



## **Fotografia: documento e expressão<sup>1</sup>**

Rafael CASTANHEIRA<sup>2</sup>  
Universidade de Brasília (UnB), DF

### **Resumo**

Este artigo é parte da minha pesquisa de mestrado que discute o estatuto da fotografia documental contemporânea a partir de uma revisão bibliográfica sobre o tema e da análise de trabalhos dos principais expoentes do gênero na atualidade. Nos fotodocumentários contemporâneos percebe-se um estreitamento entre a realidade e a ficção, com a fronteira cada vez mais tênue entre o registro imparcial dos fatos e a ficção construída sobre o real. Dessa forma, surgem diferentes propostas de documentação fotográfica, cujos autores vão buscar desenvolver seus trabalhos com base em sua origem, seu meio, sua formação, suas referências visuais e nas práticas culturais do seu tempo.

**Palavras-chave:** fotografia documental; história da fotografia; realismo.

### **Introdução**

Com o objetivo de narrar histórias por meio de uma sequência de imagens, a fotografia documental foi usada na transição dos séculos XIX para o século XX como instrumento de luta social e representação do cotidiano de pessoas anônimas e grupos sociais marcadamente desfavorecidos. Segundo Plasencia (2008/2009), essas classes subalternas, também chamadas de vítimas da sociedade, constituem no final dos anos 1920 o tema por excelência de fotodocumentaristas, como, por exemplo, o sociólogo norte-americano Lewis Hine (1874-1940) e o repórter dinamarquês Jacob Riis (1849-1914), que produziram registros visuais das questões sociais da época ao documentarem as péssimas condições de vida da classe trabalhadora e a exploração do trabalho infantil nos Estados Unidos.

Apesar de a carga informativa (conteúdo) ser a principal característica da fotografia documental, sua estética (expressão) é também muito almejada e valorizada por quem a produz e vê. Percebe-se, portanto, que a fotografia documental, com seus registros considerados fidedignos ao real e usados inicialmente como denúncia em

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste, realizado de 30 de maio a 01 de junho de 2013.

<sup>2</sup> Rafael Castanheira é mestre em Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás (FAV-UFG) e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília (FAC-UNB). Atua como fotógrafo e professor do Instituto de Ensino Superior de Brasília (IESB). Email: [rafaelcastanheira@hotmail.com](mailto:rafaelcastanheira@hotmail.com)



defesa de ideais civis e discurso político, vem sofrendo alterações em sua linguagem, principalmente a partir dos anos 1950, quando surgem novas formas de documentação que não visavam diretamente a transformação da sociedade.

As primeiras rupturas na linguagem documental serão percebidas a partir de fotógrafos que enxergam que, além da carga informativa, a sugestão da interpretação e o desenvolvimento do valor estético pela linguagem pessoal dão aos seus trabalhos um caráter autoral, ao contrário das alegadas objetividade, transparência e imparcialidade perseguidas pelos pioneiros deste gênero.

Na contemporaneidade, os fotodocumentaristas têm assumido abertamente a subjetividade do olhar, a invenção e a criação de realidades, o que permite aos espectadores de suas fotografias diferentes interpretações sobre os temas por eles abordados. Partindo da análise comparativa entre os trabalhos fotográficos apresentados nesse artigo, procuro mostrar que a fotografia documental se transforma assim como as abordagens e as linguagens adotadas por seus produtores. Similarmente, os modos de percepção sobre a fotografia (seus limites e suas ambiguidades) mudam ao longo do tempo.

### **Da origem do termo ao fotodocumentarismo moderno**

“Tratamento criativo da atualidade”. Esta foi a definição dada, no final dos anos de 1920, ao gênero documental pelo fundador do movimento documental britânico, John Grierson, convertendo-o, para a opinião pública, num gênero historicamente indissociável da construção de discursos sobre o realismo na fotografia e no cinema que fosse capaz de provocar mudanças sociais (PLASENCIA, 2008/2009, p.7).

Na transição dos séculos XIX para o século XX, período de forte crescimento industrial nos Estados Unidos, surgem os movimentos de luta pelos direitos civis e a fotografia torna-se um instrumento ideológico, comunicativo e simbólico do estado liberal para a conquista de direitos sociais. Nesse sentido, o gênero documental e sua evolução histórica emergem da ideologia reformista, estimulando os debates sobre ética e política (PLASENCIA, 2008/2009, p.9).

O início, portanto, do gênero documental na fotografia é marcado historicamente pela representação de grupos economicamente desfavorecidos como, por exemplo, operários, moradores de rua, imigrantes nas grandes metrópoles e famílias camponesas em deslocamento no interior dos Estados Unidos. Também chamados de vítimas da



sociedade, essas classes subalternas constituem, no final dos anos de 1920, o tema por excelência dos fotodocumentaristas desse período que, conhecidos como *concerned photographers*<sup>3</sup>, buscavam mudar o mundo por meio de imagens com forte caráter reformista.

Ao longo dos anos de 1930 surgem diversas revistas ilustradas nos Estados Unidos e Europa e a fotografia encontra em suas páginas um importante suporte para seus discursos imagéticos até os anos 1950. Trata-se do que podemos chamar do auge da fotografia nos meios de comunicação, antes da chegada da televisão. Revistas como a norte-americana *Life* (1936-2000), as francesas *Vu* (1928-1936) e *Paris Match* (1949) e a inglesa *Picture Post* (1838), entre outras, vão se dedicar, principalmente, à documentação da vida cotidiana e seus problemas.

É nas revistas ilustradas que surgirão os pioneiros do fotodocumentarismo moderno. Ou seja, é através destas revistas que os foto ensaios (*photo stories*) – em substituição à tradicional foto única do fotojornalismo de jornal diário – e os projetos de longa duração, assim como a formação de grupos de fotógrafos que fundarão as agências fotográficas, vão tomar forma e consolidar uma nova geração de fotógrafos documentais (SOUSA, 2000, p.79).

Nesse período, destaca-se o fotógrafo húngaro André Kertész (1894-1985), considerado “de alguma forma, o mestre da fotografia humanista francesa” e pioneiro da fotografia de rua, tendo retratado Paris com câmeras de pequeno formato (SOUSA, 2000, p.79). Kertész influenciou grandes nomes da fotografia, como Robert Doisneau (1912-1994), Brassai (1899-1984) e Henri Cartier-Bresson (1908-2004). Autor do livro *Images a la sauvette* (1952), traduzido para o inglês como “The decisive moment”, Cartier-Bresson buscou em suas imagens a perfeição do enquadramento e da composição a fim de transmitir o real por meio de uma linguagem nem sempre direta, muitas vezes poética e metafórica.

### **Rupturas na linguagem documental**

A partir de 1950, as revistas ilustradas, que eram os principais meios de veiculação dos trabalhos documentais, vão entrar em crise devido ao fortalecimento da

---

<sup>3</sup> Cornell Capa escolheu o termo “concerned photographer” para descrever aqueles fotógrafos que demonstravam em seus trabalhos um impulso humanitário para usar fotografias que educassem e mudassem o mundo, e não apenas para registrá-lo. Ver <http://www.huliq.com/13/70093/cornell-capa-concerned-photographer>.



televisão. Essa nova mídia começa a receber do mercado publicitário a maior parte dos investimentos em anúncios e as revistas acabaram por entrar em decadência. Nessa época, a fotografia documental distancia-se de seu modelo clássico e, apesar de sua estrutura básica ser a mesma, percebe-se que algumas semelhanças entre as formas de representação dos novos fotodocumentaristas e as dos fotógrafos ligados ao modelo paradigmático dos anos 1930 começaram a se esvaecer, pois “os novos fotógrafos documentaristas já não tinham mais o mesmo interesse pela tarefa de reformar a sociedade” (LOMBARDI, 2007, p. 14).

Os trabalhos desenvolvidos nas décadas de 1950 e 1960 pelo suíço Robert Frank (1924-) e pela americana Diane Arbus (1923-1971), por exemplo, vão reacender o debate sobre o realismo fotográfico e, sobretudo, questionar o estatuto da fotografia documental, apontando para os novos conceitos éticos e estéticos deste gênero na contemporaneidade.

O caráter polissêmico das fotografias de Frank põe em xeque os conceitos de objetividade do fotojornalismo e do documentário tradicional. Em 1955, com uma bolsa da Fundação Guggenheim, Robert Frank cruzou o oeste dos Estados Unidos numa missão fotográfica, que resultará no livro *Les Américains* (1958). Trata-se de uma obra que irá transformar os modos de ver e as maneiras de mostrar do documentário já que Frank produziu “um conjunto de imagens fotográficas que registram instantes que roçam o absurdo e que quase não têm em si um sentido que não seja aquele que o observador lhes possa dar” (SOUSA, 2000, p.148). Frank foi um dos precursores dessa nova linguagem em que suas escolhas irracionais como rostos escondidos, corpos deslocados, cenas tremidas e desfocadas imprimem uma maneira individual do fotógrafo de não mais registrar, e sim, produzir, criar a realidade, a sua realidade.

Já a fotógrafa Diane Arbus iniciou sua carreira no fotojornalismo em 1960, publicando fotografias do padrão de beleza da época em revistas como *Esquire*, *The New York Times Magazine*, *Harper's Bazaar*, entre outras. Seu trabalho mais conhecido, no entanto, é a série de retratos despojados de qualquer *glamour* que realizou do final dos anos cinquenta até o início dos anos sessenta. Arbus mudou os rumos da fotografia não por dedicar-se à documentação de pessoas desconhecidas em seu dia-a-dia, afinal isso já era feito por muitos fotógrafos das gerações anteriores. Seus retratos não visavam mostrar acidentes com pessoas vitimadas ou eventos que alterassem os rumos da história. Ao contrário, “ela se especializou em desastres privados em câmera lenta” (SONTAG, 2004, p.45) e o fez partindo do diálogo com os



seus personagens que não eram fotografados desprevenidos. Olhando para dentro de sua objetiva, eles sempre estão conscientes da presença de Arbus, o que os faz parecer mais estranhos ainda.

### **Fotografia Documental Contemporânea**

De acordo com o exposto anteriormente, a fotografia documental vem se transformando técnica e esteticamente, principalmente a partir dos anos 1950. Dentro do modelo clássico dos anos 1930, os pioneiros do gênero acreditavam na fotografia engajada e testemunhal enquanto registro objetivo e representação da realidade e a usavam como instrumento de denúncia e reforma social em seus projetos de caráter humanista para “reproduzir”, com frequência, cenas das condições sociais do homem no mundo que, pensavam, deveriam mudar. Uma suposta objetividade era a palavra de ordem e as imagens produzidas tinham uma ligação maior com seu referente, ou seja, prezava-se por uma produção fotográfica mais figurativa com imagens quase sempre editadas e apresentadas por meio de uma narrativa linear da história a ser contada.

Os projetos documentais, principalmente a partir de 1980, têm se apresentado dentro de um modelo diferente, sobretudo no que diz respeito ao realismo fotográfico. Os recursos técnicos já são outros – o uso de câmeras de médio e grande formato e dos filmes coloridos, além das câmeras digitais. Percebem-se também mudanças de ordem estética já que as fotografias, em alguns casos, têm sua ligação com os referentes problematizada devido à constante busca por efeitos que valorizam a abstração: são imagens “borradas”, desfocadas, tremidas, entrecortadas e, é claro, abusando das cores, às vezes bastante saturadas.

A “fotografia documento”, termo usado por Rouillé (2009), cujas regras se apóiam no valor referencial da imagem fotográfica, na sua objetividade, na sua função de representação e espelho da realidade, começa a dar lugar à “fotografia-expressão” na qual as convenções da estética documental clássica são substituídas por imagens fluídas, enigmáticas, com visão introspectiva do autor que muitas vezes opta por enquadramentos assimétricos e composições incomuns.

Percebida desde a sua invenção como prova do real, a “fotografia-documento”, nega, segundo Rouillé (2009), as relações sociais ou subjetivas do fotógrafo com as coisas ou pessoas e as subjetividades do fotógrafo e da própria escrita fotográfica. Já a “fotografia-expressão”, considerada “uma nova maneira de

documento”, é caracterizada pelo elogio da forma, a afirmação da individualidade do fotógrafo e o dialogismo com os modelos fotografados. Assim,

a fotografia-expressão não recusa totalmente a finalidade documental e propõe outras vias, aparentemente indiretas, de acesso às coisas, aos fatos, aos acontecimentos. Tais vias são aquelas que a fotografia-documento rejeita: a escrita, logo, a imagem; o conteúdo, logo, o autor; o dialogismo, logo, o outro (ROUILLE, 2009, p.161).

Mesclando, portanto, os conceitos da fotografia documental clássica das primeiras décadas do século XX e a criação artística contemporânea, o moderno documentário fotográfico libera os fotógrafos das convenções da representação direta da realidade, permitindo-lhes desenvolver novas formas de apresentação das realidades a partir de suas experiências visuais.

Com produções que se situam entre o documento e a arte, percebe-se que os novos fotodocumentaristas vão apostar na subjetividade e assumir que não há documentação sem criação, ou seja, amenizam-se nesse caso as fronteiras entre o documental e o ficcional. Do ponto de vista ético, as portas encontram-se abertas para a construção e montagem das cenas que permeiam o imaginário dos fotógrafos ao produzirem suas imagens. O resultado é uma nova maneira de abordar e apresentar os temas, uma nova visualidade que, sem perder o espírito crítico, “propõe uma visão e um julgamento” (COTTON, 2010, p 167).

Transitando entre a fotografia documental, reproduzida em jornais e revistas, e a arte contemporânea, presente em museus e galerias, esses novos profissionais vão produzir trabalhos em que, segundo Cotton, “tanto a escolha do tema como a abordagem fotográfica se contrapõem ou desafiam nossa percepção dos limites das convenções fotográficas clássicas nos documentários” (2010, p.09).

Ao contrário das tradicionais coberturas fotojornalísticas nas quais se busca o impacto como elemento fundamental, o mundo social será configurado de modo diferente, tanto na forma quanto no conteúdo, por profissionais que preferem registrar “a realidade” de modo indireto, inteligente e poético. É o caso, por exemplo, da fotógrafa francesa Sophie Ristelhueber (Fig. 1), que documenta desde os anos 1980 os conflitos bélicos em países como Líbano, Uzbequistão, Tadjiquistão e Azerbaijão. Radicalmente diferente do fotojornalismo praticado pelos grandes veículos de comunicação, as imagens de Ristelhueber estimulam a reflexão sobre as tristes consequências provocadas pela guerras nestes países. Corpos, sangue, fogo e fumaça,

elementos muito comuns nas fotografias de ação dos soldados nas guerras, são substituídos por estruturas vazias e fachadas destruídas por rajadas de balas e bombardeios, com a ausência da figura humana.



Fig. 1 – Sophie Ristelhueber. Tríptico. Iraque 2001.  
Imagem disponível em: <http://www.galerieofmarseille.com>

Mesmo diante de críticas sobre seus usos e funções ao longo da história, a fotografia documental pode – e continua – servir de testemunha dos acontecimentos e das condições de vida do homem no mundo. Para manter a importância social da fotografia, alguns fotógrafos têm se dedicado à documentação de grupos ou comunidades que vivem ou viveram tempos de crise e injustiça social. Nestes projetos, os textos de apoio e as legendas das imagens são muito importantes, pois não apenas transmitem informações sobre as pessoas e suas histórias pessoais (quem são, onde e como vivem etc.) como também inserem suas falas, reforçando o papel do fotógrafo como seu mediador. O tempo é também um fator importante nestes trabalhos. Ao contrário das curtas estadias do fotojornalista no local da apuração, percebe-se nestes casos a necessidade de o fotodocumentarista permanecer longos períodos em campo e realizar repetidas visitas aos mesmos locais; de fato, uma imersão no universo o qual pretende documentar. De acordo com Cotton,

Esse fato é muitas vezes mencionado nos textos de apoio como sinal da dimensão ética, ou de contrarreportagem, de um projeto artístico. O fotógrafo pôde passar algum tempo com seus modelos, esperando pelo momento certo e fotografando-os a partir de uma posição informada, embora externa (2010, p.172).

O fotógrafo norte-americano Fasal Sheikh é um artista-ativista que se dedica, principalmente, à documentação de indivíduos e famílias em campo de refugiados em países como Quênia, Malauí e Tanzânia. Contra a cobertura fotográfica superficial e, por vezes, sensacionalista, Sheikh, que possui plena consciência da importância do tempo em seus trabalhos, explica:

Uma coisa é fotografar um grupo de pessoas, outra coisa é entendê-los. Para isso é preciso tempo, paciência e um respeito inato pela diferença – o abismo entre a sua condição econômica e política, sua religião e língua, e aquela da pessoa em sua frente<sup>4</sup>.

Na série *Um Camelo para o filho* (Fig. 2) Fasal fotografa os refugiados somalis em campos no Quênia, concentrando-se nas mulheres (80% dos refugiados naquele país), que são representadas em preto e branco e em poses que lhes garantem dignidade.



Fig. 2 – Fasal Sheikh. Dagahaley, Quênia, 2000.  
Imagem disponível em <http://www.fazalsheikh.org/>

O dialogismo (fotógrafo/fotografado), utilizado por Fasal Sheikh para conhecer e, assim, documentar seus modelos, também é realizado por outros fotodocumentaristas contemporâneos. Atualmente, percebe-se que as pessoas fotografadas participam da produção e controlam a maneira como serão representadas e o fotógrafo busca testemunhar a realidade com base em ampla pesquisa sobre o tema e nos diálogos com seus modelos<sup>5</sup>. É o que fez o fotógrafo sul-africano Zwelethu Mthethwa (1960-), que documentou as pessoas em seus lares nos bairros pobres ao redor da Cidade do Cabo, onde, devido à emigração dos povos negros nos anos 1980 com o fim do *apartheid*, formaram-se aglomerados urbanos de ex-habitantes rurais em busca de trabalho.

---

<sup>4</sup>“It is one thing to photograph a group of people, it is another to try to understand them. For that you need time, and patience, and an innate respect for difference – the gulf between your own religion, politics, economic status, language, and those of the person in front of you”. Ver <http://fazalsheikh.com/>.

<sup>5</sup> Atualmente, em muitos projetos documentais os modelos – antes apenas figuras passivas diante das lentes do fotógrafo – participam da produção das fotografias a fim de juntos discutirem o processo de geração de sentidos e encontrarem uma maneira de representá-los imagetivamente.

Mthethwa procura humanizar seus personagens (Fig. 3), produzindo retratos cuja representação é determinada pelos modelos: a escolha da roupa, da pose e do local com os objetos que irão compor a imagem.



Fig. 3 – Zwelethu Mthethwa. Sem título, 2003.

Imagem disponível em [http://www.artthrob.co.za/05jan/listings\\_cape.html](http://www.artthrob.co.za/05jan/listings_cape.html) acessado 28/11/2010

No documentário contemporâneo, observam-se entre os fotógrafos diferentes estilos e formas individuais de trabalhar imageticamente o real: expressam-se mais livremente sobre variados temas, como é o caso da alemã Karen Knorr (1954-) e da norte-americana Nan Goldin (1953-), que documentam o cotidiano abusando das cores e tecendo, por vezes, críticas ao sistema vigente. Numa crítica ao capitalismo, Knorr retrata de maneira irônica a “alta sociedade” britânica e apresenta em suas fotografias traços claros da construção de realidades nas imagens, assumindo a ficção no documental (Fig. 4). Já a americana Nan Goldin (Fig. 5) aborda temas como sexo, drogas, violência por meio de imagens intimistas, que documentam a vida de amigos e desconhecidos em poses muitas vezes desinibidas.



Fig. 4 – Karen Knorr. The-Principles-of-Politica Economy. Da série *Capital* (1991).



Fig. 5– Nan Goldin. Nan and Brian in Bed, 1981.

Antoine D'Agata vive e trabalha em Paris. Fotógrafo da agência *Magnum*, publicou seu primeiro livro *Mala Noche* em 1998 (Fig. 6), cujas fotos noturnas em preto-e-branco expõem seus personagens (prostitutas, travestis, bêbados, moradores de rua) quase sempre em movimento, além de paisagens insólitas que retratam o caos urbano. Deste fotógrafo destaque também o ensaio intitulado *Insomnia* (2003), no qual produz fotografias (Fig. 7) de nus em cores muito saturadas.



Fig. 6 – Antoine D'Agata. *Mala Noche*, 1998.  
Imagem disponível em  
<http://www.visavisworkshop.com/master-photographers.html>



Fig. 7– Antoine D'Agata. *Insomnia*, México, 1999.  
Imagem disponível em  
<http://www.visavisworkshop.com/master-photographers.html>

Os projetos documentais da norte-americana Jane Evelyn Atwood são realizados em longos períodos de tempo e refletem um profundo envolvimento da fotógrafa com os seus temas. Refugiados, prostitutas, cegos, vítimas de doenças como a AIDS e mulheres prisioneiras são algumas de suas anônimas personagens apresentadas quase sempre entrecortadas ou de costas (Fig. 8).



Fig. 8 – Jane Evelyn Atwood. *Mulheres na Prisão*, 2000.  
Imagem disponível em <http://www.janeevelynatwood.com/>

No documentarismo contemporâneo australiano, destaco os trabalhos de Trent Parke e Narelle Autio. Parke desenvolveu o projeto *Dream Life and Beyond* (2001), que aborda o dia-a-dia das pessoas nas ruas de Sydney, cujas imagens (diferentemente dos trabalhos pretensamente imparciais e objetivos dos documentaristas do passado) expõem as emoções pessoais do seu autor e reinventam a capital de *New South Wales*. A dura luz solar na Austrália resulta em imagens dramáticas devido aos fortes contrastes entre as sombras e as áreas iluminadas. Seus personagens parecem espíritos a vagar pelas ruas como num mundo de sonhos (Fig. 9).

Formada em Artes Visuais, Narelle Autio (Fig. 10) desenvolveu um impressionante trabalho chamado *The Seventh Wave* (2001), cujas fotos coloridas mostram o mundo visto por baixo das águas australianas. Com estilo bem característico, Autio fotografa seu país com cores saturadas, dando sempre um toque surreal a suas imagens, seja por meio de enquadramentos improváveis, seja por meio de composições que trabalham elementos variados, como bolhas, areia e pessoas nas praias de seu país.



Fig. 9 – Trent Parke. *Dream Life and Beyond*, Sydney, 2001.  
Imagem disponível em <http://www.in-public.com/TrentParke/image/1510>



Fig. 10 – Narelle Autio. *The Seventh Wave*, 2001.  
Imagem disponível em [http://coincidences.typepad.com/still\\_images\\_and\\_moving\\_o/2004/05/big\\_color\\_and\\_c.htm](http://coincidences.typepad.com/still_images_and_moving_o/2004/05/big_color_and_c.htm)



## Considerações finais

Entendo a fotografia documental como aquela desenvolvida a partir de um projeto de longa duração previamente elaborado por um autor que possui conhecimento e envolvimento com o tema abordado, cujas fotografias são devidamente organizadas e apresentadas por meio de uma narrativa que descreve, num determinado tempo e espaço, as ações e seus personagens.

Ressaltei durante este trabalho o fato de que, inicialmente, o valor documental da fotografia apoiava-se na sua forte ligação com o referente, numa imagem produzida pelo dispositivo técnico (analógico), ou seja, pela câmera enquanto aparelho capaz de “reproduzir” a realidade. Todavia, a fotografia documental enquanto “prova” do real, ou seja, enquanto imagem técnica com linguagem objetiva e unívoca operando dentro do conceito de *foto-verdade*, começou a ser questionada em meados do século XX por fotógrafos como Robert Frank e Diane Arbus que não vão perseguir a ilusão de uma verdade absoluta em seu processo de produção de sentidos.

Apoiando-me em Rouillé (2009), através dos conceitos de “fotografia-documento” e “fotografia-expressão”, apresentei as mudanças de percepção sobre a fotografia e seus usos e funções documentais. A “fotografia-documento”, percebida desde a sua invenção como prova do real, nega as relações sociais ou subjetivas do fotógrafo com as coisas ou pessoas e as subjetividades do fotógrafo e da própria escrita fotográfica. Já a “fotografia expressão”, considerada “uma nova maneira de documento”, é caracterizada pelo elogio da forma, a afirmação da individualidade do fotógrafo e o dialogismo com os modelos.

Atualmente, os fotodocumentaristas têm dado um tratamento mais conceitual aos seus trabalhos, contribuindo para uma maior inserção da fotografia no universo da arte contemporânea. Desse modo, a subjetividade e o ponto de vista particular de cada fotógrafo irão marcar os fotodocumentários contemporâneos, cujas linguagens exploram a polissemia das imagens e seus sentidos conotativos e assumem a encenação, a criação, o ficcional no documental. Ao contrário do engajamento humanista dos fotógrafos do passado, que propunham mudanças sociais por meio de fotografias “realistas”, notam-se hoje profissionais que, ao apresentarem seus temas de maneira alegórica, evitam o julgamento, tecendo apenas comentários sobre as realidades documentadas.



Desse modo, discutir o estatuto da fotografia documental contemporânea mostra-se uma tarefa difícil, haja vista a grande diversidade de propostas desenvolvidas por diferentes fotógrafos e suas particularidades. Entende-se, então, que as fotografias revelam o pensamento e sentimento de seu autor frente às situações por ele vivenciadas. Sua produção está diretamente ligada a sua biografia: suas origens, os espaços sociais frequentados, suas referências visuais e as práticas culturais do seu tempo. Ademais, para a compreensão das escolhas técnicas e estéticas que moldam a linguagem visual de um fotógrafo é preciso conhecer o contexto no qual suas obras foram produzidas, a diversidade dos temas por ele abordados e a construção da sua narrativa visual.

Nos fotodocumentários contemporâneos notam-se assim diversas mudanças, como a produção de fotografias coloridas e mais descoladas de seus referentes, o uso de narrativas não lineares, o dialogismo (fotógrafo/fotografado) e a montagem das cenas, enfim, uma busca maior pelo prazer estético, visando, muitas vezes, o mercado de arte, sem esquecer a importância do conteúdo informativo daquilo que poderia ser chamado de “novo documento”. O que se vê, portanto, é o surgimento de uma nova linguagem documental que, sem deixar de lado o espírito crítico e combativo dos *concerned photographers*, busca sintonizar-se, de maneira criativa, com os paradigmas atuais da fotografia documental.

Diante do exposto, confirmam-se as diversas possibilidades de criação na fotografia documental contemporânea, desde os trabalhos clássicos em preto-e-branco com caráter humanista e baseados no discurso realista da fotografia até aqueles mais conceituais em que a estética e o prazer visual imperam nos processos de produção de sentidos nas fotografias. Em ambas as propostas, percebe-se um direcionamento aos novos meios de comunicação da era digital e ao mercado de arte, redefinindo o papel de memória da fotografia documental.

### **Referências bibliográficas**

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. Ed. WMF Martins Fontes, São Paulo, 2010.

FRANK, Robert. **Les Américains**, Robert Delpire, 1958.

LOMBARDI, Kátia Hallak. **Documentário imaginário: novas potencialidades na fotografia documental contemporânea**. Belo Horizonte, 2007. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG.



PLASENCIA, Clara. Arquivo universal. **A condição do documento e a utopia fotográfica moderna**. Guia da exposição. Trad. Nuño Abreu. Barcelona/Lisboa: Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Centro Cultural de Belém, 2008/2009.

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

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.