



# MUDANÇAS ESTÉTICAS NA FOTOGRAFIA: DO DOCUMENTAL AO IMAGINÁRIO

## AESTHETIC CHANGES IN PHOTOGRAPHY: FROM DOCUMENTAL TO IMAGINARY

Virgílio Cesar de Mello Libardi<sup>1</sup>

Mary Louis Bachour<sup>2</sup>

### RESUMO

Este artigo discute as mudanças estéticas na fotografia contemporânea brasileira, culminando naquilo que aqui se denomina “fotografia do imaginário”. A utilização dessa visualidade levou, em alguns casos, a incompreensão imediata da imagem. São descritos e discutidos alguns aspectos principais na produção deste novo modo de se expressar através da fotografia, como a utilização de uma narrativa menos linear, admissão e exploração da ficção, menor ligação com a fotografia testemunhal e preponderância da estética sobre o documento. Busca elucidar se a “fotografia do imaginário” ainda mantém traços da sua função indicial e sua presença icônica, conforme defendia Dubbois (1992) e Schaeffer (1996), ou é prioritariamente um discurso do código e da desconstrução, isto é, uma transformação do real (símbolo).

### PALAVRAS-CHAVE

Fotografia; Fotodocumentarismo; Fotografia do imaginário.

### ABSTRACT

*This paper discusses the aesthetic changes in Brazilian contemporary photography, culminating in what is called “imaginary photography”. The use of this visuality led, in some cases, to immediate misunderstanding of the image. Some main aspects in the production of this new way of expressing themselves through photography are described and discussed, such as the use of a less linear narrative, the admission and exploration of fiction, the lower connection with witness photography and the preponderance of aesthetics over the document. It seeks to elucidate whether “imaginary photography” still retains traces of its indexical function and its iconic presence or is primarily a discourse of code and deconstruction, a transformation of real (symbol).*

### KEYWORDS

*Photography; Documental photography; Imaginary photography.*

---

<sup>1</sup> Virgílio Cesar de Mello Libardi é Professor de fotografia do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Espírito Santo e da Universidade Vila Velha. Contato: [virgiliolibardi00@gmail.com](mailto:virgiliolibardi00@gmail.com).

<sup>2</sup> Mary Louis Bachour é graduanda em Artes Visuais pela Universidade Federal do Espírito Santo. Contato: [mary.bachour@gmail.com](mailto:mary.bachour@gmail.com).



## INTRODUÇÃO

Logo que a fotografia foi anunciada oficialmente como “invento” em 1839, na França, quase que de imediato instituiu-se o debate sobre ao seu destino e uso, as discussões calorosas se davam sobre a existência ou não de uma faceta de autoria na produção fotográfica. A sociedade francesa, ao menos desde o período iniciado pela Revolução de 1789, demonstrava, em algum nível de intensidade, interesse em uma representação visual mais fiel possível à realidade, o surgimento da fotografia só fez ampliar o interesse (CHIARELLI, 2005).

De fato, a fotografia é um recorte do tempo e do espaço e, como todas as artes visuais, diz respeito àquilo que é visível. A imagem fotográfica é ela própria uma superfície espacial que oferece a representação de um outro espaço. Pode-se perceber a fotografia como um signo indicial, no sentido dado por Charles Sanders Peirce a este conceito: um signo construído a partir da conexão física com o seu referente (DUBOIS, 1994) (SCHAEFFER, 1996).

Segundo Scharf (1962), enquanto a fotografia estivesse representando o mundo visível, suas imagens seriam aceitas dentro do quadro geral do naturalismo. Porém, quando se desenvolveram diferentes técnicas e processos, a fotografia mostrou além daquilo que era imediatamente compreensível ao olho humano, a excessiva realidade da fotografia era considerada por alguns como distorção da realidade e, desta forma, pernicioso para à liberdade de expressão do fotógrafo/autor.

Enquanto alguns celebravam a chegada da fotografia, outros a viam como uma ameaça à produção dos artistas. Neste sentido, de um lado o pintor Antoine Wiertz fez uma saudação à fotografia, em 1855, fazendo premissões otimistas a respeito dos caminhos que a fotografia percorreria como expressão autoral (BENJAMIN, 1986). De um outro lado, Charles Baudelaire, em carta direcionada para o diretor da Revue Française, sobre o salão de 1859, demonstra todo seu descontentamento e preocupação com a presença de fotografias na exposição.

As palavras de Baudelaire demonstravam sua preocupação com a possibilidade do esquecimento da arte proporcionada pela mecanização e industrialização da fotografia. É



evidente que o afastamento entre criação e criador se constrói como um elemento que provocaria uma perda de sensações, quem sabe o receio fosse o sepultamento das realidades interiores e riquezas do imaginário de cada artista.

O que parece ter provocado a posição de Baudelaire não é a fotografia por si só, mas seu anacronismo e discurso ingênuo, no entanto, respaldado por um público burguês de gosto recém-formado, ávido por consumir todo tipo de novidade ((ENTLER, 2007).

Aparentemente um outro fenômeno atormentava os pensamentos de Baudelaire, o desenvolvimento da lógica industrial, funcionalista, quantitativa e, por consequência, impura para dialogar com a arte. Os esforços em aumentar a eficiência do aparelho e sua capacidade de reproduzir quantas cópias fossem desejadas parecia alinhar a fotografia com essa lógica, muito mais do que com os estatutos estabelecidos na arte (ENTLER, 2007).

Pouco se discutiu a respeito das consequências dos pensamentos de Baudelaire a respeito da fotografia para as décadas seguintes. No entanto é certo que a fotografia despendeu muita energia para reverter os efeitos negativos de sua própria propaganda.

O êxito do aspecto mimético logo se voltou contra a fotografia. Não demorou ser acusada de não ser arte, achava-se que não dava espaço para a imaginação criadora, afinal a máquina fazia todo o trabalho. De certa forma, a fotografia concordou com isso, pois não tardaram surgir tentativas de se produzir fotos que se parecessem com pinturas (BARROS, 2014).

A fotografia era vista e pensada como um documento fiel do objeto referente. A imagem fotográfica era, então, uma prova de que tal fato ou coisa existia, era, pois, a fotografia o espelho do real. A fotografia entendida como algo que se opunha às artes, uma vez que esta se encontrava no campo das subjetividades. A fotografia vinculava-se à ciência.

## FOTOGRAFIA DOCUMENTAL

Todo esta celeuma em torno da fotografia, abriu caminho para uma prática denominada fotografia documental, a qual se valeu da mímese como ponto de partida para solidificar suas bases no tripé *verdade, objetividade e credibilidade*. De acordo com Price (1997) o “arquetipo projeto documental estava preocupado em chamar a atenção de um público para



sujeitos particulares, frequentemente com uma visão de mudar a situação social vigente”. (PRICE, 1997, p.92).

Tal modelo começou a se moldar ainda no século XIX, tendo como precursores desse tempo o escocês John Thomson (1837-1921), o dinamarquês Jacob Riis (1849-1914), a americana Margaret Sanger (1879-1966) e o alemão Henrich Zille (1888-1929), os quais se dedicaram intensamente na fotografia de cunho social, se valendo das características iniciais da fotografia.

Um pouco mais adiante este modelo se consolida, formando o chamado *modelo paragnático dos anos 1930* (LOMBARDI, 2007), tendo como representantes os fotógrafos Lewis Hine (1874-1940), Paul Strand (1890-1976), Walker Evans (1903-1975) e Dorothea Lange (1895-1965). Estes fotógrafos tinham de fato despertado algumas consciências para as questões sociais: Lewis Hine, por exemplo, tornou-se fotógrafo oficial do *National Child Labour Committee*, dos EUA, e suas fotos de crianças trabalhando por mais de 12 horas, em fábricas e minas, influenciaram os legisladores a tornar o trabalho infantil ilegal.

O desenvolvimento da fotografia de expressão documental brasileira nas décadas de 40 e 50, após a chegada da fotografia de imprensa importada da Europa e dos Estados Unidos, caminhou para uma produção de tradição clássica, carregado de temas de caráter humanista e social, que teve nas revistas ilustradas seu principal canal de difusão. Fotógrafos estrangeiros como Jean Manzon e Pierre Verger se uniram a brasileiros como José Medeiros para conduzir o leitor a realidades jamais vistas – índios, rituais de candomblé, dentre outros assuntos.

Embora o estilo fotográfico implantado por Jean Manzon na revista "O Cruzeiro" estivesse, em linhas gerais, identificado com as convenções estéticas do documental clássico, presume-se que a questão arte-documento não tenha sido preponderante. Manzon e José Medeiros, em suas incursões fotográficas pelo interior do país, eram mais conhecidos pelo caráter desbravador e aventureiro que pelas qualidades e aspectos artísticos de suas imagens.

Supõe-se que a temática era o horizonte de tais fotógrafos. Embora seja possível intuir que Manzon, Medeiros e Pierre Verger tenham fixado uma estética particular às suas fotografias,



que só seriam valorizadas pela crítica anos mais tarde, quando os três tiveram trabalhos publicados em livros, expostos em galerias e museus e incorporados a acervos fotográficos de importantes instituições como o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e o Instituto Moreira Salles.

Eles demonstravam atitude semelhante a de profissionais de revistas estrangeiras como a americana *Life* e a francesa *Vu*, que infundiram no Brasil não apenas as concepções estéticas da fotografia de veículos estrangeiros, mas também as temáticas sociais. Portanto, à medida que o fotógrafo Henri Cartier-Bresson apresentava a Índia ao mundo, Manzon mostrava pela primeira vez ao país uma tribo indígena; enquanto o francês informava como era a vida na URSS na época do stalinismo, Medeiros documentava um ritual de candomblé na Bahia.

Lugon (2011) discute as características da fotografia clássica e como elas se manifestam na fotografia brasileira de expressão documental, apontando como principais características: frontalidade; luminosidade e nitidez; alta legibilidade e a busca pelo instantâneo bressoniano.

## DOCUMENTAL CONTEMPORÂNEO

Voltando os olhos para o fotodocumental contemporâneo, Tiago Santana e Christian Cravo, acompanhados de fotógrafos como Celso Oliveira e Elza Lima fazem o que é próprio do fotodocumentarismo do nosso tempo. Acredita-se que esses autores integram um mesmo grupo ao trabalhar temáticas regionais buscando novos paradigmas para o documental brasileiro a partir de imagens borradas e cortadas de forma radical pelo limite do quadro. Além disso, em vez de atuar na imprensa procuram canais de divulgação como livros e galerias de arte (BAEZA, 2001).

Fazendo um paralelo destas características com os trabalhos dos fotodocumentaristas contemporâneos, serão abordados aspectos estéticos da obra de Tiago Santana e Christian Cravo, em especial nos seus respectivos livros, *Benditos* e *Nos Jardins do Éden*.

Na opinião de Roullé (2008), os documentaristas do nosso tempo colocam às avessas a relação plástica do processo fotográfico ao inverter elementos da fotografia, como a nitidez. No passado um documento fotográfico era, antes de tudo, nítido e claro. Esses eram elementos importantes do documento. Hoje, à procura de uma estilística e devido a uma



visão fotográfica mais inclusiva, fotógrafos abandonam critérios como clareza do tema, luz impecável e precisão de foco e perseguem o contrário: o ininteligível, o borrado, o desfocado.

As fotografias de Tiago Santana e Christian Cravo podem ser estudadas como uma soma de opções de ordem estética resumida sob o termo genérico de “nova fotografia documental”. Serão, a seguir, discutidos três elementos que pontuam e caracterizam a sintaxe fotográfica desses fotógrafos.

O primeiro aspecto que marca a sintaxe visual dos fotógrafos documentaristas contemporâneos tem relação com a instabilidade do assunto retratado, que em suas obras se manifesta, principalmente, a partir do artifício de arrastamento ou borrão característico de objetos em movimento registrados com baixas velocidades de obturação. Para intensificar esse resultado, os fotógrafos procuram contrastar a figura humana à rigidez dos elementos que constituem a geometria da fotografia (linhas da arquitetura, por exemplo).



Figura 1 - SANTANA, Benditos. 2000.

A obra de Santana, por exemplo, é marcada por uma profusão de imagens arrastadas – em Benditos, que retrata as romarias de Juazeiro do Norte, uma grande quantidade das fotografias do livro contém borrões com variados graus de intensidade. Faz sentido pensar que o enorme fluxo de pessoas pelas ruas e feiras da cidade de Juazeiro do Norte e pelo vai-e-vem de fiéis aos lugares de culto como igrejas, cemitérios e a colina do Horto, onde se encontra o monumento a padre Cícero, ofereça ambiente propício para o fotógrafo se concentrar no deslocamento dos romeiros e produzir imagens em que o borrão se apresenta como parte de sua estética.



Partindo do pressuposto de que para transmitir a sensação de que um corpo está em movimento é necessário fazer o leitor perceber esse corpo e a relação que ele estabelece com as coisas paradas a sua volta, é possível identificar a predominância da contraposição de figuras em deslocamento à inflexibilidade de determinados componentes da imagem, como linhas da arquitetura, sombras e objetos.

É possível notar uma aproximação com Cartier-Bresson em relação ao “momento decisivo”, pois, uma fração diminuta de tempo é o momento exato de disparar o obturador da câmera para captar o ápice visual de determinado acontecimento. Há, porém, uma distinção evidente entre eles: enquanto Cartier-Bresson privilegia a estabilidade através do instantâneo, marca da fotografia moderna, Santana e Cravo preferem a instabilidade proporcionada pelo borrão, característica da fotografia contemporânea.

O segundo aspecto diz respeito à preferência pelo extraquadro em planos onde corpos, especificamente membros e cabeças, aparecem cortados pelo limite do quadro. Em oposição à corrente tradicional, as obras de Santana e Cravo são marcadas pela recusa da proporção e do equilíbrio simétrico. Como resultado, têm-se fotografias aparentemente desorientadas que provocam certo estranhamento ao fugir da expectativa do receptor. No entanto, a imagem desafia o leitor a solucionar a incompletude da cena.

Assim como a escolha de um instante, o corte espacial representa um procedimento importante para se construir as imagens fotográficas. É preciso decidir o que deixar visível e o que permanecerá escondido, fora do enquadramento.



Figura 2 - CRAVO, Christian. Nos Jardins do Éden. 2010.





Essa é a primeira tarefa do operador: “selecionar e destacar um campo significativo limitá-lo pelas bordas do quadro, isolá-lo da zona circunvizinha que é a sua continuidade censurada. Trata-se então de um processo classificatório. O fotógrafo joga no extraquadro tudo aquilo que não convém enunciar e destaca o detalhe que quer privilegiar (MACHADO, 2002).

À instabilidade e às imagens cortadas pela borda do quadro, acrescenta-se um terceiro aspecto plástico: a inclusão de pessoas na cena fotografada através de reflexos em espelhos, quadros e vitrines. Essa estratégia sempre usada com rigor compositivo e com caráter ambíguo que as superfícies espelhadas produzem nas fotografias.



Figura 3 - CRAVO, Christian. Nos Jardins do Éden. 2010.

Essas características carregam as fotografias de ambiguidades e faz parte da estratégia do fotógrafo tornar precária a inteligibilidade dos motivos, o autor convida o espectador a demorar-se mais no processo de decodificação da imagem, pois exige dele um esforço consciente e deliberado para que o espaço registrado pela câmera apareça como um lugar organizado de forma coerente.

Embora às vezes pareça que suas fotografias sejam produto do impulso, do acaso ou da surpresa, há uma intenção compositiva que se manifesta através do rigor de cortes, ambiguidades e borrões que não são aleatórios. Esses artifícios evidenciam o projeto estético dos fotógrafos, cuja proposta é ordenar plasticamente o mundo para torná-lo estranho ao espectador. O que é bizarro torna-se mais impactante visualmente, embora muitas vezes dificulte a identificação do referente e abra a imagem para as mais variadas formas de interpretação. Com isso o observador é frequentemente convocado a participar de modo atuante nas charadas visuais propostas pelo fotógrafo.





De todo modo, os fotógrafos contemporâneos aqui estudados, apesar dos elementos estéticos aqui apresentados, ainda preservam características fundamentais que possibilitam que sejam enquadrados como fotodocumentaristas. Ambos demonstram envolvimento profundo com o tema que são fotografados por períodos longos de execução, quando comparado àquela fotografia factual produzida para os veículos informativos diários, por fim, produzem fotografias com imensa intencionalidade e escolhas do autor para expressar o ponto de vista autoral, seja de forma discreta ou mais objetiva.

### FOTOGRAFIA DO IMAGINÁRIO

A fotografia do imaginário, termo aqui proposto e aberto para um forte exercício de construção da sua significação e possibilidades, é, portanto, a hibridação ou mistura dos conceitos da fotografia documental clássica, passando pela documentação fotográfica contemporânea e recebendo aditivos daquilo que se encontra no pensamento e sentimento do fotógrafo/autor.

Usaremos uma seleção de fotografias como *corpus* de análise, baseando-se nos traços formais e estéticos da fotógrafa Claudia Andujar, sem perder de vista o seu engajamento social, mas já a considerando uma das pioneiras nesta prática.

A produção de Andujar era inicialmente baseada nos preceitos estabelecidos na fotografia documental clássica, e, a partir de determinado instante, enveredou-se por representações mais simbólicas, consolidando-se como um divisor de águas de sua obra.



Figura 4 - ANDUJAR, Claudia. Êxtase – Série “Sonhos Yanomami”. 1976.



Quando percorremos as imagens da série “Sonhos”, formadas a partir das fotografias produzidas em preto e branco a respeito dos índios Yanomami, na década de 1970, retrabalhadas, já em seu ateliê em São Paulo, produzindo sobre elas interferências com iluminações coloridas e sobreposições com outras imagens (MORAES, 2014). O resultado que Andujar chegou foram imagens enigmáticas, simbólicas, remetendo a um outro plano, os rituais xamânicos.

Claudia Andujar demonstra, em sua obra, profundo apreço às questões culturais, políticas e ambientais que envolvem o povo Yanomami para produzir imagens com forte carga simbólica e emocional, explorando sua subjetividade e imaginação por meio de recursos visuais que demandam a interpretação dos mais variados, complexos e ambíguos sentidos nelas contidos.

A artista justapõe imagens de índios e luzes, produzindo novas imagens em que “o elemento humano se desgarra de uma existência indial e persiste um universo mágico e imaginário, podemos dizer onírico, para nossos olhos” (TACCA, 2011, p.217).

Claudia Andujar prenuncia desenvolvimentos posteriores no campo fotográfico sobre o índio, ao quebrar estruturas modeladoras de nossa forma de ver - pautadas em padrões positivistas da arte de descrever fotograficamente - e incluir a possibilidade de subjetividade e autoria (TACCA, 2011, p.217).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fotografia do imaginário, entendida como uma expansão de possibilidades a partir da fotografia documental, apresenta-se como um infidável repertório de formas de trazer à tona o imaginário dos fotógrafos/artistas.

Trata-se de uma práxis fotográfica descolada do espelho do real, são novos propósitos, um lugar mais aberto aos registros pessoais e intimistas, repleto de subjetvidades e simbologias a partir de experiências técnicas e estéticas de cada fotógrafo.

Trata-se de um espaço de experiências e de trocas, novos modos de se gerar tensões a partir de uma forma de expressão, de maneira a dar mais potencialidade ao imaginário.



Fotógrafos atuais, ligados às diferentes formações artísticas, têm demonstrado interesse por esta forma de expressão, provocando uma necessidade de se debruçar sobre vertente da fotografia do imaginário para que se possa entendê-la e explorar suas possibilidades. É o caso do trabalho *Contraversão* de Verônica Marques Martins, no qual busca espelhar no próprio corpo o sofrimento dos animais que abastecem a indústria alimentícia.



Figura 4 - MARTINS, Verônica Marques. *Contraversão*. 2007.

### Referências

- BAEZA, Pepe. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- BARROS, A. T. P. From the specular obstacle to the epistemological illusion in theory of photography. *Matrizes*, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 1–19, 2014.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986b.
- CHIARELLI, Tadeu. História da arte/história da fotografia no Brasil-século XIX: algumas considerações. *ARS*. São Paulo, v. 3, n. 6, p. 78-87, 2005.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.
- ENTLER, R. Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia. *Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP*, São Paulo, n. 17, p. 4- 14, 2007.
- LOMBARDI, Kátia Hallak. Documentário Imaginário: reflexões sobre a fotografia documental contemporânea. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v. 4, n. 4, p. 35-58, 2008.
- LUGON, Olivier. *Le Style documentaire*. D'August Sander à Walker Evans, 1920-1945. Paris: Éditions Macula, 2001.
- MACHADO, Arlindo. Repensando Flusser e as imagens técnicas. *Interlab*: Labirintos, 2002.
- MORAES, Rafael Castanheira Pedroso de . Rupturas na fotografia documental brasileira: Claudia Andujar e a poética do (in) visível. *Discursos fotográficos*, Londrina, v. 10, n. 16, p. 53-84, 2014.
- PRICE, Derrick. Surveyors and surveyed – photography out and about. In: WELLS, Liz (Ed.). *Photography: a critical introduction*. Londres: Routledge, 1997.



ROUILLÉ, André. **Fotografia e arte contemporânea. Fotografia e novas mídias.** Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/FotoRio, 2008.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária.** Campinas: Papyrus, 1996.

SCHARF, A. Painting, photography and the image of movement. **The Burlington Magazine**, v. 104, n. 710, p. 186–195, 1962.

TACCA, Fernando de. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p.191-223, 2011.