

Um olhar de dentro: a proximidade em questão na fotografia documental contemporânea¹

Luzo Vinicius Pedroso REIS²

Resumo

Pensando a fotografia documental como um entre lugar entre comunicação e arte, o presente artigo verifica sua constituição e evolução rumo ao processo contemporâneo, onde a proximidade entre fotógrafo e realidade renova as questões éticas e estéticas características do gênero. Analisando brevemente a posição do fotógrafo em mídias como as revistas ilustradas do início do século XX, dos fotolivros a partir da década de 1950 e das obras dos fotógrafos Larry Clarck, Nan Goldin e Antoine D'Agata, na segunda metade do século passado, veremos como o olhar de dentro opera uma ruptura com modelos anteriores de documentação fotográfica.

Palavras-Chave: Fotografia documental, distância, contemporâneo.

Introdução: O dilema da imagem entre dois paradoxos.

Desde o início da fotografia, há quase dois séculos, diversas foram as formas de utilizá-la para se dizer sobre o mundo. No início, havia uma crença de que o meio fotográfico seria capaz de produzir imagens “automáticas”. Longe da subjetividade e dos efeitos estéticos das representações picturais, a fotografia traria uma imagem formada no contato direto da máquina com o real. Questões hoje fundamentais para se decodificar as imagens fotográficas como aquelas referentes às escolhas do fotógrafo durante o processo fotográfico – ângulo, plano, iluminação, condições de tomada, processos de revelação, entre outras – não estavam colocadas. Tais questões apenas começam a ter relevância na medida em que foi se formando o caráter de imagem da fotografia, ou seja, quando a mesma vai deixando de ser vista enquanto espelho do real para ser percebida enquanto processo de transformação do real em imagem. Nesse caminho, o papel do fotógrafo vai ganhando relevância e se tornando um dos elementos

1 Trabalho apresentado no GP Fotografia, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

2 Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Comunicação Social da Universidade de Brasília (PPGCOM - FAC/UNB), e-mail: luzoreis@gmail.com.

principais na mediação desse processo. A imagem do mundo operada pela fotografia vai se tornando um olhar ou discurso de um sujeito sobre o mundo.

Um dos fatores importantes para essa mudança foram os usos artísticos que desde cedo exploraram com mais ênfase as capacidades estéticas ao invés das capacidades miméticas do meio. Se para parte dos fotógrafos a preocupação era apresentar uma imagem capaz de trazer com precisão os aspectos visíveis da realidade, para outros tratava-se de explorar o novo meio em busca de uma linguagem própria. Evidentemente que em ambos os casos há um processo específico. Se nas fotografias que se sustentam com base no discurso mimético o transcurso que leva do real à imagem é por vezes ocultado em nome da agradável fantasia de coincidência entre ambos, em muitos expedientes artísticos é a exploração do processo fotográfico que ganha protagonismo. Foi assim com o movimento pictorialista que no final do século XIX perscrutou sobretudo a revelação fotográfica atrás das potencialidades estéticas do meio. Apesar das inúmeras críticas que o movimento recebeu dos puristas da época (que viam em suas práticas uma aproximação com o universo subjetivo da pintura), os pictorialistas representaram uma das primeiras subversões a um discurso que pretendia circunscrever a fotografia a um âmbito estritamente tecnológico e mimético. Mais máquina probatória do que máquina discursiva.

É importante observarmos, contudo, os paradoxos que essa separação entre fotógrafos técnicos e artistas esconde e que resultam em um dilema que impede de pensarmos seus entre lugares, a exemplo do que acontece com o gênero documental. O primeiro paradoxo diz respeito a constatação de que mesmo nos trabalhos fotográficos baseados na capacidade mimética do meio fotográfico há, em maior ou menor medida, uma agência humana importante. Observando as fotos de precursores como Marc Ferrez (1843-1923) e Roger Fenton (1819-1869), por exemplo, é fácil identificar as mediações e intenções desses fotógrafos nas suas imagens. Nas paisagens cariocas e nos retratos de indígenas brasileiros de Marc Ferrez, por exemplo, fica clara a intenção da produção de um discurso exótico, exuberante e porque não dizer gentil sobre o Brasil e sua população nativa. As imagens dos vencedores no campo de batalha na Guerra da Criméia (1853-1856) de Roger Fenton, constroem uma aura gloriosa e distinta dos vitoriosos, sobretudo dos combatentes Ingleses, conterrâneos do fotógrafo. Por mais que apresentem um nível grande de similaridade com o real, as imagens que se revestem de um discurso técnico são, elas também, fruto de escolhas, intenções, técnicas,

ficcionalizações, enfim, de todo um processo que é ocultado em nome da sustentação de um regime em que o processo de produção da imagem cede espaço para um discurso de automatismo que visa conferir um efeito de realidade sobre quem as vê. Eis o paradoxo: a ideia de que a imagem fotográfica representa a verdade ou a realidade por ser produzida no contato direto com o real necessita sempre de um trabalho, de um processo de transformação do real em imagem.

O segundo paradoxo diz respeito ao fato de que mesmo nos usos artísticos, onde há maior exploração do processo fotográfico e uma busca deliberada por uma estética, há uma óbvia contingência da realidade que condiciona as possibilidades criativas dos artistas. Ao contrário do pintor, o fotógrafo lida com o fato de que a produção de sua imagem passa necessariamente por um contato com o real. Essa marca indicial, como bem observou Philip Dubois (1992), é uma das características definidoras do meio fotográfico. Nesse sentido, o real é sempre aquilo que possibilita e limita a atividade do fotógrafo. Se o fotógrafo artista não quer se ater a apresentar uma imagem que tente reproduzir fielmente os aspectos visíveis do real, mesmo assim ele deve lidar com os volumes, formas, cores, reações, humores de seus personagens e toda uma série de aspectos da dita realidade sobre os quais não possui total controle. Há que haver, portanto, uma negociação entre aquilo que o artista pretende com o que a realidade lhe oferece. Segundo paradoxo: As variadas formas de exploração dos processos fotográficos em busca de uma marca estética não evita a contingência de contato com o real própria à fotografia.

Analisando esses dois paradoxos, podemos concluir que a separação entre fotografia técnica e arte não é um algo dado a priori. Ambas necessitam de um conjunto heterogêneo de elementos que garantam sua vinculação ora a um polo, ora a outro. Não há uma essência que garanta a circunscrição da fotografia no campo da comunicação ou da arte, por exemplo. Como afirma Soulages (2010), uma mesma fotografia pode ser vista por diferentes prismas. Da mesma forma como hoje encontramos marcas estéticas suficientes para ver arte nos retratos de denúncia social de Lewis Hine (1874-1940), poderíamos identificar traços documentais importantes de uma época nas fotografias vanguardistas dos surrealistas Man-Ray (1890-1976) e André Kertész (1894-1985). O que garante a vinculação das imagens no campo da arte, no da comunicação, do direito, da medicina ou outro qualquer é, muito além do que as próprias imagens, o circuito discursivo que enreda e estabelece os limites para cada processo fotográfico.

Dito isso, verificaremos nesse trabalho como o gênero documental surge na fotografia inicialmente como uma tentativa de denominar aqueles expedientes preocupados em assegurar o caráter indicial do meio (diferenciando-os das práticas artísticas) para evoluir rumo a uma radicalização estética que parece conferir-lhe uma entrada definitiva no campo da arte hoje. As dificuldades em se definir ou se classificar o documentário não são novas. Isso decorre de sua natureza peculiar que o situa no encontro entre comunicação e arte. Tais relações são sempre redefinidas ao longo da história do gênero. Propomos percebê-las destacando algumas mídias importantes ao longo do século XX que permitiram a vinculação da fotografia documental ora ao campo da comunicação, ora ao campo da arte. Essas vinculações, contudo, são sempre frágeis e muitas vezes escondem o que realmente importa: O documentário se diferencia de outros gêneros fotográficos pela manutenção de um efeito de realidade que é forjado com base em valores éticos e estéticos que se redefinem ao longo do tempo. Questão chave nesse processo, a distância entre o fotógrafo e a realidade será levantada para percebermos as rupturas na documentação fotográfica contemporânea.

O documental enquanto discurso estético do mundo: das revistas ilustradas aos fotolivros.

Como nos lembra Castanheira (2017), o termo documental na fotografia surge enquanto forma de diferenciar os usos científicos e técnicos dos expedientes artísticos. Foi principalmente a partir das explorações pictorialistas que surge a necessidade de distinguir um campo preocupado em preservar as características indiciais da imagem fotográfica.

(...) Assim, a partir do momento em que o realismo fotográfico passa a ser questionado, sobretudo por artistas e fotógrafos do movimento pictorialista que enxergaram as possibilidades de manipulação na fotografia e sua relação com a ficção, foi preciso forjar um termo para diferenciar um tipo de imagem do real das imagens de cunho ficcional. O termo “documental” não é, portanto, atemporal. Ele é oriundo de um contexto histórico específico marcado pela ambiguidade da fotografia e de seu estatuto para as ciências e as artes. (CASTANHEIRA, 2017, p.16).

Enquanto documento, a fotografia deveria prezar pela sua função de testemunha de um evento ou de um estado de coisas da realidade. Deveria ser capaz de dizer sobre o mundo a partir de uma fábula de objetividade. Para isso, era conveniente que o

fotógrafo não intervisse demais na realidade representada, especialmente fazendo uso de marcas estéticas que prejudicassem uma espécie de aparência normal do mundo. Embora a prática da ficcionalização da realidade fosse algo comum em processos não apenas artísticos, inclusive por conta das condições técnicas do início da fotografia³, haviam limites para seu uso. A medida desses limites se situava dentro do necessário para a preservação das aparências do mundo. Definir um campo documental seria uma forma de institucionalizar esses limites para assegurar uma conexão entre imagem e referente.

A princípio, portanto, a fotografia com valor documental deveria ser aquela que valia-se da capacidade referencial do meio fotográfico para resguardar as aparências visíveis do mundo, pouco importando que para isso fosse necessária toda uma montagem, uma ficcionalização ou uma organização de poses e cenários⁴. Contudo, com o aprimoramento da imprensa no início do século XX e a evolução dos equipamentos fotográficos rumo ao processo específico do fotojornalismo, questões envolvendo a distância do fotógrafo da realidade documentada – envolvimento, ficcionalização, entre outras – se tornam importantes para se pensar a fotografia documental e sua relação com o real. Aqui, vale ressaltar dois aspectos importantes no processo do fotojornalismo.

O primeiro diz respeito ao fato de que a imprensa cotidiana, especialmente os jornais, demandou que a fotografia oferecesse documentos visuais que se vinculassem às matérias publicadas corroborando o argumento escrito. A fotografia deveria ser capaz de se submeter ao texto, de ilustrá-lo. O segundo aspecto diz respeito às evoluções técnicas da fotografia. Com a redução de tamanho das câmeras; dos tempos de exposição e maior agilidade nos processos de revelação, tornou-se possível a prática de

3 A construção e manutenção de poses fez parte do processo fotográfico por bastante tempo, ao longo de praticamente todo o século XIX. A tecnologia da época, sobretudo dos materiais de fixação das imagens, necessitava de maior tempo de exposição à luz. Daí decorre toda uma estética do retrato do século XIX que evidentemente não refletia realidade, mas construía, sob a direção do fotógrafo, uma encenação que resultava em uma imagem de distinção dos retratados.

4 Em *first principles of documentary*, texto de 1932, o cineasta britânico John Grierson define o gênero documental em contraposição com o ficcional, tornando-se um dos precursores do gênero. Segundo Castanheira, Grierson acreditava que o documental, ao trabalhar “com cenas e atores originais (ou nativos), apresenta histórias com maior poder de interpretar o mundo moderno do que as do cinema de estúdio” (op. Cit. 17). Em seu filme seminal sobre a vida e costumes de esquimós Canadenses “Nanook of the North” (1922), Grierson ficcionaliza diversas cenas para recriar práticas antigas dos esquimós, como a caça de focas. Questões éticas que mais tarde seriam importantes para o gênero, como a natureza e o grau de intervenção do realizador na realidade documentada não estavam ainda presentes (os esquimós de Port Huron, povo documentado nesse filme, não praticavam mais a caça da forma como foi mostrada no filme, por exemplo). Mesmo se referindo ao cinema, podemos observar também na fotografia a influência do pensamento e da prática de Grierson que, segundo Castanheira, definiu o documental como um “gênero historicamente indissociável da construção de discursos de caráter realista e persuasivo no sentido de induzir mudanças na sociedade.” (op. cit).

captura de instantâneos. O efeito de realidade aqui não se daria mais pela construção de uma pose e de um cenário (práticas que se tornaram, aliás, reprováveis no âmbito da foto de imprensa), mas pela captura de um instante significativo. Este aspecto se vincula ao primeiro na medida em que cria uma distância entre o fotógrafo e mundo que viabiliza um novo discurso de isenção. À imparcialidade do texto jornalístico alia-se uma imagem supostamente neutra. Se reconfigura, portanto, as relações entre realidade e imagem fotográfica.

Contudo, aqui também não se trata de uma isenção que significaria uma imagem produzida de forma independente, no contato puro e simples da câmera com o real. Por mais que a captura do instante fotográfico no fotojornalismo reforce essa ideia (sobretudo porque dispensa a produção de poses), há nesse processo toda uma série de escolhas que significa, em última instância, uma limpeza do real em nome de uma escrita fotográfica, como bem disse o fotógrafo Willian Betsh sobre o ofício do fotojornalista:

Fazer fotojornalismo (quase) nunca consiste em mostrar o real, mas em suprimir do real aquilo que não corresponde à ideologia da revista que paga, à imagem que ela tem do real. Consiste também em simplificá-lo até que seja imediatamente legível, perceptível, isto é, reduzido à sua expressão mais simples, esterelizado, pré-cozido. (BETSH apud SOULAGES, 2010, 37)

A fala de Betsh revela outro ponto importante sobre o fotojornalismo: o fato de que nesse campo o fotógrafo se vê, em maior ou menor medida, limitado pela visão de realidade do veículo para o qual trabalha. Essa é, aliás, uma das razões que vai fazer com que fotógrafos interessados em criarem seus próprios discursos sobre o mundo procurem veículos onde possam exercer com mais liberdade seus ofícios ou mesmo partam para o desenvolvimento de projetos pessoais. É nesse contexto que as revistas ilustradas, com destaque para a *Americana Life* (surgida em 1936), se tornam importantes incentivadoras do desenvolvimento da fotografia documental ao longo do século XX. Foram nessas revistas que observamos um primeiro conjunto coeso de características que permite distinguir o documental enquanto gênero específico em relação ao fotojornalismo⁵. Em primeiro lugar, nessas publicações havia um

5 Segundo Lombardi, essa distinção se baseia no fato de o documental ser um “trabalho fotográfico que começa a ser desenvolvido a partir de um projeto elaborado, que requer algum tipo de apuração prévia, estudo, conhecimento e envolvimento com um tema. A fotografia documental se refere, portanto, a projetos de longa duração, que não sejam apenas o registro momentâneo e de passagem sobre determinado assunto.” (LOMBARDI, 2007, 34). A autora complementa: “Muito mais do que apenas gerar notícias visuais, esses fotógrafos tecem, sob forma de imagens, comentários sobre o mundo presente, resultado de uma posição participativa e de uma postura ética. Eles se propõem a descrever, comparar, conotar, persuadir, além de inferir valores em objetos e fatos,

protagonismo das imagens em relação ao texto. Longas matérias publicadas em várias páginas compostas muitas vezes apenas por imagens. Ao contrário da imprensa tradicional, nessas revistas apostava-se na capacidade da foto de narrar e de apresentar um discurso sobre o mundo. A série fotográfica surge aqui em contraposição à foto única do jornal: aquela que seria capaz de resumir um evento e melhor ilustrar a matéria escrita. Segundo: nessas revistas havia mais espaço para a exploração estética. Isso porque os fotógrafos tinham maior liberdade para explorarem os temas de seu interesse podendo se dedicar por mais tempo à produção das imagens.

Longe dos prazos estreitos das pautas diárias e das convenções que vão se consolidando em torno do fotojornalismo, nessas publicações começa a ficar evidente a capacidade da fotografia enquanto meio que consegue aliar à sua natureza indicial a possibilidade inventiva e criativa. Nos anos 1930 e 1940, as publicações ilustradas tanto americanas como europeias começam a destacar fotógrafos hoje renomados como Margaret Burkner-White, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, Brassai, David “Chim” Seymour e tantos outros. Com mais tempo para se dedicarem às reportagens, esses fotógrafos tinham a possibilidade de se aproximarem mais das realidades do que os fotojornalistas que cobriam pautas diárias. Ganhar a confiança das pessoas que seriam retratadas, explorar variações de luz e de composição se tornou importante para a construção de uma estética associada a um discurso de denúncia social. Situações de miséria humana, os marginalizados pelo sistema, vítimas das injustiças sociais e da Guerra se tornaram temas privilegiados⁶ nas reportagens dessas revistas que não eram mais apresentados pela ótica “imparcial” do fotojornalismo, mas por um viés documental, ou seja, apresentando uma mensagem deliberada, uma tomada de posição mais explícita frente a realidade.

Entretanto, a partir do pós-guerra, mudanças importantes na prática documental começam a ser operadas. Fotógrafos como Robert Frank, Willian Klein e Diane Arbus apresentam trabalhos que deslocam o enfoque da denúncia social para mirarem temas aparentemente banais do cotidiano. O importante livro *The Americans* (1958), de Robert Frank, apresenta fotografias do cotidiano das cidades americanas: vitrolas automáticas,

assumindo a função de observar certas convenções, codificar seus trabalhos e convertê-los em produto de comunicação.” (op. cit, 35)

6 Uma das grandes questões da fotografia e recorrente alvo das reflexões de Susan Sontag (2003, 2004) dizem respeito a essa capacidade estetizante da imagem fotográfica de tornar o horrível em belo a ponto de, em alguns casos, se esvair em puro objeto de fetiche.

motociclistas, bandeiras, fachadas e estradas vazias. Imagens que deslocam o método de abordagem mais comum das revistas ilustradas - baseado na busca de imagens significativas que corroborem um argumento de denúncia – para se colocar em busca do imprevisível e construir um discurso imagético onde a trivialidade do cotidiano se abre para suas múltiplas interpretações. Como Price afirma:

As pessoas nessas fotografias não eram constituídas como pobres ou operários ou, de verdade, qualquer tipo de agentes ativos. Elas existiam como espectadores olhando para algum lugar[...] Frank recusou um projeto documentário que via a vida como produtiva de eventos de peso que o fotógrafo podia comentar e analisar. Ele parece estar afirmando que nenhuma das inúmeras cenas que acontecem no mundo está investida de qualquer significado especial, embora algumas possam ser tornadas distintas pelo ato de serem fotografadas. (PRICE, 1997, p.93 apud LOMBARDI, 2007, p.15).

No livro *New York* (1956), William Klein adota um método parecido ao documentar a agitação da cidade americana. Aqui, contudo, fica claro um caráter mais experimental do fotógrafo ao se colocar mais próximo das pessoas retratadas e ao explorar elementos estéticos pouco convencionais até então para projetos documentais, como exposições mais longas (que conferem um efeito de borrão à imagem), imagens granuladas e uso de lente grande angular. O resultado fere um gosto estético acostumado com composições harmônicas, imagens definidas e bem focadas interessadas em tornarem dignos e belos temas espinhosos. Apresentar aspectos negligenciados ou tornados marginais pela sociedade foi exatamente o projeto de Diane Arbus que nos anos 1950 e 1960 se dedicou a retratar *outsiders* sociais como anões, gigantes, tatuados, travestis, além de toda uma infinidade de pessoas com distúrbios mentais. Trabalhando a partir do retrato e da montagem de poses frontais, Diane, ao contrário de Klein, lança mão de aspectos formais baseados na capacidade mimética da fotografia.

Percebe-se, portanto, uma expansão temática e estética na prática documental. Se nas revistas ilustradas esses elementos se direcionavam à denúncia social, com a apresentação das mazelas e injustiças do mundo, a partir dos anos 1950 a documentação fotográfica expande seu repertório. Há, sem dúvidas, uma aproximação maior com o campo da arte a partir de então já que o olhar do fotógrafo ganha ainda mais protagonismo com o fotolivro, que se torna lugar privilegiado para a publicação das narrativas visuais documentais. Há também, é certo, tanto nas revistas ilustradas quanto nos fotolivros uma aproximação do fotógrafo com a realidade que documenta. Apesar

desse grau de distância ser variável conforme cada projeto, verificamos o abandono da pretensão de isenção do fotojornalismo (ao menos em sua vertente mais tradicional). Essa redução da distância, contudo, não elimina certa barreira que figura um modelo hegemônico de documentação onde um fotógrafo lança um olhar sobre algo. Ou seja, há uma representação que é realizada por um olhar estrangeiro. A esse lugar do documentarista, de fora, se oporá uma ruptura que reivindica a proximidade como elemento primordial para a legitimidade do efeito de realidade da imagem documental contemporânea.

A distância colocada: o documentarista em cena nas obras de Larry Clarck, Nan Goldin e Antoine D'Agata.

Seja por permitirem toda uma renovação temática que significou a abertura para projetos que não tratavam necessariamente de denúncia social, seja por permitirem ao fotógrafo um controle maior nos processos de edição e finalização do trabalho, os fotolivros representaram uma nova largada na corrida pela novidade de linguagem e consequentemente para toda uma série de questionamentos sobre o campo documental. Um dos motores desses questionamentos, provavelmente o mais relevante que se coloca para o documentário contemporâneo, diz respeito a distância entre o documentarista e a realidade documentada. Desdobraremos essa questão a partir da obra de 3 fotógrafos da segunda metade do século XX: Larry Clarck, Nan Goldin e Antoine d'Agata.

Eu nasci em Tulsa Oklahoma em 1943. Quando eu tinha dezesseis anos, comecei a tomar anfetamina. Eu tomei com meus amigos todos os dias por três anos e depois saí da cidade, mas voltei ao longo dos anos. Uma vez que a agulha entra, nunca sai. L.C⁷ (CLARCK, Larry. 1971)

Com essa fala Larry Clarck abre seu fotolivro Tulsa (1971) que retrata a juventude transviada da qual fez parte ao longo das décadas de 1960 e 1970 na cidade de Tulsa, nos Estados Unidos. A experiência do uso de heroína, do sexo e da violência permeia essa realidade que não é apenas documentada pelo fotógrafo, mas vivida por ele. Essa é a principal novidade lançada por Clarck. Ao contrário dos projetos de documentação que construía seu discurso imagético lançando um olhar estrangeiro sobre uma realidade outra, em Tulsa há uma proximidade evidente do fotógrafo com o

7 Do inglês original: I was born in Tulsa Oklahoma in 1943. When i was sixteen i started shooting amphetamine. I shot with my friends everyday for three years and then left town but i've gone back through the years. Once the needle goes in, it never comes out. (CLARCK, 1971)

objeto de seu olhar. O livro apresenta uma variedade de imagens que compõe uma espécie de diário visual onde fica clara a proximidade do fotógrafo daquelas pessoas: cenas de jovens aplicando heroína dentro de banheiras, ocasionalmente nus, empunhando armas, sendo agredidos, casais se acariciando, em momentos familiares com seus filhos ou amigos. É possível notar nas imagens que os personagens de Clarck estão a vontade com a presença do fotógrafo, seja nas capturas mais espontâneas, seja em alguns belos retratos que aparentam ser fruto de um trabalho maior de composição. Apesar de não aparecer em nenhuma imagem, toda a naturalidade e intimidade remetem a uma realidade que também é a do fotógrafo.

Ao contrário de uma dignidade que a estética da denúncia tenta conferir aos seus personagens, que além de fetichizá-los (como pontua Sontag – op.cit) denota a falta de intimidade e a distância existente na relação fotógrafo e fotografado, as imagens de Tulsa são quase como as de um álbum de família. A função de fotógrafo que Larry Clarck assume não o desloca de sua posição de membro daquele círculo de pessoas e de suas práticas. Essa característica está também presente em *The ballad of sexual dependency* (1986) de Nan Goldin. Com uma estratégia parecida à de Clarck, Goldin constrói um diário visual de sua vida retratando momentos íntimos de seus amigos e parceiros, pessoas que ela chama de sua “tribo”. Como ela mesmo diz: “Eu não seleciono as pessoas para fotografá-las. Eu fotografo direto da minha vida. Essas fotos vem de relacionamentos, não de observações.”⁸ Os personagens de Goldin são sua “família de amigos” e amantes. Pessoas com quem a fotógrafa convivia e compartilhava toda uma intimidade, sempre com a câmera na mão. Seu interesse primordial eram as relações afetivas entre homens e mulheres e toda a sua complexidade. Como diz uma nota da edição, o livro de Goldin é uma “crônica de luta por intimidade e entendimento entre amigos, família e amantes”⁹.

Se elementos como o uso de drogas e o sexo dizem sobre uma juventude perdida em Tulsa, em Goldin as relações afetivas entre homem e mulher estão em primeiro plano. Chamam a atenção as imagens cândidas que a fotógrafa produz a partir de um ponto de vista privilegiado de casais amigos e mesmo de si própria, em autorretratos com seus amantes. A presença da fotógrafa em cena é, aliás, uma das diferenças

8 Do inglês original: “I don’t select people in order to photograph them. I photograph directly from my life. These pictures came out of relationships, not observation.” (GOLDIN, 1986, p.6)

9 Do inglês original: “chronicling the struggle for intimacy and understanding between friends, family and lovers.” (GOLDIN, 1986, p.2)

importantes com relação ao livro de Larry Clarck. Ao aparecer nas imagens Goldin não deixa dúvidas da natureza de seu envolvimento com as pessoas retratadas. Esse deslocamento para frente das lentes rompe qualquer sentido de isenção que se possa conferir à imagem fotográfica. À imagem objetiva e distante, carrega-se uma documentação explicitamente parcial, não apenas por uma estética visual própria, mas pelo investimento de uma legitimidade outra, que se verifica na participação ativa da fotógrafa na narrativa apresentada. Uma das imagens icônicas desse livro e que dizem muito sobre esse lugar da documentarista é o autorretrato de Nan depois de ser espancada.



Fotografia 1: Nan depois de ser espancada, 1984.

O livro de Goldin traz alguns textos da fotógrafa onde ela expõe suas angústias sobre as dificuldades no relacionamento entre homens e mulheres. Em certo trecho ela comenta como ambos os gêneros possuem particularidades que lhe parecem irreconciliáveis, mas que, apesar disso, existe uma intensa necessidade de estarem juntos: “Mesmo se relacionamentos são destrutivos, as pessoas se unem. É uma reação bioquímica, ela estimula aquela parte do seu cérebro que apenas é satisfeita com amor, heroína ou chocolate; amor pode ser uma droga”¹⁰. Nan se coloca, desse modo, ela própria dando seu testemunho e sua visão acerca de uma situação mais universal. Como ela própria definiu: “a luta entre autonomia e independência”¹¹. Há, como é característico do gênero documental, todo um discurso e uma visão de mundo nas imagens e textos de Nan. Contudo, não se trata de um discurso construído a partir da

10 Do inglês original: “Even if relationships are destructive, people cling together. It’s a biochemical reaction, it stimulates that part of your brain that’s only satisfied by love, heroin or chocolate; love can be an addiction”. (GOLDIN, 1986, p.7)

11 Do inglês original: “the struggle between autonomy and independency” (GONDIN, 1986, p.7)

vivência e da realidade do outro, mas construído de dentro, por alguém que vive, desfruta e sofre as consequências daquela realidade.

Mais recentemente, outro fotógrafo que tem chamado a atenção por conta dessa proximidade com a realidade que documenta é o francês Antoine d'Agata. O fotógrafo lançou seu primeiro fotolivro, *Malanoche*, em 1998 e desde então vem consolidando sua carreira em publicações onde explora o submundo das zonas de prostituição e consumo de drogas de diversas cidades do mundo. Assim como Larry Clarck e Nan Goldin (que foram, aliás, seus mestres na fotografia), d'Agata também participa ativamente das realidades que documenta. Contudo, sua obra apresenta uma radicalização tanto ética quanto estética em relação aos demais. Se Goldin realiza ao longo de seu livro alguns autorretratos, d'Agata aparece constantemente nas imagens que compõe seus livros.



Fotografia 2: Extrato do livro *ICE*, Antoine D'Agata. 2012.

A partir de uma estética difusa em que os corpos se apresentam muitas vezes deformados, proporcionada pela técnica da longa-exposição, d'Agata apresenta imagens onde ele próprio aparece fazendo sexo e consumindo drogas com pessoas dos diferentes países por onde passa. O conjunto das imagens e dos textos na obra de d'Agata dizem sobre um tipo limítrofe e visceral da experiência humana que só pode ser encontrada,

segundo o autor, nos lugares marginais. Espaços de “não direito” que “são territórios de todas as diferenças, refúgios de espécimes humanos feridos, espaço fechado e privilegiado onde a bestialidade mina a propriedade e as regras sociais”¹². (D’AGATA *apud* MARCADÉ, 2014, p.124). A documentação do fotógrafo propõe um manifesto visual contra a sociedade atual que, como o próprio afirma, produz de forma deliberada seus próprios excluídos submetendo-os a violência “institucional, gélida, que anula sua humanidade”. Continua: “essas pessoas abandonadas a sua sorte não tem outra opção que reinventar-se, gerar uma nova identidade e existência através de sua própria violência” (op. cit).

Conclusão

Esses três autores da segunda metade do século XX são fundamentais para pensarmos as mudanças que observamos na documentação fotográfica contemporânea. Ao retratarem suas realidades, Clarck, Goldin, d’Agata e outros falam a partir de dentro das realidades que documentam e com isso reconfiguram as relações do gênero documental com o real. Longe das pretensões de isenção e objetividade do processo fotojornalístico, mas também distantes do olhar estetizante que é, em certa medida, também distante da documentação clássica (observada nas publicações das revistas ilustradas da primeira metade do século XX e de alguns fotolivros pioneiros como os aqui apresentados) suas obras produzem seu efeito de realidade com base na legitimidade de uma posição participante. Ao lançarem um olhar sobre um mundo do qual participam, eles trazem uma densidade em seus discursos que alguém de fora jamais terá. Em última instância, essa aproximação revela a experiência de encontro como componente fundamental do processo de documentação contemporânea. Embora a radicalidade estética de alguns desses trabalhos, como o de Antoine d’Agata, possibilite associá-lo ao campo da arte, ele apresenta questões próprias ao entre lugar característico do documentário.

12 Do francês original: Les zones de non-droit sont des territoires de tous les écarts, refuges de spécimens d’humanité blessée, espace clos et privilégié où la bestialité sape la bienséance et les règles sociales. (D’AGATA *apud* MACARDÉ, 2014, p. 124)

Bibliografia:

CLARCK, Larry. Tulsa. New York: Lustrum Press, 1971.

D'AGATA, Antoine. Ice. édité par Rafael Garido, Marseille, Images en manœuvres, 2012.

DUBOIS, Philippe. O Ato Fotográfico e Outros Ensaios. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993.

FANCK, Robert. The Americans. Göttingen: Steidl, 2008. 1. Ed 1958.

GOLDIN, Nan. The ballad of sexual dependency. New York: Aperture Foudation, 1986.

KLEIN, William. William Klein 1956 et 1995. Paris: Marval, 1996.

LOMBARDI, Kátia. Documentário Imaginário: Novas potencialidades na fotografia documental contemporânea. 2007. 172 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG, 2007.

MACARDÉ, Bernard: La propagande par le fait d'Antoine D'Agata, en Actes. Antoine d'Agata une présence politique. Marseille: André Frère Éditions, 2014. Pág. 124-131.

ROUILLÉ, André. A Fotografia na Tormenta das Imagens. In: Fotografia Contemporânea - Fronteiras e Transgressões. Brasília: Casa das Musas, 2013.

_____. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. Tradução de Constança Egrejas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo : Companhia das letras, 2003.

_____. Sobre fotografia. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOULAGES, François. Estética da Fotografia: perda e permanencia. Tradução de Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.