muitas publicações

davam à documentação fotográfica as vezes não passava de apologia de determinado modo de vida.

No caldo pessimista e cético resultante da 2ª Guerra Mundial, na nova relação de temporalidade que ia se instituindo, e no novo posicionamento diante do mundo fragmentado que se delineava, emergiam autores que seguiriam sendas pouco exploradas. Permeados pelo desencanto da Razão e pela ideologia da suspeita, contemporâneos dos *beatniks*, das lutas pelos direitos civis, da reconstrução da Europa e do romantismo das estradas, os fotógrafos da nova documentação exaltavam uma abordagem existencial. Sugerem uma visão do mundo marcada pela descontinuidade, pelo distanciamento do referente. Talvez um pouco cínicos, não se pretendem reveladores de injustiças nem arrebanhar o público em torno de causas edificantes. Admitem a fragilidade do empenho fotográfico. Não se enxergam como produtores de *mensagens*, vivenciam uma práxis que apenas captura aspectos da realidade, concebida tal como é, contraditória, imperfeita. Dentro de outra vertente moderna de alocação do "eu" na relação com o mundo acreditam, sim, em construir o sentido do mundo através da autoexpressão, mediatizando interpretações significativas sobre o que os rodeia. Concretizam a abordagem documentarista através de finalidades pessoais.

Seria incorreto acreditar que essa geração de fotógrafos documentaristas partiu do nada. O novo, embora seja uma qualidade importante nas atividades que fazem da criatividade parte de sua linguagem, sempre conserva uma ligação com códigos

passados, é um requisito para sua assimilação. Assim, não esconderam suas afinidades nem influências. Elas foram buscadas dentro da própria fotografia documentária, na obra de Walker Evans, Eugène Atget, August Sander e Henri Cartier-Bresson. Portanto, outra característica desta geração emergente está na relação estabelecida com o passado documentarista. Não se trata mais de uma abordagem pioneira, desbravamento de sendas. Os novos documentaristas procedem de uma realidade onde *fotografia* já constitui objeto de estudo. Menos intuitivos, e com embasamento teórico-fotográfico organizado sob bases mais definidas, a nova geração de documentaristas expressa também uma mudança sociológica (e ideológica) que é concreta. A fotografia documentária que começavam praticar era complexa na sua significação, embora aparente desleixo, profunda, embora focalize situações mundanas e de uma criticidade sutil e desarmante (Fig. 82).

Apareceram em diferentes lugares, mas com a mesma leitura sobre a época em que viviam. Eram, geralmente, iconoclastas, buscaram afirmar-se através da fotografia. Muitas vezes começaram trabalhando dentro do circuito comercial, fazendo "moda", publicidade, mas optaram pelo individualismo *outsider*, a atitude anti-institucional.

Protagonizaram novas potencialidades estéticas e morais para a fotografia documentária. No começo chocaram. Robert Frank chegou a ser acusado de "comunista" por um Estados Unidos macarthista e incapaz de enfrentar suas próprias imagens. William

Klein foi outro que também não aceitava compromissos que tolhessem sua autonomia criativa, incomodou com sua "direct confrontation". Helen Levitt recuperou aspectos da visualidade de um Cartier-Bresson e a ela juntou o *acaso desinteressado*, um tipo de "sintaxe expressiva" prezada por sua geração.

Com os novos autores a fotografia documentária recuperou a vitalidade e independência então cerceada. Situada fora do circuito comercial, da moda, da publicidade, manteve sua aura e importância. Inconformismo, rebeldia e autonomia são novos valores, incorporados ao que começava ser chamado de Social Landscape. Sob essa denominação realizaram uma mostra, em 1966, Garry Winogrand, Lee Friedlander, Bruce Davidson e Duanne Michals. Os espaços alternativos agora são os museus. Nestes, e na publicação de livros, o fotógrafo não comercial resguardava sua liberdade e criatividade original.

Na exposição "New Documents" (1967) - Diane Arbus, Friedlander e Winogrand - as supostas regras visuais da fotografia foram solenemente desobedecidas. Nada de composições claras e de fácil assimilação, nem de rigidez formal. Nada de histórias com começo, meio e fim. O mundo teve o que precisava, uma abordagem "descuidada" e desarticulada, a expressão direta de seus fragmentos e de sua complexidade. Da irracionalidade e do acaso é que brota a vida das ruas. Praticaram o questionamento das imagens vagas e melosas, das realizações artificialescas. Colocaram na ordem-do-dia o olhar austero, espantoso, excêntrico e um frio desespero pessoal (Fig. 83). Trouxeram para superfície

outras potencialidades da fotografia documentária. Uma fotografia enriquecida simbólicamente, portadora de sentidos ambíguos, onde o que era fotografado tinha menor importância do que como aparecia quando fotografado. Ao considerar a recriação do mundo como uma possibilidade fotográfica revelaram os germes da noção de simulacro. Talvez já sentissem no ar a presença de algumas transformações culturais que conheceríamos como "pós-modernidade".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A nossa linguagem está repleta de semelhantes exposições indiretas segundo uma analogia, pela qual a expressão não contém o esquema próprio para o conceito mas simplesmente um símbolo para a reflexão.

Immanuel Kant

a verdade está no conjunto de momentos do processo, não na sentença não-contraditória.

Theodor Adorno

Desde que haja interpretação, emerge o princípio da complementariedade, promovendo a interação do instrumento de observação e da coisa observada.

Roman Jakobson

Até os anos 60 a fotografia documentária havia deixado um rastro visível. Marcas que podiam ser encontradas por todos os lugares, com presença marcante nas revistas ilustradas e, principalmente, nos livros publicados pelos diversos autores. Tratava-se de um tipo de fotografia muito praticada, cuja evolução era de fácil acompanhamento, assim como a trajetória de seus principais autores.

Crítica e público consumiam fervorosamente aquelas "narrativas" visuais que aproximavam as distâncias e davam, a cada leitor, a sensação de fazer parte de uma comunidade mundial, além da impressão de estar informado. E os fotógrafos eram festejados como se constituíssem uma versão específica de heróis modernos, junto com cientistas e artistas de cinema.

Mas a fotografia documentária foi acometida pela diversidade, fator que, ao infiltrar-se, lhe deformou as formas e expandiu fronteiras. Surgiu um leque de tendências, e o que era nítido, ficou confuso. Geralmente é neste ponto que ela desaparece dos grandes compêndios de história da fotografia. Talvez por causa da aparente perda de pujança transformadora, visto que como proposta estética já não era uma novidade. Desaparece para dar lugar à televisão e ao jornalismo contemporâneo, porque ainda há quem pense que fotografia documentária existe em função da informação, em função das notícias. No entanto, a reação dos jovens documentaristas dos anos 60 significou uma mutação qualitativa e não um abandono da proposta. Uma necessária revisão.

Como já havia ocorrido várias vezes na história da pintura, a fotografia documentária de caráter humanista, tal como era veiculada pelas revistas ilustradas, havia chegado a um ponto de desgaste expressivo, por causa da saturação. De inovação estética e crítica, no início do século, havia passado por uma fase áurea, dos anos 30 aos 50, para institucionalizar-se logo a seguir. Foi absorvida pelas publicações como um produto que havia dado certo. Neste trilhar histórico, a inspirada *storytelling* de Lewis Hine passara de exceção a regra. De formulação arraigada na experiência individual, se transformou numa tradição pervertida. Nesse processo perdera vitalidade, fora cristalizada num formalismo visual e adotada descuidadamente por muitos fotógrafos. Além da atividade dos grandes documentaristas, que

ainda mantinham com a fotografia uma relação existencial, havia muita coisa que estava sendo feita mecanicamente. A importância do desenvolvimento da expressividade fotográfica, como resultado de um esforço íntimo, ficou minimizada. Institucionalizada, a fotografia documentária parecia facilmente concretizável, bastando apenas colocar em prática cómodos esquemas extraídos da experiência acumulada pela "tradição". Deixava de ser *práxis* para se tornar artigo de manual, patrimônio do mundo editorial das revistas, ao qual parecia estar irremediavelmente presa. Por outro lado, absorvida como cultura de massa, corria o risco de limitar-se à mesmice temática.

A reação protagonizada pelo *novo documentarismo* nunca teve o sentido de representar uma luta pela "sobrevivência" do gênero. Com naturalidade significou, sim, uma nova tentativa de recuperação do sentido profundo do *ato fotográfico*. E, como toda reação, colocou em cheque muitas questões polêmicas da atividade documentarista, principalmente da vertente humanista canonizada.

A nova geração tinha uma leitura acentuadamente crítica da realidade e da tradição iluminista presente no pensamento fotográfico moderno. Em regra geral, seus componentes acreditavam que a imagem de repórter fotográfico ou documentarista, sustentada pelas publicações, estava baseada num leque de fetiches. A figura do fotógrafo constituía, muitas vezes, artigo de capa. Uma estrela que acrescentava brilho para a empresa em que trabalhava, e como tal era apresentado ao público. Enviado para os lugares exóticos, perigosos ou carentes de solidariedade,

deveria "fotografar para os ausentes". Assumir a universalidade da abrangência comercial de seus contratantes e se diluir nessa atividade. Sem perder, contudo, sua habilidade técnica, que seria usada como bijuteria na tarefa de atrair o público. Imbuídos desse espírito romântico - e não menos messiânico - boa parte dos fotógrafos perdia de vista os limites comunicativos de suas atividades e acreditava seriamente no papel que lhes fora reservado pela divisão social do trabalho.

A lógica da fotografia mercantilizada é cruel para com os destinos da fotografia documentária. Trabalhada numa perspectiva que procura conferir ao envolvimento pessoal do *sujeito-fotógrafo*, no ato de *leitura da realidade*, um caráter entre o genial e o interesseiro, simplifica aspectos fundantes do *ato fotográfico*. Sempre houve resistência e crítica, por parte dos fotógrafos, em relação à estrutura produtiva em que estavam inseridos. Não apenas por causa de divergências "trabalhistas" mas porque, aparentemente, enquanto a Indústria Cultural aponta tendencialmente para a simplificação e descaracterização de seus produtos, esses fotógrafos tendem enxergar sua atividade como resultado de um posicionamento comprometido com os problemas de seu tempo. Deste modo, não trabalhar conceitualmente a atividade exercida leva à indistinção das diferenças existentes entre "registro" e "representação fotográfica". A diluição das intencionalidades que isso pressupõe, apenas torna a atividade fotográfica mais obscura.

Na época em que surge o Novo Documentarismo o desafio

consistia, portanto, em reassumir aquela atividade como um ato simbólico que envolve variáveis complexas. Entender que, fotografar implica na atualização constante de relações estabelecidas entre assunto, tecnologia e fotógrafo. Este, inclusive, visto como filtro cultural. O assunto, portanto, sempre aparece mediatizado pela interpretação do autor. Ao fotografar, o sujeito documenta sua atitude, fato que poucas vezes vinha recebendo a devida atenção.

A expectativa dos "leitores" é, geralmente, de natureza mitificadora, concentra-se na busca de uma suposta *verdade*, que deveria estar fixada no suporte "fotografia". O público se contenta em consumir e debater o resultado do "enunciado icônico", que parece brotar da imagem fotográfica, como se da própria *realidade* se tratasse. Posicionando-se contra isso, os *novos documentaristas* chamavam atenção para circunstâncias precedentes. Era necessário entender que fotografia era muito menos do que a realidade e seu entendimento e muito mais do que apenas uma imagem. Na verdade, era o resultado de uma atividade construtora, *trabalho em ação*.

As novidades sugeridas pelas críticas do *novo documentarismo* tinham fundo estético. Estavam enraizadas numa compreensão estratégica, global, da prática fotográfica. Não se tratava apenas de reparos relativos a questões sobre a qualidade e validade de critérios de beleza. Estética é filosofia. Pensar *estética fotográfica*, no aspecto que temos procurado trabalhar aqui, significa articular - ora teórica, ora intuitivamente,

depende do fotógrafo enfocado - num mesmo processo, ação e significação fotográfica. O pensamento estético modela o horizonte de expectativas, orienta a compreensão da atividade exercida. Atuar com base em novas idéias estéticas significa, então, assumir a intervenção sobre a realidade como afirmação do ser, enfim, *práxis*.

Acreditamos que ao formular preocupações de *estética fotográfica*, os autores documentaristas - e isto inclui os das gerações passadas - colocam a fotografia como meio privilegiado de expressão. Não apenas como um instrumento que se presta como veículo de revelação de inquietações internas, senão também como padronizador perceptivo. Os documentaristas, apesar das variações expressivas, históricas e temáticas, possuem a característica de compartilharem da mesma preocupação fotográfica. A abordagem direta, a atenção pelos detalhes significantes do cotidiano, o posicionamento epistemológico que assumem, são semelhantes. Principalmente, quando trabalhados no nível da compreensão teórica que se tem da atividade fotográfica.

Os fotógrafos documentaristas distinguem-se dos outros quando se leva em conta o contingente e o singular de suas andanças. Enquanto *tradutores intersemióticos*, compartilham a mesma "militância poética".¹¹² Realizam a passagem da realidade

¹¹² Para Jakobson tradução intersemiótica "consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais", ou na atividade de passar "um sistema de signos para outro". Isto seria possível porque toda linguagem possui - quando vista como sistema, isto é, desde um ponto de vista

para a fotografia baseados no mesmo tipo de comportamento técnico, muito embora cada um fotografe com a cultura que possui. Se há certa unanimidade na apropriação das possibilidades expressivas do meio, isso não quer dizer que haja uniformidade. A fotografia documentária pode se constituir enquanto gênero, possuir uma estrutura toda sua, mas é, assim mesmo, polifônica.

As fases da história e da evolução tecnológica se sucedem. Com elas, no caso da fotografia documentária, variam os problemas e as respostas encontradas por seus praticantes. Durante muito tempo a fotografia documentária foi considerada sinônimo de atividade *moralizante*, um tipo de fotografia voltada para a *conscientização*. Isto reflete apenas uma compreensão reducionista do problema. Somente ao custo de muita simplificação é possível circunscrever a atividade documentarista a uma de suas manifestações. Não temos dúvida que a presença de um André Kertész, de um Robert Doisneau, Henri Cartier-Bresson ou Walker Evans - entre outros - questiona a visão empobrecedora que as vezes se tem sobre o gênero. A variedade de estilos, dentro da proposta documentarista, sempre existiu. Se na fase áurea do documentarismo social as visões alternativas subsistiam apenas por causa da atividade de determinados autores, com seu declínio,

razoavelmente abstrato e conceitual - traços pansemióticos que lhe permitem compartilhar e estabelecer ligações entre sistemas signícos. Sobre este tema sugerimos a leitura de "Aspectos lingüísticos da tradução" e "Lingüística e poética" in JAKOBSON, Roman. Lingüística e comunicação. 13ª ed. São Paulo, Cultrix, 1988, p. 63-72 e 118-162, respectivamente, assim como a primeira parte do livro "Tradução intersemiótica", de Julio Plaza.

nos anos 50, foram outras as propostas estilísticas que deram o tom.

No entanto, o documentarismo social não desapareceu. Pode ter deixado de ser "moda". Não se decreta a morte de um modo de significação, de um processo de tradução signífica, apenas por interesses mercadológicos. O documentarismo social continua existindo na sua forma mais genuína, como expressão de projetos coletivos, onde o envolvimento pessoal dos fotógrafos reflete compromissos verdadeiros com a atividade desenvolvida e a realidade sobre a qual querem atuar. O que ocorreu, foi que os anos 60 impuseram outra sensibilidade documentarista como sua marca de época. No lugar do "discurso" fotográfico eloqüente, de forte caracterização moralista, entrou a descrição aparentemente fria e desinteressada da vida. O *Novo Documentarismo* acrescentou notas de melancolia e ironia - às vezes, até um pouco de cinismo - à documentação fotográfica.

A própria atitude do fotógrafo documentarista mudou, assim como sua projeção na sociedade. Menos um objeto de consumo massivo, o documentarista entrou para as galerias de arte e foi incorporado a esse universo, então já bastante expandido. Aos livros de fotografia foi confiado a tarefa de dar suporte à nova onda documentarista.

No meio da diversidade pessoal, e na variedade de pressupostos ideológicos, persiste a afinidade poética que unifica a transmutação fotográfica levada a cabo por todo documentarista. Como *tradutores*, são fotógrafos que realizam uma

leitura atenta da história. Para o documentarista o *acaso* é recurso expressivo da fotografia, resultante de uma relação complexa entre máquina, intencionalidade e temporalidade. Não é o "acaso" do jornalismo, da sorte de capturar o momento em que uma ação vira "notícia". O acaso aqui é o do surrealismo. O documentarista reconhece o impulso inovador da tecnologia sobre o sentido, percebe o alargamento das fronteiras expressivas e trabalha com esse fascínio. O *instante decisivo* é também uma tentativa de estetizar a linguagem dos impulsos do inconsciente. Uma tentativa de colocar a atividade fotográfica em sintonia com o movimento da vida.

Os documentaristas revelam a fragilidade do intento fotográfico realista. Nele acreditam como os poetas nas palavras, não como cientistas. É verdade que o *ato fotográfico* é uma atividade significativa, que através dele os fotógrafos instauram sentido à realidade. Produzir signos é agir. Mas muitos fotógrafos mostram-se sabedores de que estão longe de esgotar as possibilidades expressivas que a realidade possui. De forma coerente com a relação que estabelece com a realidade, a fotografia documentária parece acentuar a autonomia relativa do empreendimento fotográfico, como se confirmasse a colocação de Arlindo Machado, que disse que

A fotografia, portanto, não pode ser o registro puro e simples de uma imanência do objeto: como produto humano, ela cria também com esses dados luminosos uma realidade que não existe fora dela, nem

*antes dela, mas precisamente nela. (grifo do autor)*¹¹³

Além de ter consciência das limitações cognoscentes da atividade fotográfica, o documentarista sabe que sua ação configura-se como *fenômeno*. Numa relação de produção de conhecimento, estes elementos devem ser considerados determinantes, por causa do fator de instabilidade de que são portadores. O ato fotográfico é um processo de produção simbólica, a representação fotográfica afaina-se na representação do Real. Resta indagar se o Real é representável. O desafio de conseguir fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o Real) e uma ordem unidimensional (a linguagem fotográfica) é o que denuncia - mas não significa que invalide - a utopia de toda atividade fotográfica realista. É imensurável o que fica de fora do discurso fotográfico, por mais completa e feliz que seja determinada obra. Por isso, a reação esboçada pelos *novos documentaristas* revestiu-se da intencionalidade voltada para a verdade do desejo. Não como manifestação niilista, mas como postura crítica, que procurava minar a confiança e a certeza com que se cercava a atividade fotográfica realista.

Assumir com destaque o lado autoral da atividade fotográfica não implica a supressão do fator externo. A atitude dos *novos documentaristas* pretende deixar claro que o realismo fotográfico é algo situado muito além da mimese. A diluição do

¹¹³ MACHADO, Arlindo. A ilusão especular. Introdução à fotografia. São Paulo, Brasiliense/FUNARTE, 1984, p. 40.

aspecto pessoal da leitura da realidade e a apologia do abandono da intencionalidade consciente, concretizada em nome de "altos ideais" ou da "objetividade", não é garantia de realismo, nem confere melhores qualidades morais à obra realizada. A contribuição que deixaram a respeito deste ponto é crucial. Através dos novos horizontes estéticos esboçados, eles indicam que o realismo é uma idéia, um tipo de sensação que se evidencia na "tentativa de capturar a aparência ao lado do conjunto de sensações que essa aparência particular suscita"¹¹⁴, sendo, assim, sempre subjetivo.

Fotografia é contigüidade, é presença. Esse atributo pode ser útil para diferenciá-la de outros signos, mas não lhe estabelece a significação. A presença não se auto-explica. Só a cultura, a práxis, permite a significação. Apesar de indicial, a fotografia sempre será, também, símbolo, sempre representação.

¹¹⁴ Na verdade estamos nos apropriando da definição de "realismo" usada pelo pintor contemporâneo Francis Bacon. Ver em COELHO, Marcelo. Bacon retrata extremos de sofrimento. Folha de São Paulo. São Paulo, 06.mai.1992. Ilustrada p.8. Mas aproveitamos para chamar a atenção para a semelhança desta definição para com a idéia de "fotografia documental transcendental" formulada por Walker Evans, esta fruto do contato entre realidade externa e o espírito interno. E, como conclui Jean Claude Lemagny

"La creación es entonces la aceptación global de un trozo de realidad por un momento del espíritu... La fotografía permanecerá siempre subjetiva, irremediabilmente; no sólo por razones técnicas (Steinert) o metafísicas (White), sino por la razón simple, evidente y radical: una fotografía es siempre la obra de alguien."

Ver em FONTCUBERTA, Joan. Estética fotográfica. Selección de textos. Barcelona, Blume, 1984, p.35-36.

Assim, o caráter testemunhal do ato fotográfico e a particularidade indicial de sua produção sígnica, não livram a fotografia de suas "insuficiências" epistêmicas.

No mesmo sentido, é preciso considerar seriamente a característica fragmentada da atividade fotográfica. Abordar a realidade dinâmica através de cortes segmentados implica, necessariamente, na existência de um vínculo simples e instável. Abordar imagéticamente a complexidade da vivência social, só parece possível ao custo de profundo exercício simbólico. Portanto, ao invés de produzir assertivas e conhecimentos fundamentados por parâmetros científicos, a atividade fotográfica documentarista transita pelo território da verdade poética. Comparável, talvez, à citação. O poder evocativo e criativo, tanto das citações como da fotografia, pode conter elementos verdadeiramente reveladores, e levar - fotógrafos e público - ao "entendimento de verdades profundas". Mas a impressão possibilitada pelo meio não deixa de ser anódina. Dificilmente a realidade é classificável por uma relação tão sumária.

Mas então, como deve ser abordada a questão da significação na fotografia documentária? Qual o valor desse tipo de fotografia?

O aspecto dinâmico do ato fotográfico envolve questões mais amplas e abstratas. Quando o fotógrafo documentarista empreende sua atividade, ele aparece como centro de uma relação de produção de conhecimento poético cuja gênese, assim como o resultado, revela uma ação construtiva da realidade. Ele, como é

normal nas atividades humanas criativas, posiciona-se no tempo e estabelece "constelações" significativas específicas (mônadas), que lhe permitem realizar uma leitura fotográfica adequada do momento e produzir de acordo com uma compreensão e intenção socialmente acessíveis. Isto é "dialogismo", isto é intersubjetividade. Sem "se sair de si", o fotógrafo interessa aos outros porque desperta, através das peças fotográficas, sentimentos análogos (ou equivalentes) ao que teve. Porque expõe sua visão sobre os problemas contemporâneos e completa um ato comunicativo.

Sob certo aspecto, importa muito pouco o fato do aparelho fotográfico estar na raiz das mais variadas atividades. A máquina, à disposição da humanidade¹¹⁵, foi usada aleatoriamente e acabou criando diferentes padrões perceptivos, diferentes "razões". Neste universo específico, a fotografia documentária estabelece com a realidade uma relação única. Seus fotógrafos vêem o mundo como linguagem, agem como se acreditassem que "todo o universo está permeado de signos, se é que ele não esteja composto exclusivamente de signos".¹¹⁶ Percebemos a intenção do

¹¹⁵ ...ou a humanidade à disposição da máquina. Estamos cientes das propriedades limitantes e direcionadoras, que convivem com o os aspectos positivos, "liberadores" e de extensão dos sentidos, do aparelho fotográfico. Vilém Flusser e Theodor Adorno, em alguns de seus escritos, refletem sobre este assunto de forma instigante, mas acreditamos que se trata de uma discussão que extrapola nossas intenções, podendo constituir objeto de estudos posteriores.

¹¹⁶ Charles Sanders Peirce. apud. SANTAELLA, Lúcia. in. A assinatura das coisas. Peirce e a literatura. Rio de Janeiro, Imago, 1992, .p. 50.

fotógrafo de criar uma obra que seja, em si mesma, bem feita e autônoma e, ao mesmo tempo, extremamente compatível com a verdade externa, a verdade das coisas, dos acontecimentos. Por baixo da "objetividade" pulsa uma "apaixonada subjetividade", e com o vigor do envolvimento pessoal do autor, sua total dedicação ao problema em causa.

Em relação às questões da vida e aos processos gnosiológicos, o pensamento ocidental parece estar invariavelmente preso a uma compreensão binária da realidade. Num freqüente movimento pendular oscila entre objetivismo e subjetivismo, universalidade e concreticidade, estrutura e existência, idéia e matéria. Tal leitura esquemática pode encontrar aplicação nos mais variados campos. No mundo da fotografia, os extremos podem ser demarcados pela fotografia artística, de um lado, e a fotografia científica, do outro. Com seus limites difusos, como as cores no espectro visível, nesta "régua tipológica" também estão outras manifestações fotográficas. Como discerni-las adequadamente, sob quais bases construir uma discussão sobre as diferentes práticas fotográficas, é um desafio que vem chamando a atenção de alguns teóricos. Não que haja neste esforço a preocupação de normativizar a atividade fotográfica, de criar regras artificiais e enquadrar a diversidade de manifestações em tipos rígidos. Descobriu-se, sim, que sob a *programação do aparelho*, como diria Vilém Flusser, ou sob a *techné*, nas palavras de Jean-Marie

Schaeffer, existem diferentes estratégias comunicacionais, pragmáticas distintas. O que unifica artista e cientista é apenas a tecnologia e o conhecimento de processos fotográficos óbvios. Mas outros vários fatores determinantes, a começar pela dimensão epistemológica da atividade de ambos, apontam para territórios bastante diferentes.

Muito depois de inventada a câmara fotográfica e os procedimentos operativos da tecnologia de se obter fotos, surgiu a fotografia documentária. Não se trata, neste caso, da descoberta de um continente, de um "Novo Mundo" ou de novos elementos químicos. François Arago enxergara longe, a humanidade - pelo menos parte dela - apropriou-se do meio e saiu criando aplicações. Durante todo tempo, o desenvolvimento tecnológico desempenhou um papel importante na história da fotografia, como "combustível" para a evolução das suas capacidades de uso. De forma "natural" surgiram, ao mesmo tempo, *necessidade e desejo* de documentar fotograficamente. Uma vez praticada, a fotografia documentária engendrou um *campo* relativamente estruturado de conhecimentos e procedimentos específicos, configurou-se o gênero.

Quando isso ocorreu jornalismo já era uma profissão, uma estrutura, uma indústria. Nele, fotografia encontraria espaço e destaque, mas como ilustração. Contudo, o entrosamento da fotografia com o jornalismo produziria, no século XX, uma versão fotográfica desta atividade, numa simbiose com antigos objetivos e axiomas. O *campo artístico*, estrutura antiga, também possuía -

ao surgimento da fotografia documentária - limites reconhecíveis, *habitus* que conformavam e orientavam a ação no seu interior. Nele, a fotografia enfrentou problemas por causa da luta pela legitimação da nova sensibilidade de que era portadora. Mesmo assim, geralmente o artista-fotógrafo nunca se obrigou manter fidelidade em relação a fotografia. Quanto mais variados os procedimentos e usos, melhor. Sua relação, inclusive, está mais próxima da apropriação predatória, da busca do esgotamento das possibilidades expressivas do meio, bem ao espírito da modernidade e dos ideais vanguardistas. Vendo sob esse prisma, cada nova utilização dada à fotografia significa uma aproximação do fim de suas potencialidades¹¹⁷.

Diferentemente das atividades citadas, a fotografia documentarista não estava estruturada nem contava com velhas tradições a lhe determinar o caminho. Fruto da sensibilidade modernista teve que enfrentar, sim, a aparência naturalista que parecia presidir sua prática. De seu surgimento até a atualidade evoluiu bastante, enriquecida pela atividade de grandes fotógrafos. Passou por diferentes fases. Mas até mesmo nisto ela é diferente da fotografia jornalística e da artística. A sucessão

¹¹⁷ É nesta perspectiva que trabalha Vilém Flusser. Porém, pode-se detectar o mesmo tipo de pensamento na trajetória fotográfica do artista plástico José Oiticica Filho que, segundo estudo de Paulo Herkenhoff, foi da fotografia utilitária à fotografia construtiva, acreditando ter esgotado as possibilidades artísticas da fotografia. Ver Paulo HERKENHOFF, "A trajetória: da fotografia acadêmica ao projeto construtivo", in FUNARTE. José Oiticica Filho: a ruptura da fotografia nos anos 50. Rio de Janeiro, FUNARTE/Núcleo de Fotografia, 1983, p.10-20.

de etapas, na evolução da fotografia documentária, não desqualifica as práticas anteriores. A reação protagonizada pelos *novos documentaristas*, não jogou no ostracismo a fotografia documentária humanista. Foram práticas que passaram a coexistir como vertentes paralelas de um mesmo gênero, houve um enriquecimento da experiência documentarista. O *frisson*, o predomínio de determinada linha documentarista, durante certa etapa histórica, reflete questões complexas que vão da necessidade (ou ansiedade) social, ao modismo e apelo mercantil. Neste aspecto, é completamente descabida a idéia de "esgotamento expressivo" do gênero, a não ser que este "esgotamento" esteja relacionado com formalismos ou preocupações relativas à moda. A fotografia documentária passa ao largo dos modismos. Lewis Hine, Eugene Smith, Sebastião Salgado ou Nair Benedicto, podem constituir uma linha estilística perfeitamente válida até os dias de hoje. Walker Evans, Lee Friedlander e Cristiano Mascaro, delineiam outro tipo de experiência fotográfica. Muitas correspondências, influências ou afinidades eletivas podem ser traçadas. As atualizações e as renovações são constantes.

Dentre as manifestações fotográficas, talvez a documentarista não esteja fadada ao ocaso tão cedo. Hoje sofre o cerco das imagens eletrônicas e computadorizadas e, em comparação com a projeção que já teve, parece sobreviver marginalmente. Mas o embate entre modos de produção de imagens atinge a Fotografia como um todo. Se há uma crise no setor, ela diz respeito ao próprio *meio* e envolve questões muito diversas, que vão da

viabilidade (ou não) econômica da fotografia, ao sentido e utilização das inovações tecnológicas. Entretanto, tudo isso nos parece, sob determinado aspecto, carente de qualquer importância. A fotografia documentária ainda possui atualidade expressiva. Esse pretenso vendaval modernizante não parece lhe atingir as bases. Primeiro porque não é uma atividade tão artística assim, que para conservar o *status* precise inventar compulsoriamente novidades e vanguardismos. Segundo, porque não tem a gana informativa do jornalismo, não dá a mínima importância para "furos", não compete com os meios eletrônicos na busca insaciável por "notícias".

Essa fotografia serve como descanso contemplativo, para o olhar aprisionado à velocidade do estar sempre a mudar. O documentarista, pós anos 60, percebe que a idéia que procura impor a possibilidade do *ato fotográfico* conter o processo social, a história e suas leituras polissêmicas, mata sua atividade. É uma idéia que se justifica na contigüidade para banalizar um discurso e apresentá-lo como totalidade irrefutável. Contra isso, é preciso recuperar o aspecto "representação" da fotografia, fortalecer a imaginação.

O espaço produtivo do documentarista parece protegido pelas características do próprio gênero. Seus praticantes continuam sendo aqueles que se dedicam inteiramente a uma idéia e buscam concretizá-la através da atividade fotográfica planejada. Esse planejamento não tolhe o subjetivismo da empreitada, pelo contrário, reforça o caráter vocacional da

fotografia documentária. Fortemente influenciado pela estética romântica, (muitas vezes estendida ao aspecto comportamental de seus praticantes) o documentarista procura realizar a difícil experiência de abolição da fronteira entre o dentro e o fora. Sua interpretação dos aspectos essenciais da vida, visa a identificação do outro, do "leitor". Conhecendo-se na prática fotográfica, o documentarista acredita ecoar dentro dos que pretende como interlocutores. Se oferece, expondo sua capacidade comunicativa de colocar as imagens para "falar" do mundo, dos homens e seus anseios. Fotos que se apresentam como fragmentos de sonhos, configuram-se como pedaços de representação poética do que não pode ser totalmente conhecido, mas visto e sentido. Mostram uma consciência que irrompe para o mundo exterior, mas que se recusa a explicá-lo. No lugar disso, apenas procura explicitar os diversos modos como a consciência se tece com o mundo. No máximo, a fotografia pode ser vista como uma tentativa de ordenamento frágil do caos real. Assim, nessa constante impossibilidade de completude, revela-se um caminho de vida.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. A indústria cultural. In. COHN, Gabriel (Org). Theodor W. Adorno. São Paulo, Ática, 1986, p. 92-99. (Col. Grandes cientistas sociais, 54).
- _____. Notas sobre o filme. In. COHN, Gabriel (Org). Theodor W. Adorno. São Paulo, Ática, 1986, p. 100-107. (Col. Grandes cientistas sociais, 54).
- _____. Televisão, consciência e indústria cultural. In. COHN, Gabriel (Org). Comunicação e indústria cultural. São Paulo, Companhia Editora Nacional/Editora da USP, 1971, p. 346-354.
- ARCARI, Antonio. A fotografia: as formas, os objetos, o homem. São Paulo, Martins Fontes, 1983.
- BARTHES, Roland. Aula. 4ª ed. São Paulo, Cultrix, 1987.
- _____. Mitologias. 8ª ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1989.
- _____. A mensagem fotográfica. In. O óbvio e o obtuso. Lisboa, Edições 70, 1984, p. 13-25.
- BECEYRO, Raúl. Ensayos sobre fotografía. Mexico, Arte y Libros, 1978.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In. BENJAMIN, Walter, HORKHEIMER, Max, et al. Textos escolhidos. São Paulo, Abril Cultural, 1980, p. 3-28.

- _____. Sobre alguns temas - em Baudelaire. In. BENJAMIN, Walter, HORKHEIMER, Max, et al. Textos escolhidos. São Paulo, Abril Cultural, 1980, p. 29-56.
- _____. Pequena história da fotografia. In. Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas, Vol. 1. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 91-107.
- _____. O autor como produtor. In. Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas, Vol. 1. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 120-136.
- BERGER, Peter e LUCKMANN, Thomas. A construção social da realidade. Tratado de sociologia do conhecimento. 7ª ed. Petrópolis, Vozes, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. O campo científico. In. ORTIZ, Renato (Org.) Pierre Bourdieu. São Paulo, Ática, 1983, p. 122-155. (Col. Grandes cientistas sociais, 39)
- BRADBURY, Malcolm. O mundo moderno. Dez grandes escritores. São Paulo, Companhia das Letras, 1989. Introdução, p. 19-37.
- BRECHT, Bertolt. Poemas. 1913-1956. (Seleção, tradução e pós-fácio de Paulo Cesar Souza). São Paulo, Brasiliense, 1986.
- BRILL, Alice. Da arte e da linguagem. São Paulo, Perspectiva, 1988. (Col. Debates, 209).
- BRIL, Stefania. Notas. São Paulo, Prêmio Editorial, 1987.
- CASTANEDA, Carlos. Viagem a Ixtlán. Rio de Janeiro, Record, s.d.
- CENTRE NATIONAL DE LA PHOTOGRAPHIE. Amérique: Les années noires. Photographies F.S.A. (Farm Security Administration) 1935-1942.

- 3ª ed. HAGEN, Charles (Introduction). Paris, 1985. (Col. Photo poche, 4).
- _____. Brassaï. GRENIER, Roger (Introduction). Paris, 1987. (Col. Photo poche, 28).
- _____. Du bon usage de la photographie. Antologie de textes. FRIZOT, Michel et DUCROS, Françoise (Orgs). Paris, 1987. (Col. Photo poche, 27).
- _____. André Kertész. SALLENAVE, Daniëlle (Introduction). Paris, 1985. (Col. Photo poche, 17).
- _____. Lee Friedlander. MALLE, Loïc (Introduction). Paris, 1987. (Col. Photo poche, 29).
- _____. Robert Doisneau. (Entretien de Robert Doisneau avec Sylvain Roumette). 2ª ed. Paris, 1983. (Col. Photo poche, 5).
- _____. W. Eugene Smith. 2ª ed. JOHNSON, William, S. (Introduction). Paris, 1984. (Col. Photo poche, 4).
- DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. Cinema II. São Paulo, Brasiliense, 1990.
- DUBOIS, Philippe. El acto fotográfico. De la representación a la recepción. Barcelona, Paidós, 1986.
- FERREZ, Gilberto. A fotografia no Brasil: 1840 - 1900. 2ª ed. Rio de Janeiro, FUNARTE/Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.
- FLUSSER, Vilém. Filosofia da caixa preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo, Hucitec, 1985.
- FONTCUBERTA, Joan (Org). Estética fotográfica. Selección de

textos. Barcelona, Blume, 1984.

FREUND, Gisèle. La fotografia como documento social. 4ª ed. Barcelona, Gustavo Gili, 1986.

FUNARTE/INFoto. Feito na América Latina. II Colóquio Latino-Americano de fotografia. Conselho Mexicano de Fotografia. Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE-INFoto, 1987. (Col. Luz & Reflexão).

FUNARTE. José Oiticica Filho: a ruptura da fotografia nos anos 50. Rio de Janeiro, FUNARTE/Núcleo de Fotografia, 1983.

GERNSHEIM, Helmut. Creative photography: aesthetic trends, 1839-1960. 2ª ed. New York, Dover Publications, 1991.

GOMBRICH, E. H. A história da arte. 4ª ed. Rio de Janeiro, Guanabara, 1988.

HERKENHOFF, Paulo. Fotografia. O automático e o longo processo de modernidade. In. TOLIPAN, Sérgio et al. Sete ensaios sobre o modernismo. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983. (Caderno de Textos, 3).

HILL, John T. (Org). Walker Evans at Work. London, Thames and Hudson, 1983.

HILL, Paul, COOPER, Thomas. Diálogo con la fotografía. Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

HOBBSBAWM, Eric, J. A era das revoluções. Europa 1789-1848. 4ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982. (Col. pensamento crítico, 13).

_____. A era do capital. 1848-1875. 2ª ed. Rio de Janeiro,

Paz e Terra, 1979, (Col. pensamento crítico, 12).

_____. A era dos impérios. 1875-1914. 2ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

IVINS Jr. W.M. Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica. Barcelona, Gustavo Gili, 1975. (Col. Comunicación visual).

JAKOBSON, Roman. Lingüística e comunicação. 13ª ed. São Paulo, Cultrix, 1988.

KAPLAN, Daile. Lewis Hine. In Europe: "The 'lost' photographs. New York, Abbeville Press Publishers, 1988.

KEIM, Jean A. Historia de la fotografia. Barcelona, Oikos-tau, 1971. (Col. "que sais-je?" en lengua castellana, 52).

_____. La photographie et l'homme: Sociologie et psychologie de la photographie. Tournai, Casterman, 1971. (Col. Mutations, Orientations, 16).

KONDER, Leandro. O futuro da filosofia da práxis: o pensamento de Marx no século XXI. São Paulo, Paz e Terra, 1992.

KOSSOY, Boris. Fotografia e história. São Paulo, Ática, 1989. (Série Princípios, 176).

_____. A fotografia como fonte histórica. Introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado. São Paulo, Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia de São Paulo-SICCT, 1980.

LANGFORD, Michael. Enciclopedia completa de la fotografia. Madrid, Hermann Blume, 1983.

- LIMA, Ivan. Fotojornalismo brasileiro: realidade e linguagem. Rio de Janeiro, Fotografia Brasileira, 1989.
- LUKÁCS, Georg. Narrar ou descrever. In. KONDER, Leandro (Coord). Ensaios sobre literatura. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, p. 47-99.
- LYOTARD, Jean-François. A fenomenologia. Lisboa, Edições 70, 1986. (Col. Biblioteca básica de filosofia, 5).
- MACHADO, Arlindo. A ilusão especular. Introdução à fotografia. São Paulo, Brasiliense/MEC-Secretaria da Cultura/FUNARTE, 1984. (Col. Primeiros vôos, 25).
- MUSEU DO ÍNDIO. Antropologia Visual. Caderno de textos. Rio de Janeiro, Museu do Índio/FUNAI, 1987.
- NEIVA, Jr. Eduardo. A imagem. São Paulo, Ática, 1986. (Série princípios, 87).
- NEWHALL, Beaumont. Historia de la fotografia. Desde sus orígenes hasta nuestros días. Barcelona, Gustavo Gili, 1983.
- OSTROWER, Fayga. Criatividade e processos de criação. 6ª ed. Petrópolis, Vozes, 1987.
- _____. Universos da arte. 3ª ed. Rio de Janeiro, Campus, 1986.
- PAIVA, Joaquim. Olhares refletidos. Diálogo com 25 fotógrafos brasileiros. Vol. I. Rio de Janeiro, Dazibao, 1989.
- PEIRCE, Charles Sanders. Semiótica e filosofia. 3ª ed. São Paulo, Cultrix, 1984.

- PEIXOTO, Nelson Brissac. América: Imagens. São Paulo, Companhia das Letras/ Rio de Janeiro, Videofilmes, 1989.
- PEREGRINO, Nadja. O Cruzeiro: A revolução da fotorreportagem. Rio de Janeiro, Dazibao, 1991.
- PHILLIPS, Sandra S. et al. André Kertész. Of Paris and New York. New York, Thames and Hudson, 1985.
- PINTO, Júlio. Caçadores da arca perdida. Belo Horizonte, UFMG/Mimeo. 1990.
- PLAZA, Julio. Tradução intersemiótica. São Paulo, Perspectiva/ Brasília, CNPq, 1987. (Col. estudos, 94).
- RESENDE, Jr. Antonio Muniz de. Fenomenologia e dialética. In. FORGHIERI, Yolanda Cintrão (Org). Fenomenologia e psicologia. São Paulo, Cortez/Autores associados, 1984, p. 35-48.
- RONAN, Colin A. História ilustrada da ciência. Vol. IV - A ciência nos séculos XIX e XX -. São Paulo, Círculo do Livro, 1990.
- RUBIN, Antonio Albino Canelas. Imagens no/do mundo contemporâneo. Revista Brasileira de Comunicação. São Paulo, INTERCOM, Ano XIV, n.64, p. 108-111, jan./jun. 1991.
- SALLES, João Moreira, PEIXOTO, Nelson Brissac. América: Depoimentos. São Paulo, Companhia das Letras/ Rio de Janeiro, Videofilmes, 1989.
- SANTAELLA, Lucia. A assinatura das coisas. Peirce e a Literatura. Rio de Janeiro, Imago, 1992.

- SARAMAGO, José. A jangada de pedra. São Paulo, Círculo do livro, 1990.
- SARTRE, Jean-Paul. Esboço de uma teoria das emoções. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1965.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. L'image précaire. Du dispositif photographique. Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- SCHRAMM, Wilbur. Seu desenvolvimento. In. STEINBERG, Charles S. (Org). Meios de comunicação de massa. São Paulo, Cultrix, 1970, p. 76-95.
- SLEMMONS, Rod. Like a one-eyed cat. Photographs by Lee Friedlander, 1956-1987. New York, Harry N. Abrams Publishers, 1989.
- SONTAG, Susan. Ensaio sobre fotografia. 2ª ed. Rio de Janeiro, Arbor, 1981.
- TAUSK, Peter. Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografia artística al periodismo gráfico. Barcelona, Gustavo Gili, 1978. (Col. comunicación visual).
- THE ROYAL ACADEMY OF ARTS (G.B.). The art of photography. 1839-1989. Catalogue edited by Mike WEAVER. London, 1989.
- TIME-LIFE. Documentary photography. Life library of photography. New York, Time-Life Books, 1972.
- _____. Great photographers. Life library of photography. New York, Time-Life Books, 1971.
- _____. Photojournalism. Life library of photography. New York, Time-Life Books, 1972.

TODOROV, T. e DUCROT, O. Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem. São Paulo, Perspectiva, 1977.

TRABANT, Jürgen. Elementos de semiótica. Lisboa, Presença, 1980. (Col. Biblioteca universal presença, 6).

TRAVERSA, Oscar. Cine: el significante negado. Buenos Aires, Hachette, 1984.

TURNER, Peter. History of photography. London, Bison Books, 1987.

VASQUEZ, Pedro. Fotografia: Reflexo e reflexões. Porto Alegre, L&PM Editores, 1986. (Col. Universidade livre).

WILLIAMS, Raymond. Cultura. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

ÁLBUNS FOTOGRÁFICOS.

BENEDICTO, Nair. As melhores fotos/The best photos. São Paulo, Sver & Boccato, 1988. (Col. The best photos, nº 2)

FREEMAN, Michael. El estilo en fotografia. Las enseñanzas de los grandes profesionales. Madrid, Hermann Blume, 1986.

MASCARO, Cristiano. As melhores fotos/The best photos. São Paulo, Sver & Boccato, 1989. (Col. The best photos, nº 3)

SALGADO, Sebastião. As melhores fotos/The best photos. São Paulo, Boccato Editores, 1992. (Col. The best photos, nº 5)

ARTIGOS DE PERIÓDICOS.

O Estado de São Paulo.

BRIL, Stefania. *August Sander: um enciclopedista da imagem.* O Estado de São Paulo. Suplemento cultural, ano III, nº 203, São Paulo, 29 abr. 1984. p. 10-11.

Folha de São Paulo.

COELHO, Marcelo. *Bacon retrata extremos de sofrimento.* Folha de São Paulo. São Paulo, 06 maio 1992.

GONÇALVES Fº. Antonio. *Rosenblum desce ao mundo dos deserdados.* Folha de São Paulo. São Paulo, 01 maio 1993.

SILVA, Carlos Eduardo Lins da. *Washington expõe fotos de Sebastião Salgado.* Folha de São Paulo. São Paulo, 02 fev. 1992.

STRECKER, Marcos. *Fotos de Smith revelam inventor da interpretação.* Folha de São Paulo. São Paulo, 22 jun. 1991.

Íris.

ÍRIS. Especial: História da fotografia. Íris. São Paulo, nº 373, ago. 1984.

ÍRIS. - Estética da dignidade. Sebastião Salgado. Íris. São Paulo, nº 454, jun. 1992.

FERNANDES, Jr., Rubens. *Boris Kossov (entrevista).* Íris. São Paulo, nº 463, p. 41-47, maio 1993.

GUARIGLIA, Ana Maria. *Walter Rosenblum (entrevista).* Íris. São Paulo, nº 465, p. 38-43, ago. 1993.

Photo.

PARIS: Brassäi. *Le tendre regard du grand maître.* Photo. Paris,

nº 254, p. 96-101, nov. 1988.

PHOTO. Special: 150 ans de la photo. Photo. Paris, nº 265, oct. 1989.

PHOTO. Special: National Geographic. Photo. Paris, nº 256, jan. 1989.

Photographies Magazine.

PHOTOGRAPHIES MAGAZINE. Paris, nº 10, jan./fev. 1989.

PHOTOGRAPHIES MAGAZINE. Paris, nº 11, mars 1989.

GAUTRAND, Jean-Claude. *Otto Steinert et la "Subjektive fotografie"*. Photographies Magazine. Paris, nº 16, p. 43, oct. 1989.

WAGNEUR, J. D. *Photographier les villes*. Photographies Magazine. Paris, nº 16, p. 58-63.

Photomagazine.

SCHEWE, Marina. *40 ans dans la vie d'un geant*. Photomagazine. Paris, nº 102, p. 86-99, mai 1989.

Photoreporter.

GUERRIN, Michel. *Des Américains a Paris*. Photoreporter. Paris, nº 3, p. 36-42, jan. 1990.

MANRIQUE, Sophie. *Sabine Weiss. Une seule question: Est-ce que cette image vous coupe le souffle?* Photoreporter. Paris, nº 4, p. 47, fev. 1990.

Sovietskoe foto.

PAVLOV, V. *Jenchini - vidaiuchiessia mastera svetopissi*. Sovietskoe foto. Moscou, Revista da União dos Jornalistas/URSS,

nº 3, p. 46-49, mar. 1987.

_____. *Patina vremeni. Tvortchestvo André Kertész. Sovietskoe foto.* Moscou, Revista da União dos Jornalistas/URSS, nº 1, p. 46-49, jan. 1987.

TCHUDAKOV, Grigorii. *Otchevidnoe i neveroiatnoe. Razmichlenia o tvortchestve Henri Cartier-Bresson.* Sovietskoe foto. Moscou, Revista da União dos Jornalistas/URSS, nº 9, p. 44-49, set. 1986.

_____. *Willy Ronis upolgalassa o sibie.* Sovietskoe foto. Moscou, Revista da União dos Jornalistas/URSS, nº 4, p. 44-49, mar. 1987.



Fig. B. - Cristiano Mascaro. São Paulo, 1976/77. (C. M. /43)

ALEXANDRE CURTISS ALVARENGA

O MUNDO TODO
NOS DETALHES DO COTIDIANO
ASPECTOS TEÓRICOS DA GÊNESE
E DA SIGNIFICAÇÃO NA FOTOGRAFIA DOCUMENTÁRIA
VOLUME II
"IMAGENS"

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Multimeios.

Orientador: Prof. Dr. Etienne Samain.

Este exemplar é a redação final da tese defendida por ALEXANDRE

Curtiss Alvarenga

e aprovada pela Comissão Julgadora em

26/10/04

Etienne Samain

Prof. Dr. Etienne Samain

AL86m

23172/BC

CAMPINAS

1994

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

ALEXANDRE CURTISS ALVARENGA

O MUNDO TODO
NOS DETALHES DO COTIDIANO
ASPECTOS TEÓRICOS DA GÊNESE
E DA SIGNIFICAÇÃO NA FOTOGRAFIA DOCUMENTÁRIA
VOLUME II
"IMAGENS"

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação em Multimeios do Instituto de Artes da UNICAMP, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Mestre em Multimeios.

Orientador: Prof. Dr. Etienne Samain.

CAMPINAS

1994

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Esclarecimento: As imagens foram retiradas de fontes variadas, livros e álbuns de fotografias. Decidimos manter o nome das fotos tal como aparecem nas fontes consultadas. No parêntesis estão indicadas a fonte (pelo nome do autor) e a página consultada. Para maiores detalhes, ver "Lista de Abreviaturas" e "Bibliografia".

1.	Henry Peach Robinson. <i>Passeando, 1887.</i> (B.N./77)	02
2.	Henry Peach Robinson. <i>Fading away, s.d.</i> (B.N./76)	02
3.	Peter Henry Emerson. <i>Coming Home from the Marshes, 1886.</i> (M.W./166)	03
4.	Peter Henry Emerson. <i>Juntando lírios de agua, 1886.</i> (B.N./143)	03
5.	Alfred Stieglitz. <i>Paula, o Los rayos del Sol, 1889.</i> (B.N./140)	04
6.	Alfred Stieglitz. <i>The Terminal, 1893.</i> (M.W./206)	04
7.	Edward Steichen. <i>Carretilla con macetas, 1920.</i> (B.N./180)	05
8.	Alvin Langdon Coburn. <i>Trinity Church, 1912.</i> (M.W./183)	06
9.	Alfred Stieglitz. <i>The Steerage, 1907.</i> (M.W./207)	07
10.	Alfred Stieglitz. <i>From the Back Window, '291', N.Y., 1915</i> (M.W./208)	08
11.	László Moholy-Nagy. <i>Desde la torre de la Radio, Berlin,</i> <i>1928.</i> (B.N./198)	09
12.	Albert Renger-Patzsch. <i>Ollas de aluminio, 1925.</i> (M.L./344)	09
13.	Ansel Adams. <i>Moon and Half Dome, Yosemite National Park,</i> <i>1960.</i> (P.T./130)	10
14.	Paul Strand. <i>Wire Wheel, N.Y., 1918.</i> (M.W./197)	11
15.	Paul Strand. <i>People, streets of New York, 83rd and West</i> <i>End Avenue, 1915.</i> (M.W./195)	12
16.	Paul Strand. <i>Blind Woman, N.Y., 1916.</i> (P.T./88)	12
17.	Paul Strand. <i>The White Fence, Port Kent, 1916.</i>	

	CP. T. /92)	13
18.	Paul Strand. <i>La double Akeley</i> , 1922. (B.N./176)	13
19.	Paul Strand. <i>Couple at Rucar, Rumania</i> , 1967. (C.M.W./205)	14
20.	August Sander. <i>The Hod-Carrier</i> , 1928. (C.M.W./292)	15
21.	August Sander. <i>German SS officer</i> , 1937. (C.M.W./297)	16
22.	August Sander. <i>Persecuted Jew, Mr. Leubsdorf</i> , 1938. (C.M.W./297)	17
23.	Eugène Atget. <i>Cour, 7 rue de Valence</i> , 1922. (Photo, n° 265/81)	18
24.	Eugène Atget. <i>Brothel at Versailles</i> , 1921. (C.M.W./272)	18
25.	Eugène Atget. <i>Shop, Avenue des Gobelins</i> , 1925. (C.M.W./275)	19
26.	László Moholy-Nagy. <i>Untitled</i> , 1928. (C.M.W./243)	20
27.	Erich Mendelsohn. <i>Edificio del Equitable Trust, N.Y.</i> , 1924. (B.N./204)	21
28.	Charles Sheeler. <i>Fabrica Ford, Detroit</i> , 1927. (B.N./179)	21
29.	Eugène Atget. <i>Avenue des Gobelins</i> , 1925. (C.M.W./274)	22
30.	Paul Strand. <i>Susan Thompson, Cape Split, Maine</i> , 1925. (C.M.W./201)	23
31.	Carleton Eugene Watkins. <i>The Wreck of the Viscata</i> , 1868. (C.M.W./130)	24
32.	Philip Henry Delamotte. <i>Galeria superior del Crystal Palace, en Sydenham</i> , 1853. (B.N./111)	24
33.	Charles Marville. <i>Rue Glatigny, Paris</i> , 1865. (B.N./109)	25
34.	Gustave Le Gray. <i>Pavillon Molien, Louvre, Paris</i> , 1857-59 (C.M.W./110)	25
35.	Gustave Le Gray. <i>Karnak, Pillars of the Great Hall</i> , 1859. (C.M.W./111)	26
36.	E. O. Beaman. <i>El corazón de Lodore, en Green River, Colorado</i> , 1871. (B.N./98)	26
37.	Francis Frith. <i>Fallen Colossus, Ramasseum, Thebes</i> , 1858. (C.M.W./144)	27
38.	Eadweard J. Muybridge. <i>Falls of the Yosemite from Glacier</i>	

	<i>Rock, 1872. (P.T./36)</i>	27
39.	Carleton Eugene Watkins. <i>Yosemite Valley from the "Best General View", 1866. (M.W./125)</i>	28
40.	Carleton Eugene Watkins. <i>Cathedral Spires, Yosemite, 1861. (M.W./127)</i>	29
41.	Andrew Joseph Russell. <i>El encuentro de los raiiles en Fromontory Point, (Utah), 1869. (B.N./96)</i>	30
42.	John Thomson. <i>A pagoda Island in the Mouth of the Min River, 1870-71. (M.W./143)</i>	30
43.	John Thomson. <i>Viaje a China, 1860. (M.W./82)</i>	31
44.	Jacob Riis. <i>Casa de una ropavejera italiana, 1888. (B.N./132)</i>	31
45.	Jacob Riis. <i>Refugio de Bandidos, N.Y., 1888. (B.N./131)</i>	32
46.	Lewis Hine. <i>Algodonera en Carolina, 1908. (B.N./236)</i>	32
47.	Lewis Hine. <i>Operários del acero sobre el Empire States Building, N.Y., 1931. (B.N./237)</i>	33
48.	Eugène Alget. <i>Chiffonier, 1898. (Photo, nº 265/79)</i>	34
49.	August Sander. <i>Widower with Sons, 1925. (M.W./296)</i>	35
50.	Eugene Smith. <i>Tomoko in Her Bath, Minamata, Japan; 1972. (P.T./126)</i>	35
51.	Brassaï. <i>L'horloger de la rue Saint-Paul, 1933. (Photo, nº 254/100)</i>	36
52.	Brassaï. <i>L'amateur de livres, 1931. (Photo, nº 254/99)</i>	37
53.	Brassaï. <i>Au crépuscule, l'allumeur de réverbères, 1933. (Photo, nº 254/100)</i>	38
54.	Brassaï. <i>Au musée du Louvre, 1935. (Photographies Magazine, nº 10/89)</i>	39
55.	André Kertész. <i>Seul, Paris, 1931. (Photographies Magazine, nº 16/59)</i>	40
56.	André Kertész. <i>Chez Mondrian, 1926. (M.F./150)</i>	41
57.	André Kertész. <i>New York, 1967. (Photographies Magazine, nº 10/79)</i>	42
58.	André Kertész. <i>Broken bench, N.Y., 1962. (P.T./154)</i>	42
59.	Henri Cartier-Bresson. <i>Brussels, 1932. (M.W./281)</i>	43
60.	Henri Cartier-Bresson. <i>Madrid, Spain, 1933. (M.W./278)</i>	43

61.	Henri Cartier-Bresson. <i>The Peter and Paul Fortress, Leningrad, 1973.</i> (M.W./283)	44
62.	Henri Cartier-Bresson. <i>Abruzos, Italia, 1953.</i> (B.N./230)	45
63.	Henri Cartier-Bresson. <i>Bank of the Seine, 1953.</i> (P.T./153)	46
64.	Bill Brandt. <i>La sombra de la luz, década de 30.</i> (M.F./28)	47
65.	Robert Doisneau. <i>Les animaux supérieurs, 1954.</i> (P.T./158)	48
66.	Henri Cartier-Bresson. <i>Niños jugando entre las ruinas, España, 1934.</i> (B.N./228)	48
67.	Robert Frank. <i>Premiere de cine, Hollywood, 1955.</i> (B.N./289)	49
68.	Walker Evans. <i>Farmhouse, Westchester, N.Y., 1931.</i> (M.W./304)	49
69.	Walker Evans. <i>Allie Mae Burroughs, esposa de un cosechador de algodón, Hale County, 1936.</i> (B.N./240)	50
70.	Dorothea Lange. <i>Migrant Worker, Nipomo, California, 1936.</i> (P.T./111)	50
71.	Dorothea Lange. <i>Campo tractorizado, Childress County, Texas, 1938.</i> (B.N./242)	51
72.	Eugène Atget. <i>La villette, rue Asselin, 1921.</i> (M.W./273)	52
73.	Walker Evans. <i>Corrugated Tin Facade, Moundville, Alabama, 1936.</i> (M.W./306)	53
74.	Walker Evans. <i>Garaje, Atlanta, 1936.</i> (B.N./239)	53
75.	Walker Evans. <i>Habitaciones de limpieza y comida en el hogar de Floyd Burroughs, Hale County, 1936.</i> (B.N./241)	54
76.	Walker Evans. <i>Highway Corner, Reedsville, West Virginia, 1935.</i> (M.W./307)	55
77.	Walker Evans. <i>Floyd and Lucille Burroughs, Hale County, Alabama, 1936.</i> (M.W./308)	55
78.	Paul Strand. <i>Young boy, Gondeville, Charente, France, 1951.</i> (M.W./203)	56
79.	Bill Brandt. <i>Parlourmaid and Under-parlourmaid ready to</i>	

	<i>serve Dinner, 1932-35. (M.W./289)</i>	56
80.	Bill Brandt. <i>Northumberland Miner at his Evening Meal,</i> <i>1937. (M.W./288)</i>	57
81.	Eugene Smith. <i>La hilandera, 1951. (B.N./248)</i>	58
82.	Robert Frank. <i>Desfile, Hoboken, (Nueva Jersey), 1955.</i> <i>(B.N./288)</i>	59
83.	Lee Friedlander. <i>New York City, 1964. (B.N./291)</i>	59

LISTA DE ABREVIATURAS

- B.N. - Beaumont Newhall. História de la Fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días.
- M.W. - Mike Weaver (Org.). The Art of Photography, 1839-1989.
- M.L. - Michael Langford. Enciclopédia completa de la fotografía.
- P.T. - Peter Turner. History of Photography.
- M.F. - Michael Freeman. El estilo en fotografía. Las enseñanzas de los grandes profesionales.

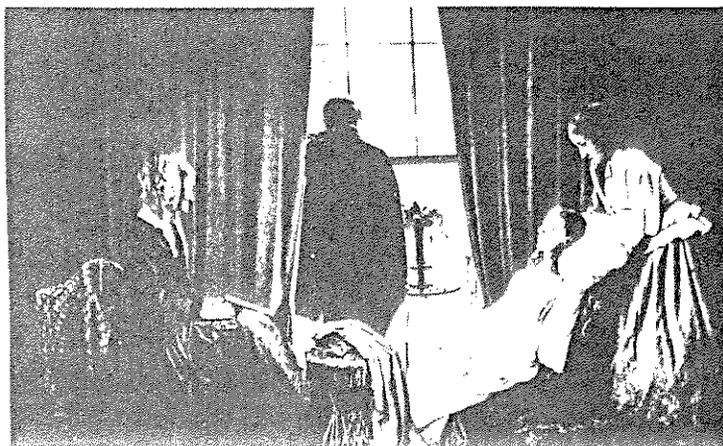
3

I M A G E N S

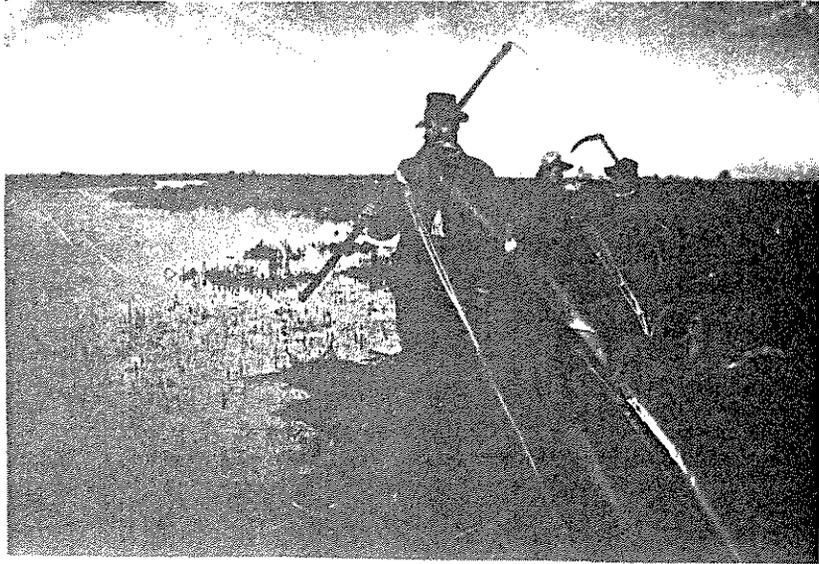
O olho não se sacia de ver
Eclesiastes
(Haroldo de Campos)



1. Henry Peach Robinson (1830-1901). *Passeando*, 1887. (B.N./77)



2. Henry Peach Robinson. *Fading away*, s.d. (B.N./76)



3. Peter Henry Emerson (1856-1936). *Coming Home from the Marshes*, 1886. (M.W./166)



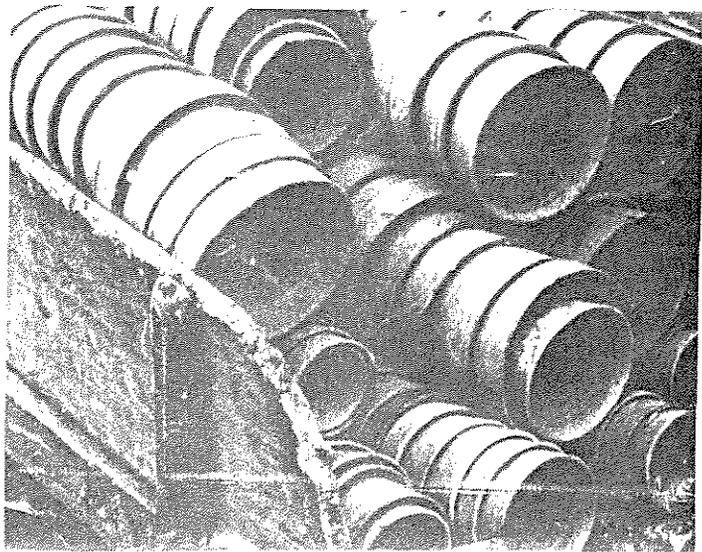
4. Peter Henry Emerson. *Juntando lirios de agua*, 1886. (B.N./143).



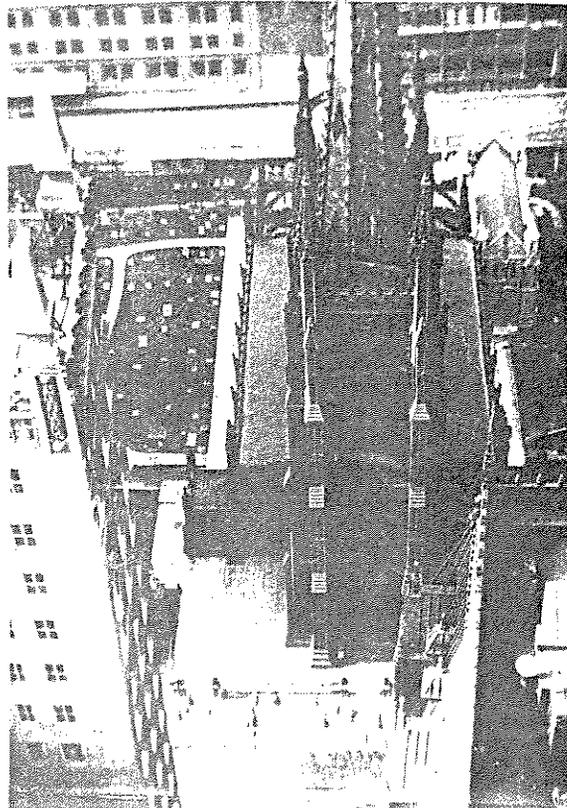
5. Alfred Stieglitz (1864-1946). *Paula, o Los rayos del Sol*, 1889. (B.N./140)



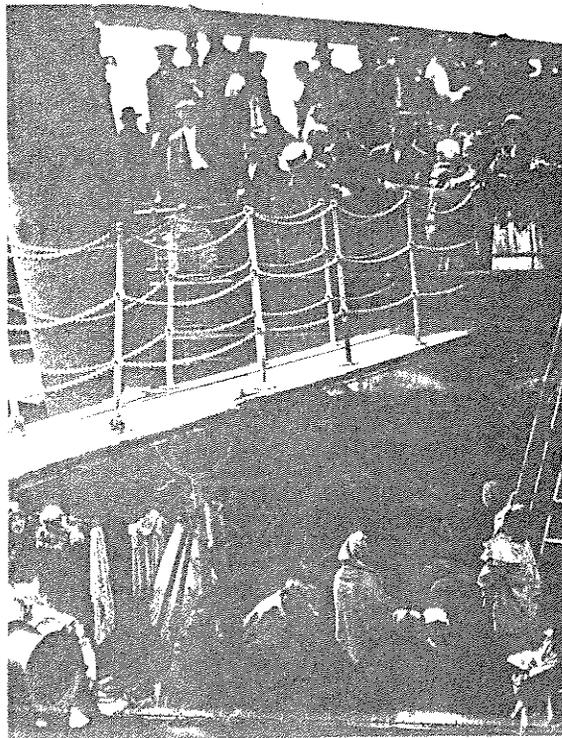
6. Alfred Stieglitz. *The terminal*, 1893. (M.W./206)



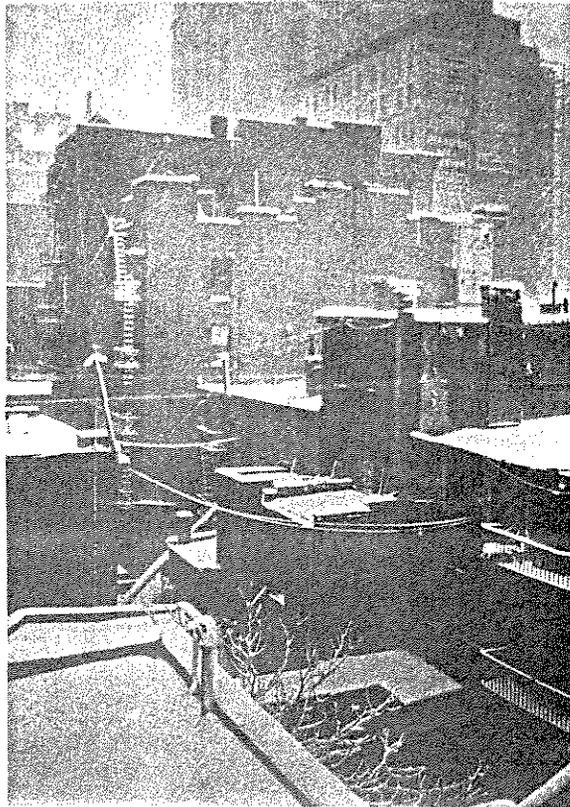
7. Edward Steichen (1879-1973). *Carretilla con macetas*, 1920.
(B.N. /180)



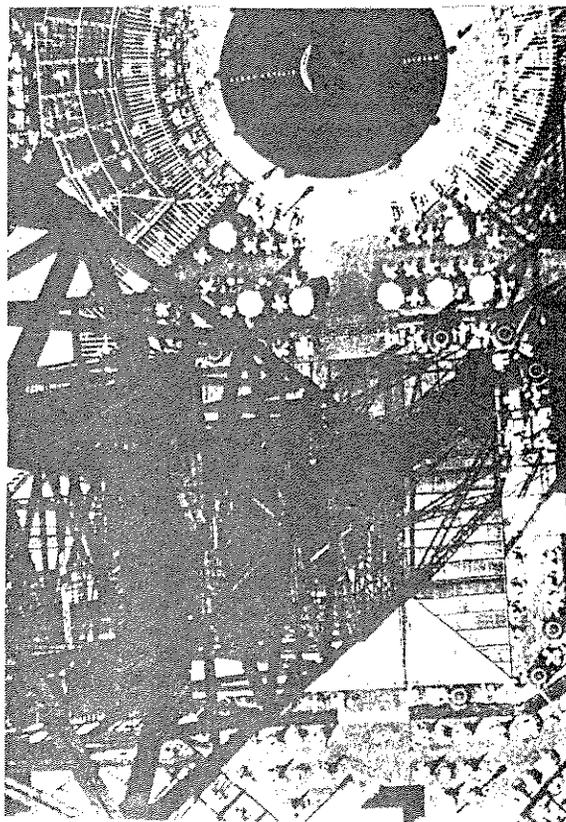
8. Alvin Langdon Coburn (1882-1966). *Trinity Church, 1912.*
(M. W. /183)



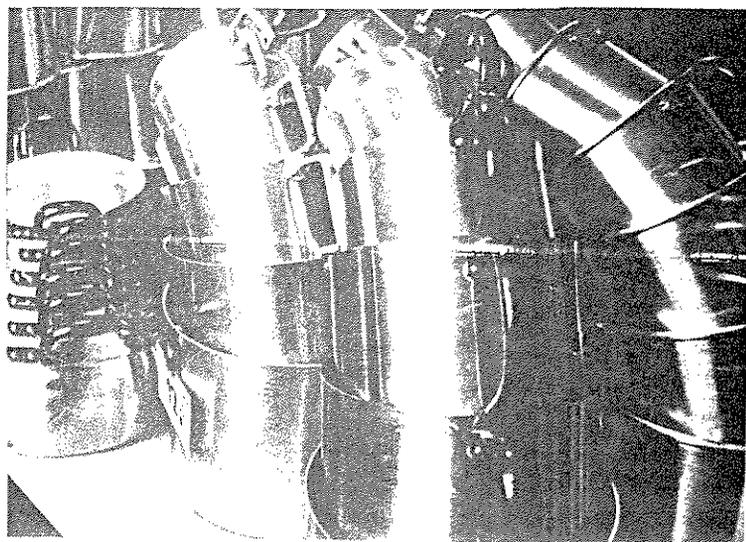
9. Alfred Stieglitz. *The steerage*, 1907. (M.W./207)



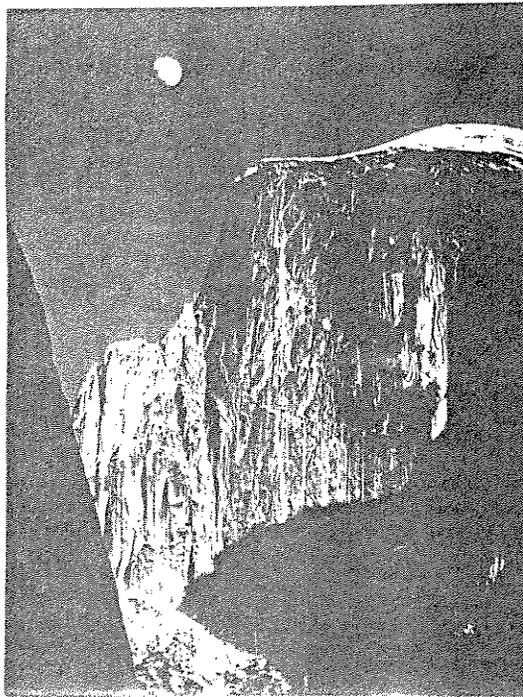
10. Alfred Stieglitz. *From the Back Window*, '291', 1915.
(M. W. /208)



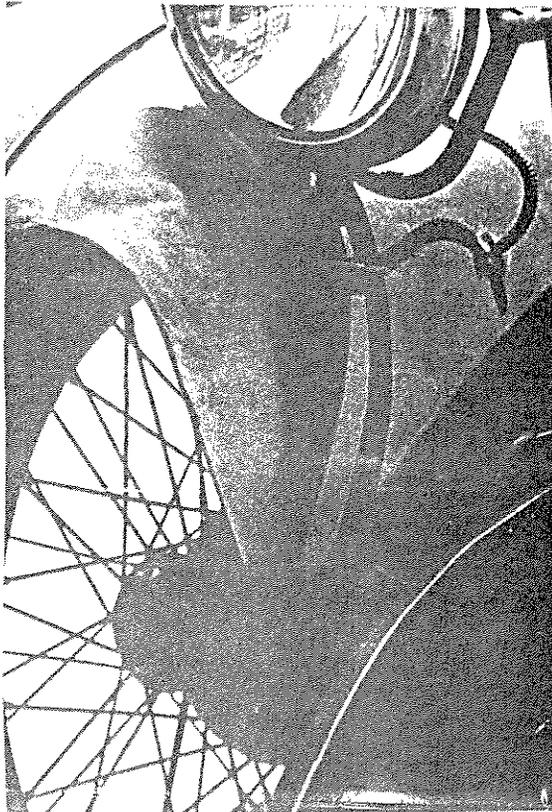
11. László Moholy-Nagy (1895-1946). *Desde la torre de la radio*, 1928. (B.N./198)



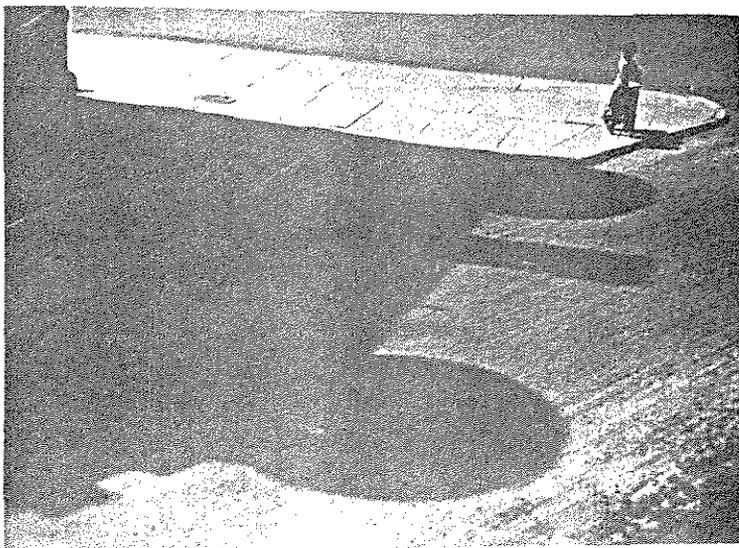
12. Albert Renger-Patzsch (1897-1966). *Ollas de aluminio*, 1925. (M.L./344)



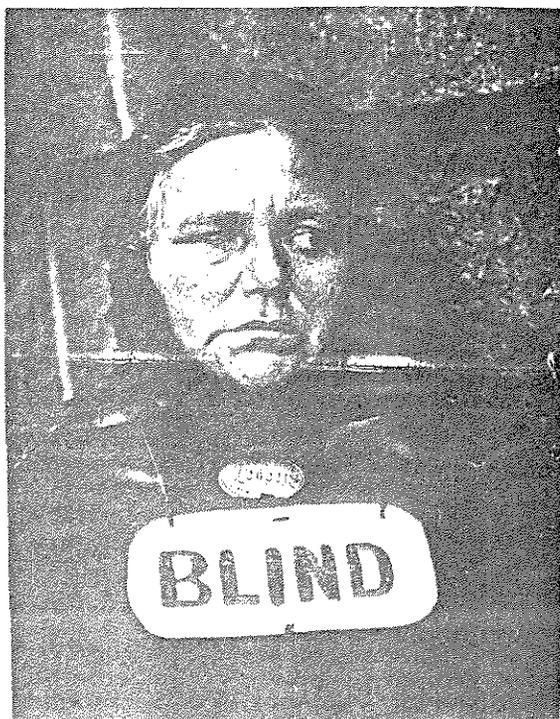
13. Ansel Adams (1902-1984). *Moon and Half Dome, Yosemite National Park, 1960.* (P.T./130)



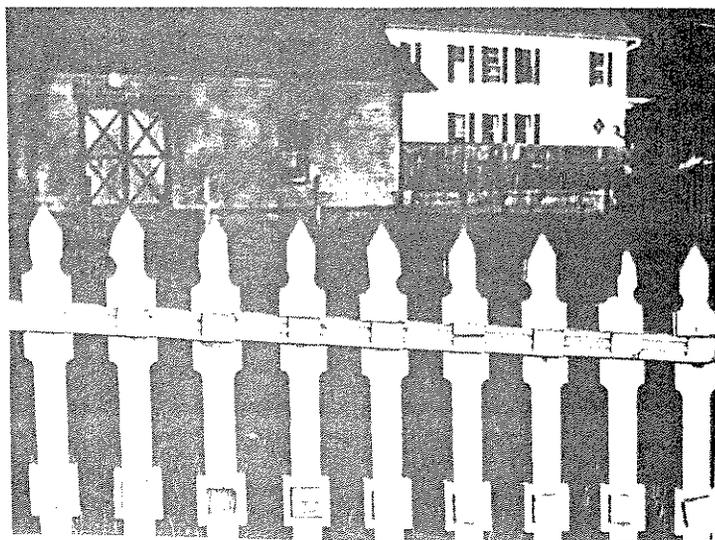
14. Paul Strand (1890-1976). *Wire Wheel*, 1918. CM.W./1970



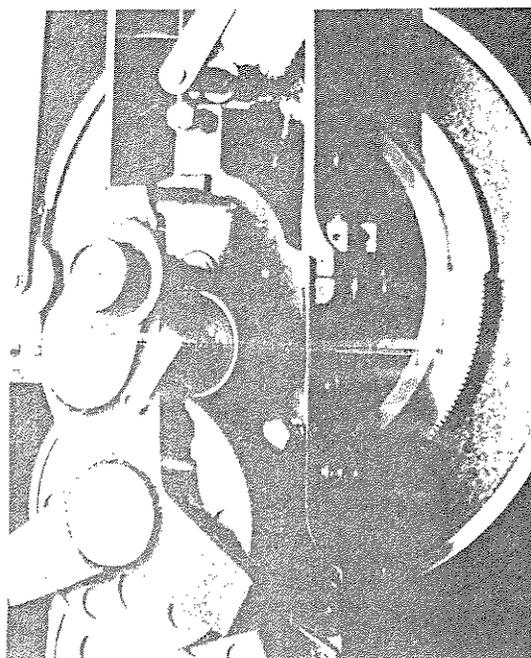
15. Paul Strand. *People, streets of New York, 83rd and West End Avenue, 1915.* (M.W./195)



16. Paul Strand. *Blind Woman, 1916.* (P.T./88)



17. Paul Strand. *The white fence*, 1916. (P.T./92)



18. Paul Strand. *La double Akeley*, 1922. (B.N./176)



19. Paul Strand. *Couple at Rucar, Rumania, 1967.* (M. W./205)



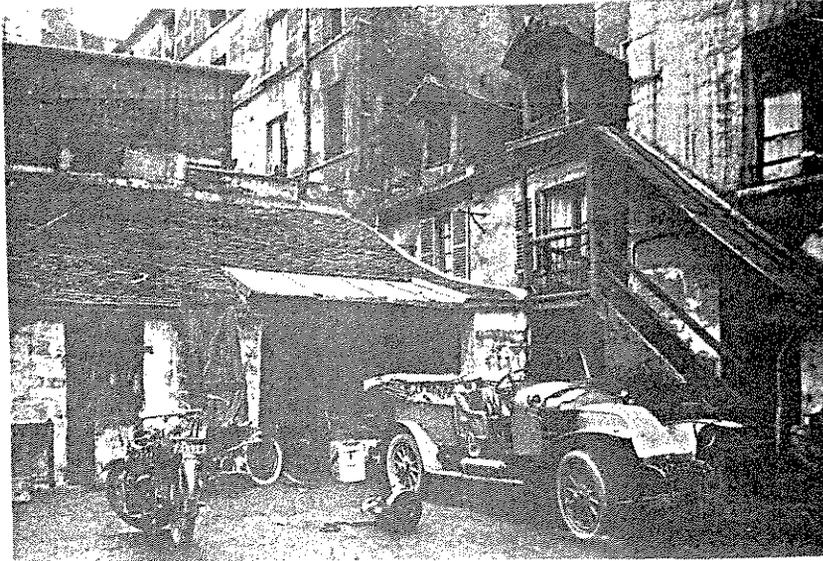
20. August Sander (1876-1964). *The Hod-Carrier*, 1928. (M.W./292)



21. August Sander. German SS officer, 1937. (M. W. /297)



22. August Sander. *Persecuted Jew, Mr. Leubsdorf, 1938.*
(M. W. /297)



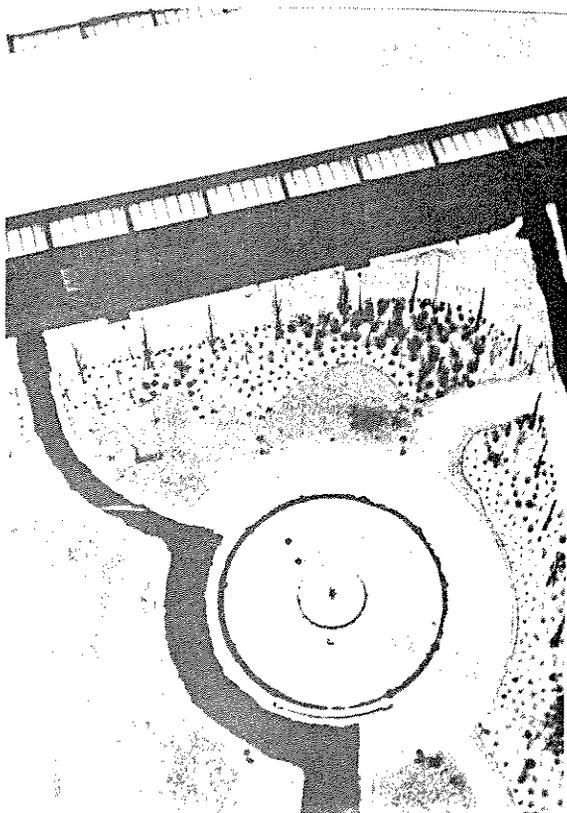
23. Eugène Atget (1857-1927). *Cour, 7 rue de Valence, 1922.*
(Photo, n° 265/81)



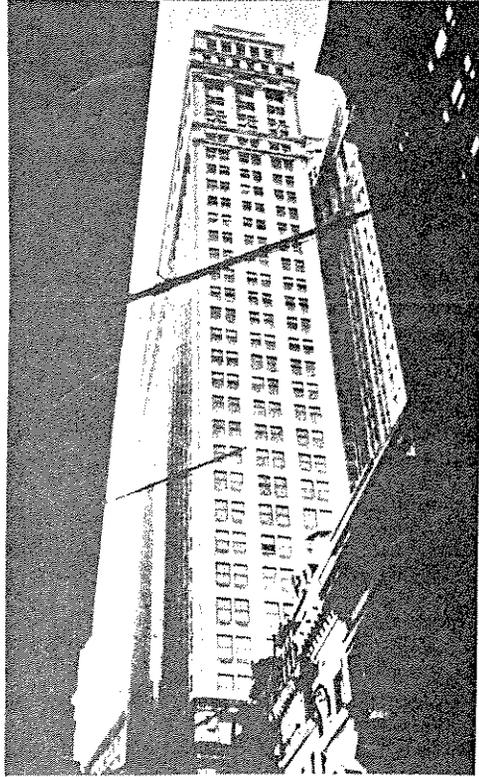
24. Eugène Atget. *Brothel at Versailles, 1921.* (M.W./272)



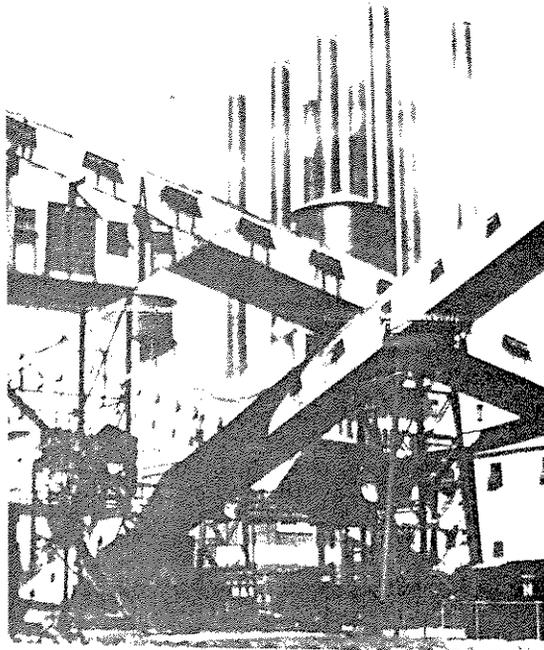
25. Eugène Atget. *Shop, Avenue des Gobelins, 1925.* CM.W./275D



26. László Moholy-Nagy. *Untitled (View from the Berlin Radio Tower in winter)*, 1928. (M.W./243)



27. Erich Mendelsohn (1887-1953). *Edificio del Equitable Trust*, 1924. (B.N. /204)



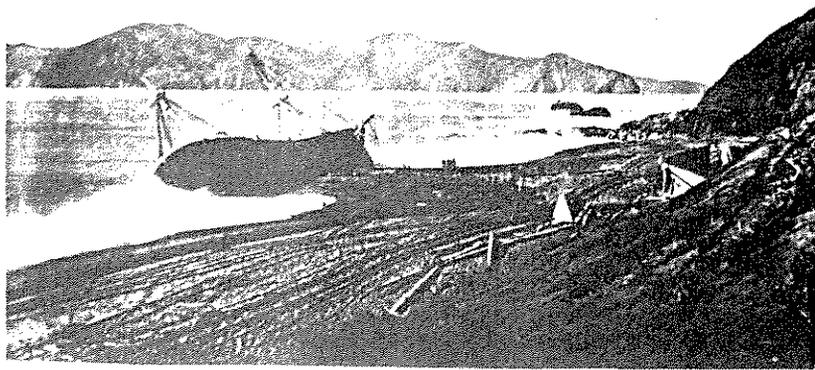
28. Charles Sheeler (1883-1965). *Fabrica Ford, Detroit*, 1927. (B.N. /179)



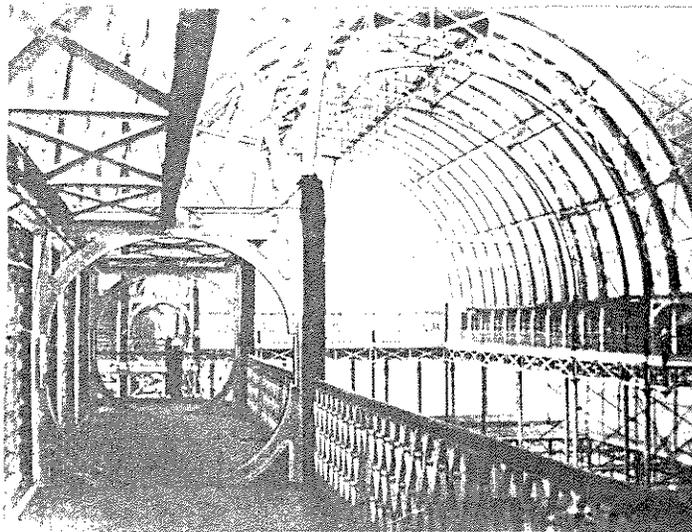
29. Eugène Atget. *Avenue des Gobelins, 1925.* (M.W./274)



30. Paul Strand. *Susan Thompson, Cape Split*, 1945. (M.W./2010)



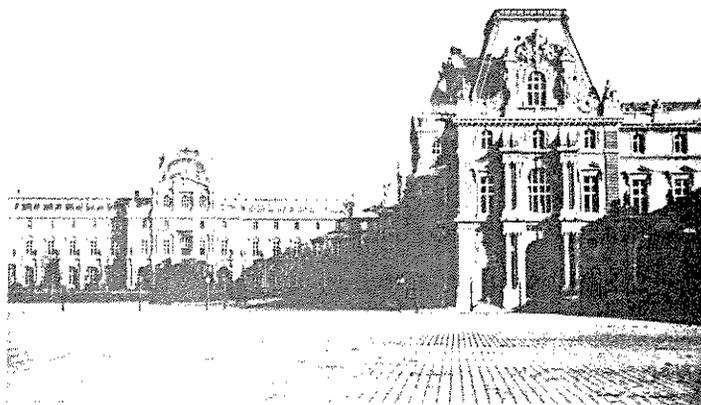
31. Carleton Eugene Watkins (1829-1916). *The Wreck of the Viscata, 1868.* (M. W. /130)



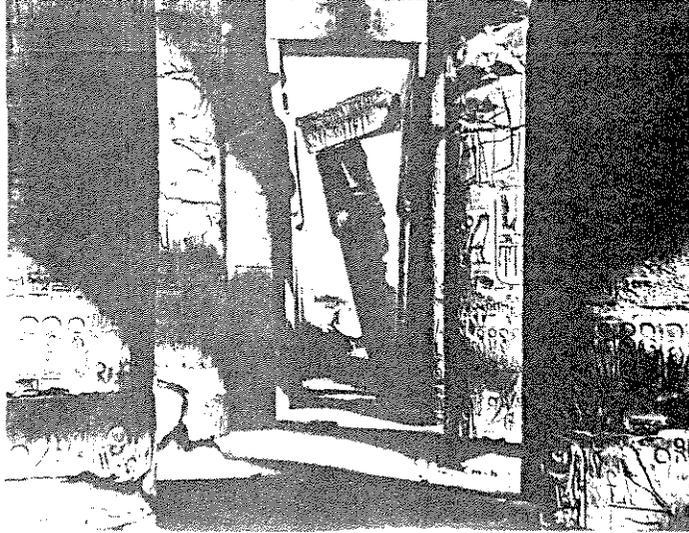
32. Philip Henry Delamotte (1820-1889). *Galería superior del Crystal Palace, en Sydenham, 1853.* (B.N. /111)



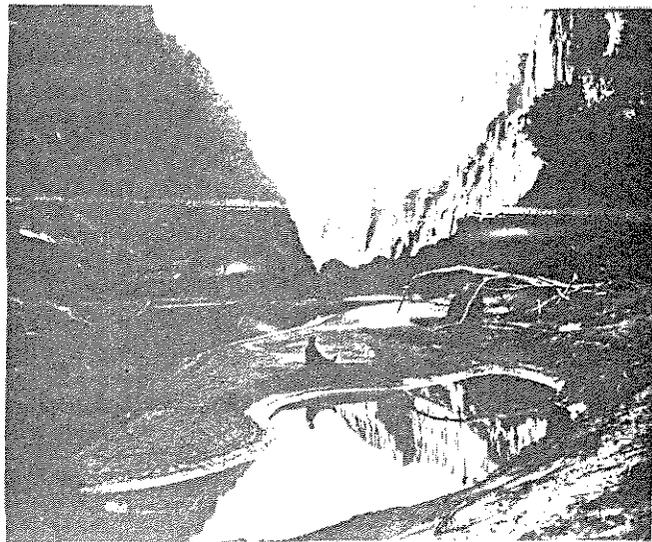
33. Charles Marville (1816-1880). *Rue Glatigny, Paris, 1865.*
(B. N. /109)



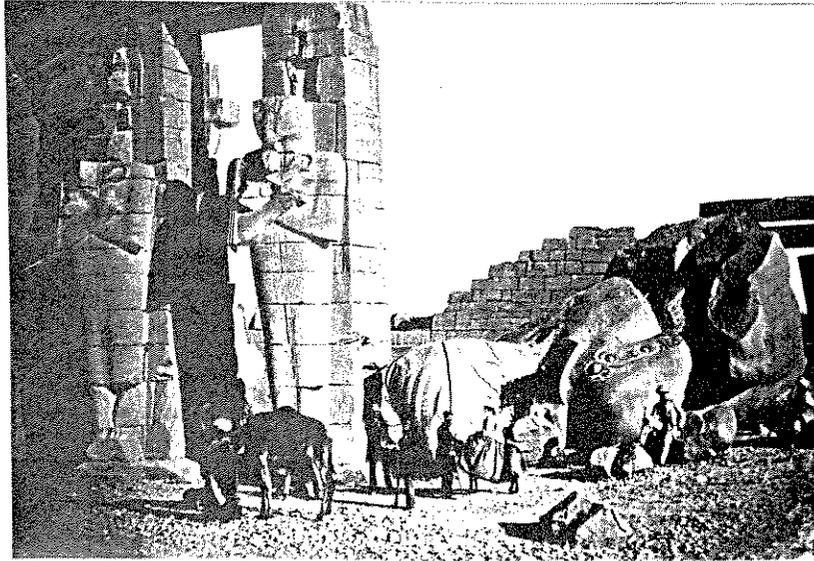
34. Gustave Le Gray (1820-1882). *Pavillon Molien, Louvre, Paris, 1857-59.* (M. W. /110)



35. Gustave Le Gray. *Karnak. Pillars of the Great Hall*, 1859. (M. W. /111)



36. E. O. Beaman (n.d.). *El corazón de Lodore, en Green River, Colorado*, 1871. (B. N. /98)



37. Francis Frith (1822-1898). *Fallen Colossus, Ramasseum, Thebes, 1858.* (M.W./144)



38. Eadweard J. Muybridge (1830-1904). *Falls of the Yosemite from Glacier Rock, 1872.* (P.T./36)



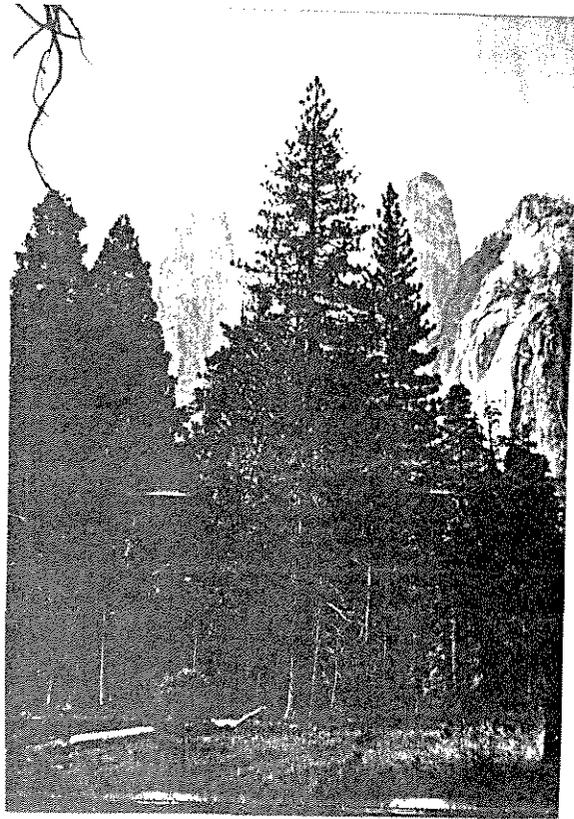
37. Francis Frith (1822-1898). *Fallen Colossus, Ramasseum, Thebes, 1858.* (M.W./144)



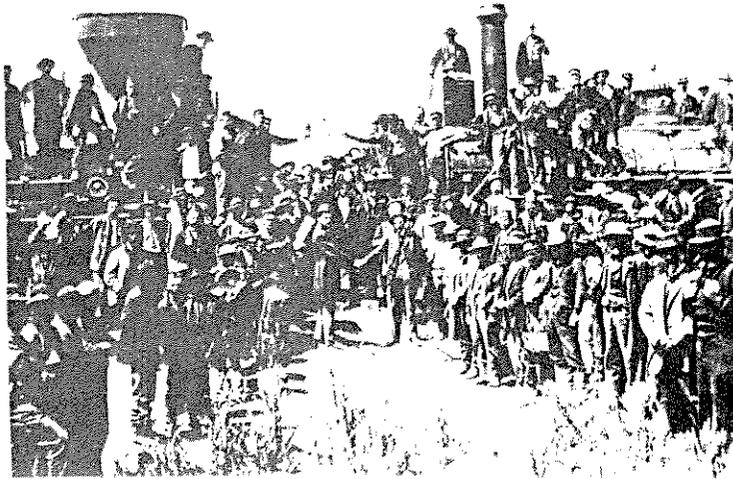
38. Eadweard J. Muybridge (1830-1904). *Falls of the Yosemite from Glacier Rock, 1872.* (P.T./36)



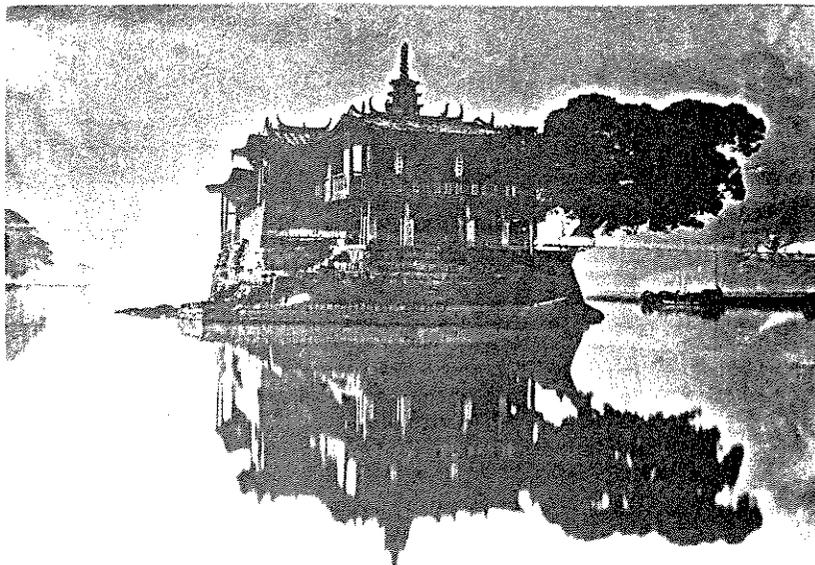
39. Carleton Eugene Watkins. *Yosemite Valley from the "Best General View, 1866. (M. W. /125)*



40. Carleton Eugene Watkins. *Cathedral Spires, Yosemite, 1861.*
(M. W. 127)



41. Andrew Joseph Russell (1830-1902). *El encuentro de los raíles em Promontory Point, (Utah), 1869.* (B.N./96)



42. John Thomson (1837-1921). *A pagoda Island in the Mouth of the Min River, 1870-71.* (M.W./143)



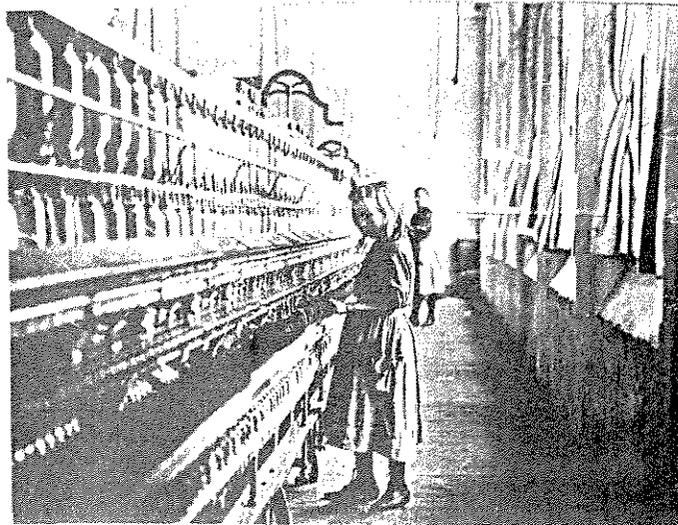
43. John Thomson. *Viaje a China, 1860.* (M.F./82)



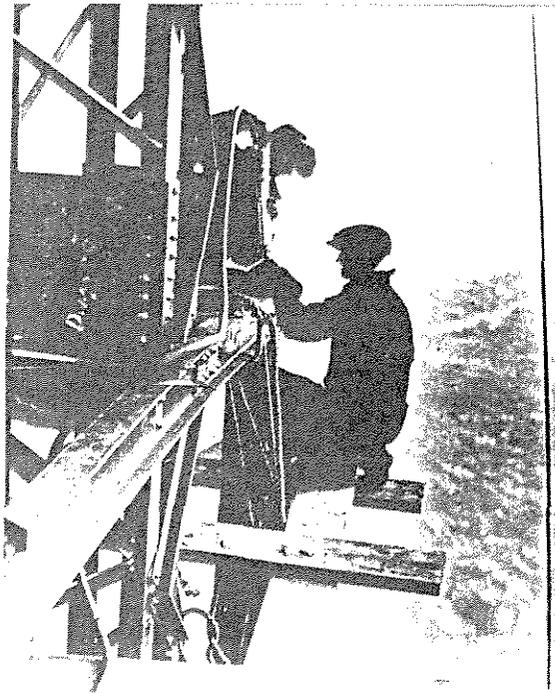
44. Jacob Riis (1849-1914). *Casa de una ropavejera italiana, 1888.* (B.N./132)



45. Jacob Riis. *Refugio de Bandidos, N.Y., 1888.* (B.N./131)



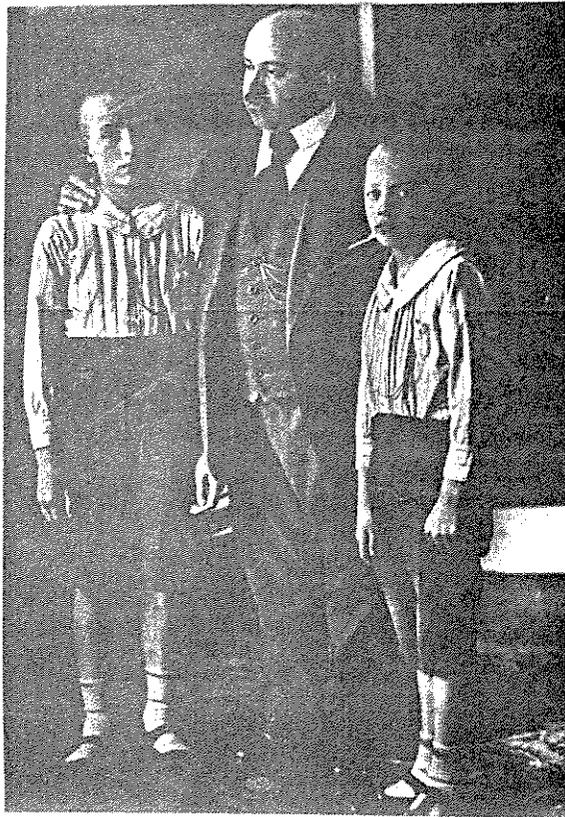
46. Lewis Hine (1874-1940). *Algodonera en Carolina, 1908.* (B.N./236)



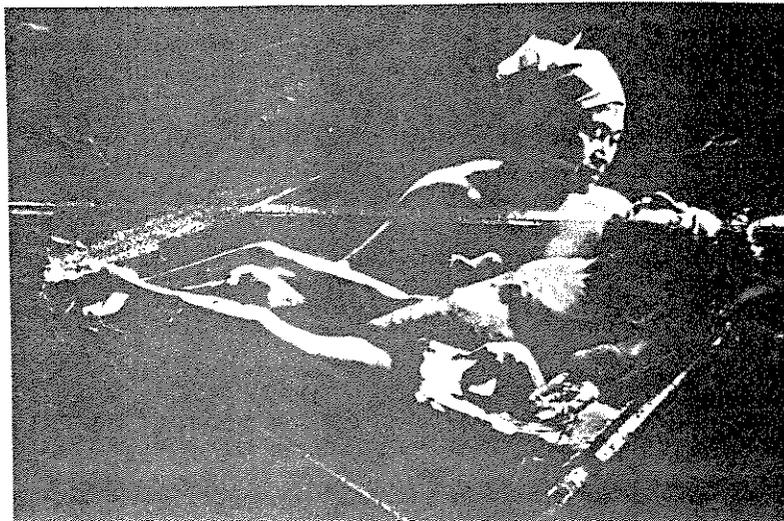
47. Lewis Hine. *Operários del acero sobre el Empire States Building, 1931.* (B.N./237)



48. Eugène Atget. *Chiffonnier*, 1898. (Photo, n° 265/79)



49. August Sander. *Widower with Sons*, 1925. (M. W. /296)



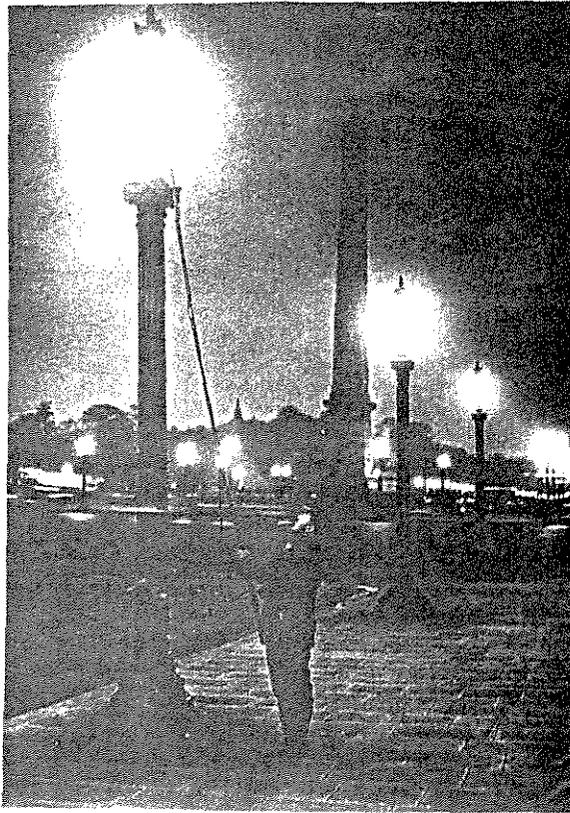
50. Eugene Smith (1918-1979). *Tomoko in Her Bath, Minamata, Japan*, 1972. (P. T. /126)



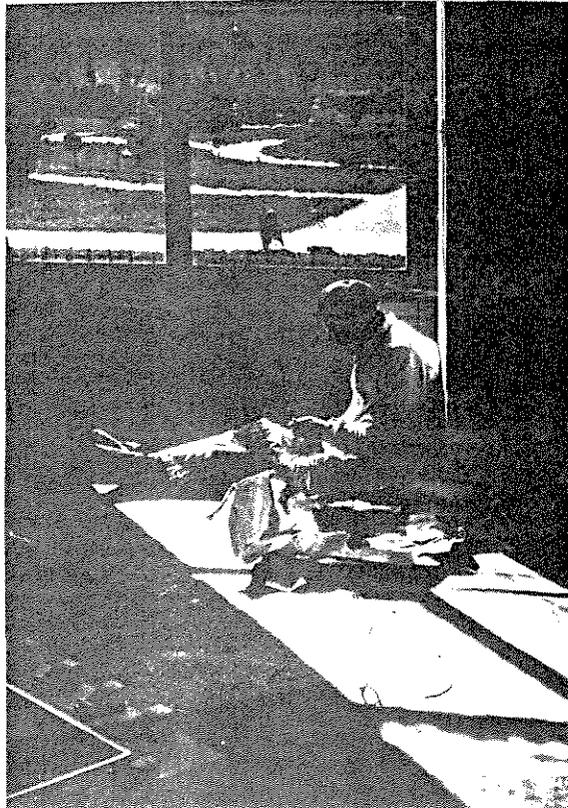
51. Brassai (1899-1984). *L'horloger de la rue Saint-Paul*, 1933.
(Photo, n° 254/100)



52. Brassai. *L'amateur de livres*, 1931. (Photo, n° 254/99)



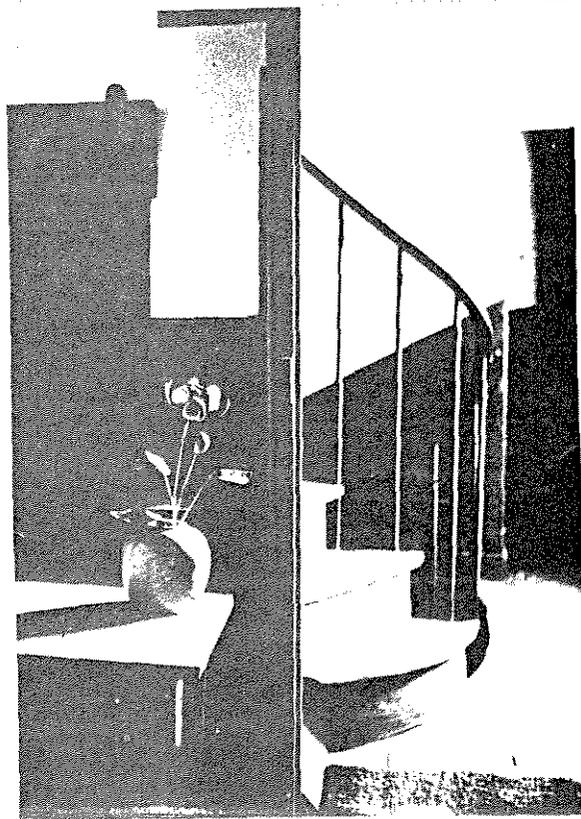
53. Brassai. *Au crépuscule, l'allumeur de réverbères, 1933.*
(Photo, n° 254/100)



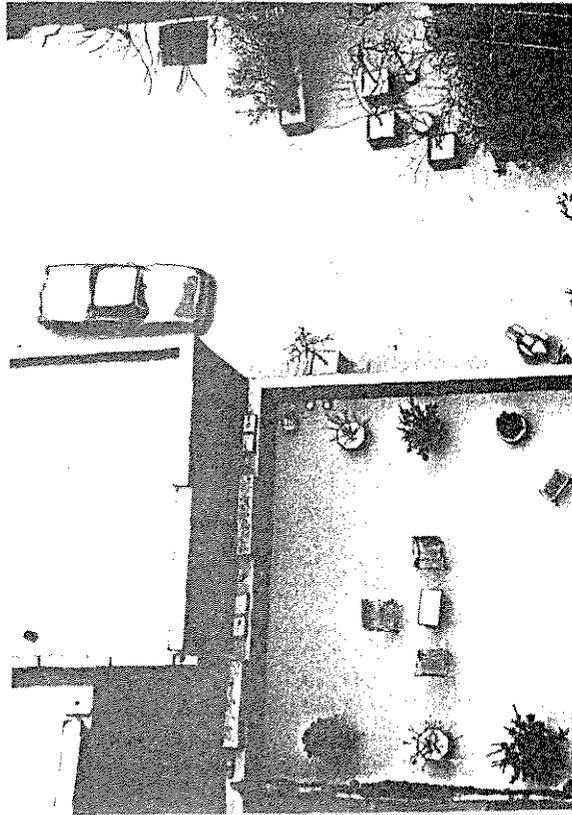
54. Brassai. *Au Musée du Louvre, 1935.* (Photographies Magazine, n° 10/89)



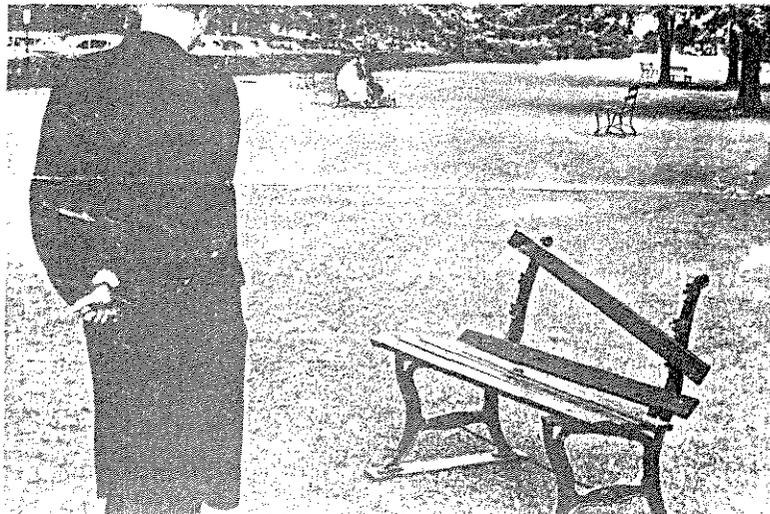
55. André Kertész (1894–1985). *Paris, Seul, 1931*. (Photographies Magazine, n° 16/59)



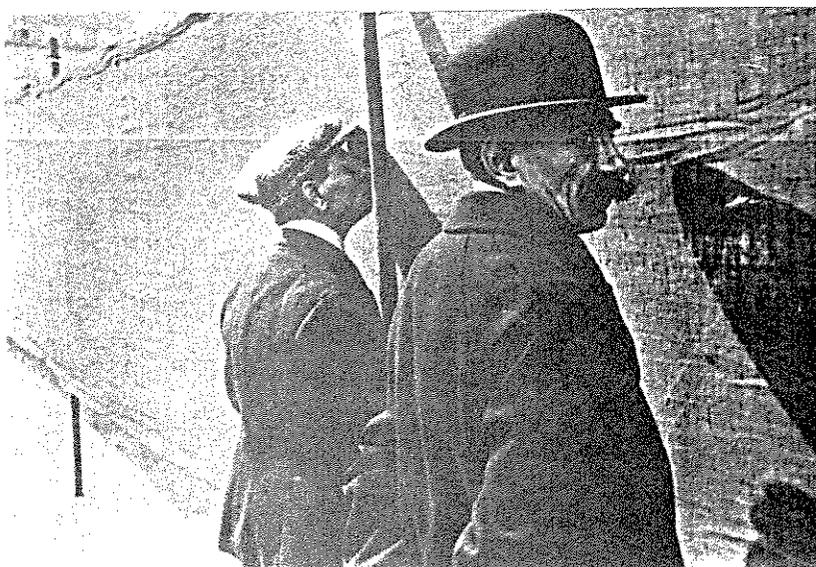
56. André Kertész. *Chez Mondrian*, 1926. CM.F./150)



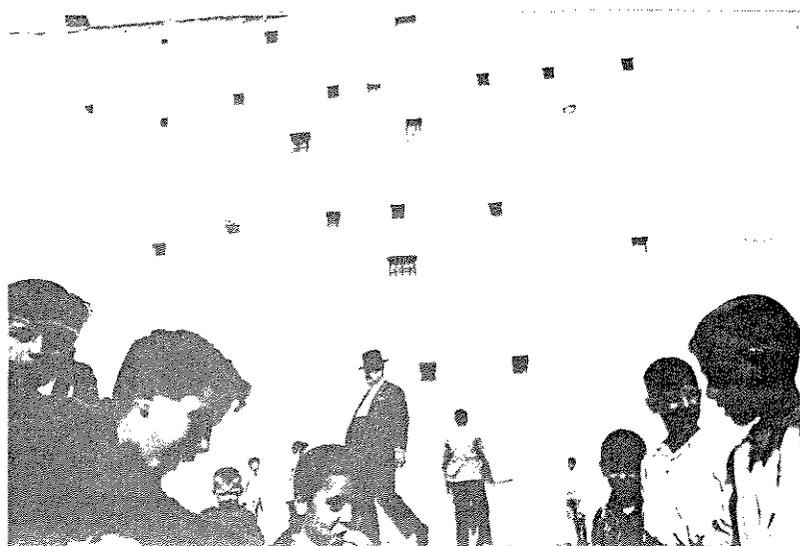
57. André Kertész. *New York, 1967.* (Photographies Magazine, n° 10/79)



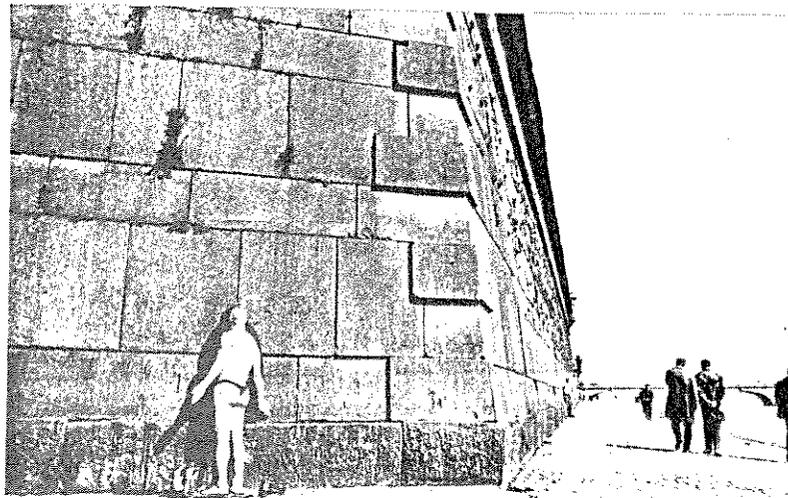
58. André Kertész. *Broken bench, N.Y., 1962.* (P.T./154)



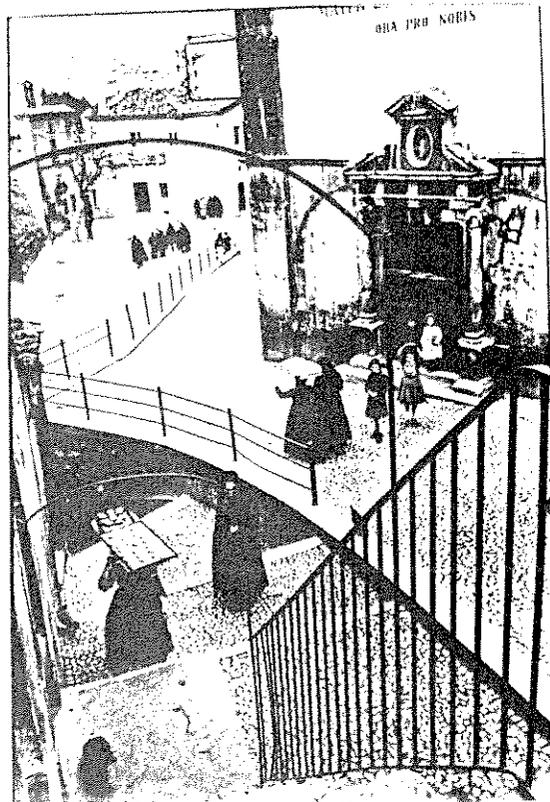
59. Henri Cartier-Bresson (1908). *Brussels, 1932.* (M.W./281)



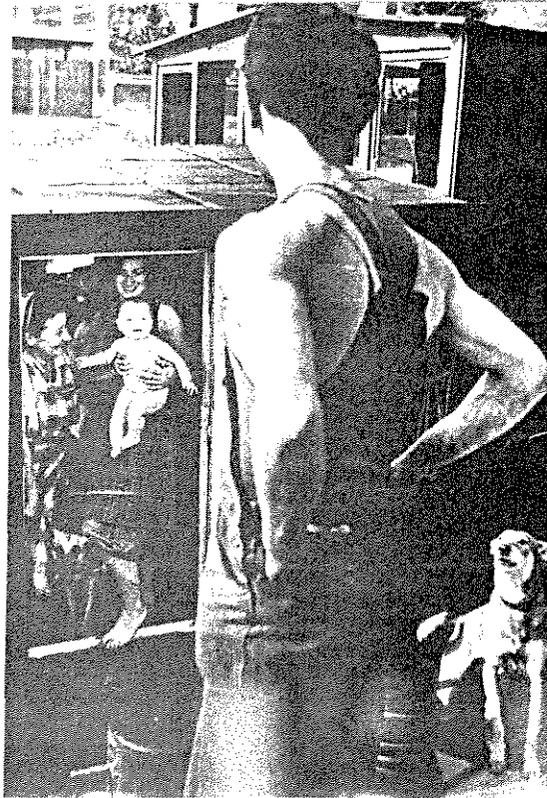
60. Henri Cartier-Bresson. *Madrid, Spain, 1933.* (M.W./278)



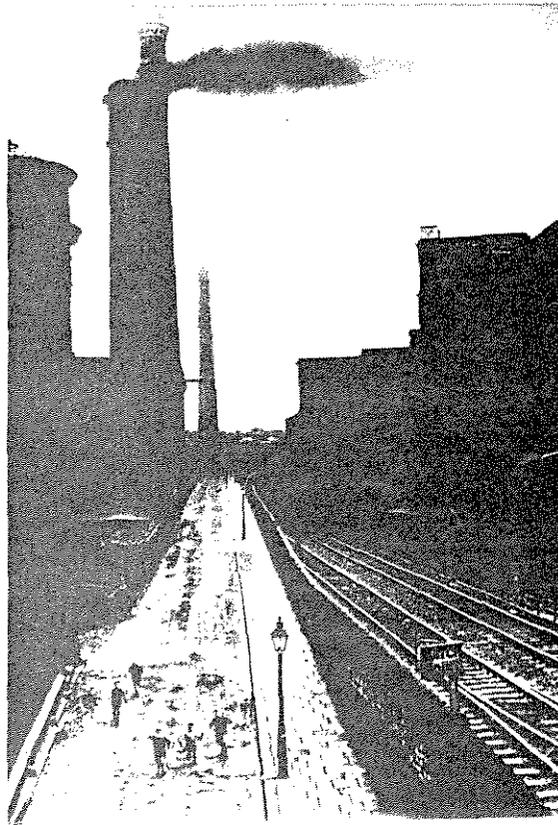
61. Henri Cartier-Bresson. *The Peter and Paul Fortress, Leningrad, 1973.* (M.W./283)



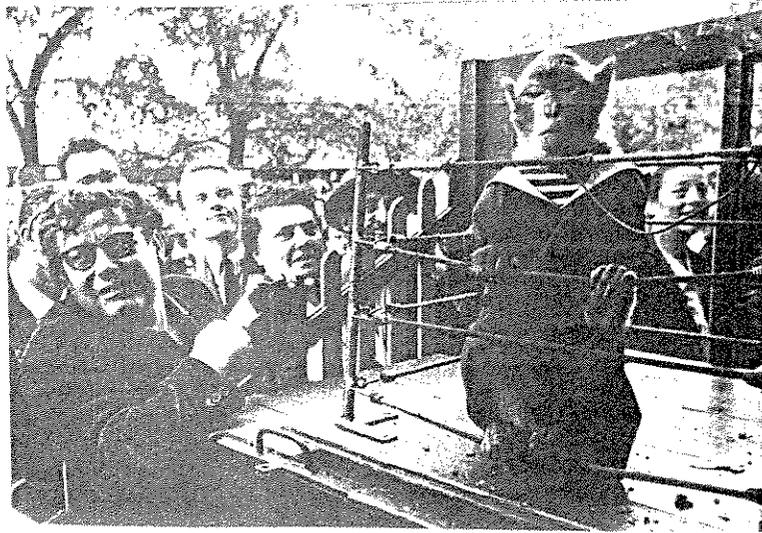
62. Henri Cartier-Bresson. *Abrujos, Italia, 1953.* (B.N./230)



63. Henri Cartier-Bresson. *Bank of the Seine, 1953.* (P.T./153)



64. Bill Brandt (1904-1983). *La sombra de la luz* - década de 30.
(M. F. /28)



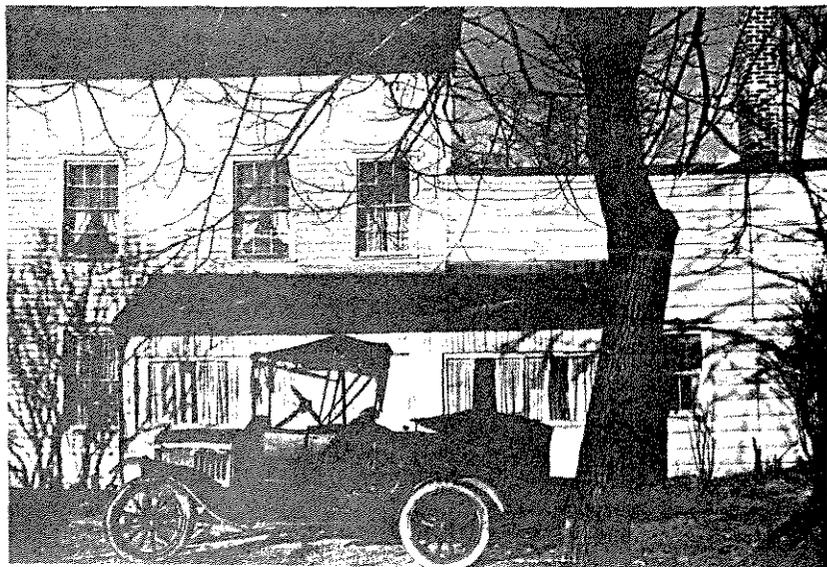
65. Robert Doisneau (1912). *Les animaux supérieurs*, 1954.
(P. T. /158)



66. Henri Cartier-Bresson. *Niños jugando entre las ruinas*,
España, 1934. (B. N. /228)



67. Robert Frank (1924). *Premiere de cine, Hollywood, 1955.*
(M. W. /289)



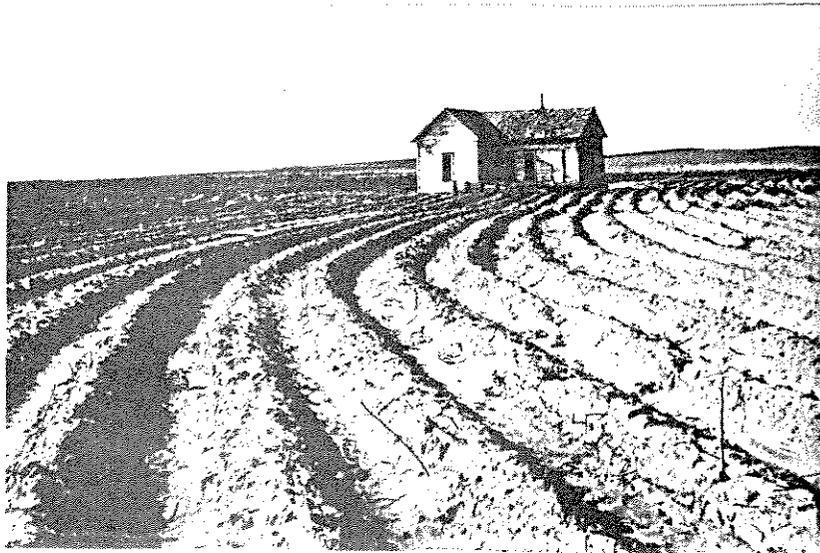
68. Walker Evans (1903-1975). *Farmhouse, Westchester, N.Y., 1931.*
(M. W. /304)



69. Walker Evans. *Allie Mae Burroughs, esposa de un cosechador de algodón, Hale County, Alabama, 1936.* (B.N./240)



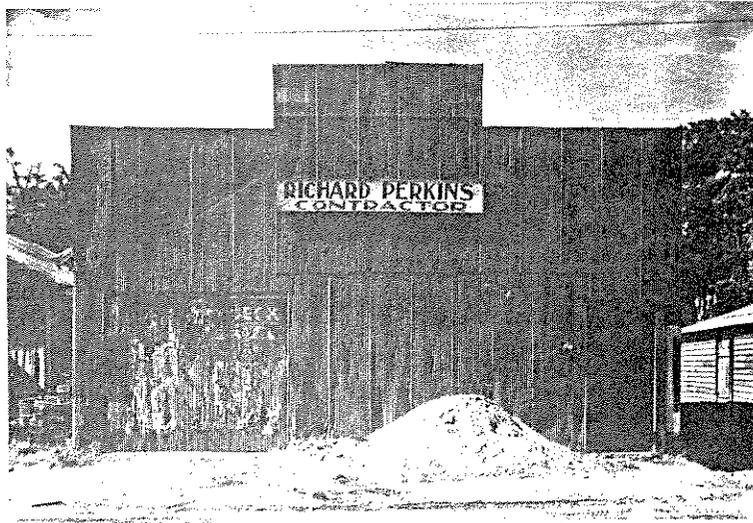
70. Dorothea Lange (1895-1965). *Migrant worker, Nipomo, California, 1936.* (P.T./111)



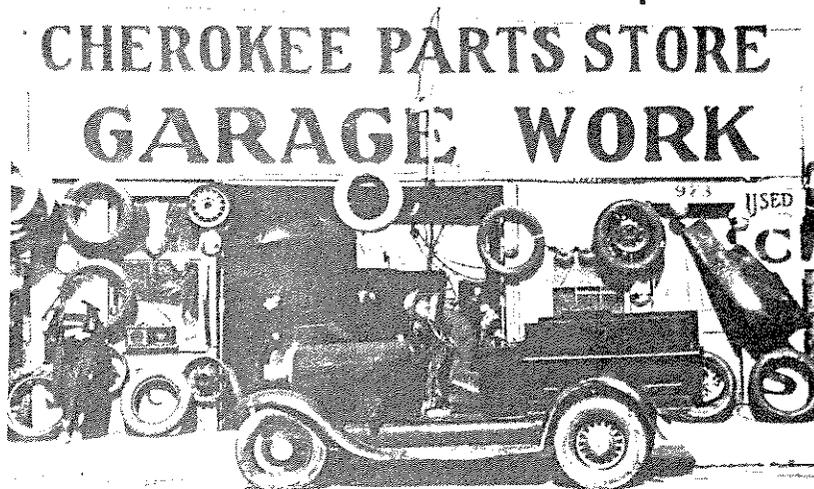
71. Dorothea Lange. *Campo tractorizado, Childress County (Texas), 1938.* (B.N. /242)



72. Eugène Atget. *La villette, rue Asselin, prostitute taking a break, 1921. (M. W. /273)*



73. Walker Evans. *Corrugated Tin Facade, Moundville, Alabama, 1936.* (M.W./306)



74. Walker Evans. *Garage, Atlanta, Georgia, 1936.* (B.N./239)



75. Walker Evans. *Habitaciones de limpieza y comida en el hogar de Floyd Burroughs, Hale County, Alabama, 1936.* (B.N./241)



76. Walker Evans. *Highway Corner, Reedsville, West Virginia, 1935.* (M.W./307)



77. Walker Evans. *Floyd and Lucille Burroughs, Hale County, Alabama, 1936.* (M.W./308)



78. Paul Strand. *Young boy, Gondeville, Charente, France, 1951.*
(M. W. /203)



79. Bill Brandt. *Parlourmaid and Under parlourmaid ready to serve Dinner, 1932-35.* (M. W. /289)



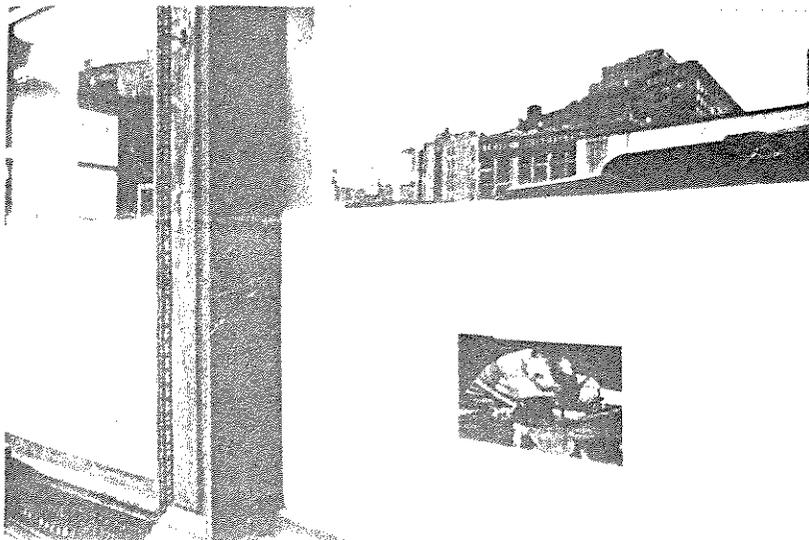
80. Bill Brandt. *Northumberland Miner at his Evening Meal, 1937.*
(M. W. /288)



81. Eugene Smith. *La hilandera*, 1951. (B.N./248)



82. Robert Frank. *Desfile, Hoboken, 1955*. (B.N./288)



83. Lee Friedlander (1934). *New York City, 1964*. (B.N./291)