
FOTOGRAFIA DOCUMENTAL: ENTRE O ESPELHO E A CONSTRUÇÃO DO REAL

Fátima Lopes Cardoso

RESUMO: É impossível dissociar a eterna questão se a fotografia é o espelho do real ou se é uma construção que tem lugar no ato fotográfico e que, no seu processo de vida, pode assumir contornos mais complexos, como a possibilidade de transformar a memória coletiva da humanidade. A forma como é entendida e considerada, quer do ponto de vista da receção/espectador/observador, como da perspectiva do produtor/criador, depende das circunstâncias políticas, económicas e sociais do momento da sua criação, mas também da viagem que a fotografia, pela sua natureza perene, concretiza, muitas vezes, fintando o próprio historiador que a usa como um testemunho de construção da memória, quando esta não é mais do que uma representação do mundo vulnerável a diferentes interpretações.

Se inicialmente a fotografia era percebida como testemunho inquestionável da realidade, servindo de prova científica durante o século XIX, e manteve o estatuto de documento do quotidiano durante o período da Grande Depressão, na década de 30, ao sabor do programa reformista do New Deal, na administração de Roosevelt, a partir dos anos 50, este meio liberta-se dos códigos de representação demasiado rígidos, da mesma forma que os fotógrafos substituem a condição de produtores anónimos para assumir um maior protagonismo como criadores, tornando legítima a sua perspectiva sobre o mundo e reconhecendo que, embora documental, a fotografia também goza de estatuto de arte.

Para compreender a ambiguidade da fotografia é necessário conhecer a sua evolução e o contexto cultural que se vivia. É na história da fotografia e nas teorias que a sustentam que se encontram os motivos para que, numa determinada altura, a fotografia tenha servido exclusivamente de documento na investigação científica, em contraponto à forma como, por vezes, é encarada na atualidade, onde é alvo de desconfiança e até de desinteresse do espectador/observador.

Nas próximas linhas, propõe-se uma viagem pelos principais momentos históricos da fotografia, apenas para compreender de que forma se liga com o mundo e permitir perceber o contexto em que surgem duas visões distintas sobre este dispositivo técnico da comunicação. Por um lado, um discurso primário que nasceu com o aparecimento do daguerreótipo e que só foi possível porque existia a pintura, em que a fotografia é reconhecida como espelho do real, sem qualquer direito a merecer o estatuto de arte. Esta perspectiva prolongou-se no tempo, ocupando quase toda a primeira metade do século XX, por questões políticas, económicas e sociais – nesta fase, já era admitida o direito de criação do autor; por outro, a perspectiva, baseada nas teorias da percepção entretanto reveladas, que mostram que o fotógrafo parte de uma realidade para construir outra realidade e que a própria tridimensionalidade da imagem estática cria a ilusão de real no observador/espectador. O assunto visível numa fotografia é transferido do mundo real, mas é mostrado com uma moldura, mesmo que, como defende Roland Barthes, em *A Câmara Clara*, “na fotografia, o poder de autentificação prima sobre o poder de representação”. Expõe-se igualmente o fundamento e o contexto dos dois pontos de vista antagónicos, mas que se complementam e são igualmente necessários para compreender a fotografia, bem como alguns argumentos da teoria da percepção que nos mostram o fenómeno ilusório que é, na verdade, a fotografia.

Índice

1	A Fotografia como Espelho do Real . . .	2
2	A Fotografia como Representação do Real	4
	Referências Bibliográficas	6

1 A Fotografia como Espelho do Real

O aparecimento da fotografia é o resultado de inúmeras investigações falhadas e que se realizaram ao longo de décadas de História, segundo o princípio de que se era possível ver a imagem projetada numa superfície graças a uma câmara escura, teria de ser igualmente viável descobrir as substâncias químicas que tornassem realidade a fixação espontânea do visível, sem ser necessário recorrer ao desenho e à pintura, técnicas que seriam sempre representações do olhar, mas que nunca poderiam ser a realidade em si mesma.

Os conhecimentos científicos do físico e químico Nicéphore Niépce conquistaram-lhe o mérito de ser a primeira pessoa a fixar diretamente a imagem fotográfica, ou seja, a luz produzida, sobre superfícies emulsionadas – chapas de estanho ou pelitre, papel ou vidro –, técnica conhecida por heliografia. Alguma documentação existente no Museu Niepce, em Chalon-sur-Saône, no sul de França, prova que em abril e maio de 1916, Niepce conseguiu imagens em papel utilizando a câmara escura. Só faltava aperfeiçoar o método da passagem do negativo ao positivo. A primeira fotografia data de 1822, sobre o título *Natureza Morta*, mas continua extraviada desde que a Sociedade Francesa de Fotografia a emprestou para uma exposição. Classificada como sendo a primeira fotografia da História, *Ponto de Vista da Janela de Gras* foi conseguida após oito horas de exposição, num dia do Verão de 1826.

A fotografia abandonou os laboratórios de Niepce para se tornar uma descoberta partilhada com o mundo através de Louis-Jacques Mande Daguerre. Pintor e decorador ligado ao teatro, muito conhecido pelo seu diorama, entrou em contacto com Niepce e formaram a associação Niepce-Daguerre. Com a morte do primeiro, a 3 de julho de 1839, Daguerre continuou a aperfeiçoar a técnica da heliografia e apresentou-se publicamente como o inventor da fotografia – um processo de fixação da imagem por ação espontânea da luz.

A 19 de agosto de 1839, numa sessão da Academia Francesa das Ciências, Arago, um membro liberal e progressista da Câmara dos Deputados, fez a apresentação pública de daguerreótipo. Este aparelho produzia uma imagem a preto e branco

sobre uma placa de metal banhada em nitrato de prata que se encontrava dentro de uma câmara escura. A sua descoberta prometia o avanço da Ciência e o papel preponderante na democratização das artes, ideia que não foi bem recebida pelos defensores da alta cultura como Baudelaire, para quem a fotografia teria de se limitar ao papel de

“serva das ciências e das artes, mas a mais humilde das servas a secretária e blocos-notas de alguém que na sua profissão tem necessidade dum absoluta exactidão material (citado por Dubois (1992: 23), negando à fotografia o valor enquanto arte e conferindo-lhe a função de ser “um instrumento dum memória documental do real e a arte como pura criação imaginária” (*idem, ibidem*).

A fotografia passou a exercer o seu fascínio segundo a exaltação de espelhar a realidade e de preservar imagens de um lugar ou de uma pessoa, uma vez que nesta altura era óbvia a incapacidade da fotografia para captar o movimento. Com a oficialização do calótipo ou talbótipo, apresentado por William Henry Fox Talbot, em Westminster, Inglaterra, a 8 de fevereiro de 1841, passou a ser possível a duplicação de imagens a partir do original negativo. A fotografia era apresentada como “o lápis da natureza”. Talbot acreditava que a fotografia seria particularmente útil aos naturalistas e biólogos, uma vez que conseguia recolher a imagem de elementos da natureza de difícil reprodução, como insectos ou pormenores de plantas. Nesta altura, Talbot já admitia a existência da fotografia enquanto documento. O físico e matemático Andreas Ritter von Ettingshausen explorou as potencialidades da fotografia e criou a imagem microscopia, que foi usada até aos dias de hoje pela ciência.

A medicina, a antropologia, a criminologia e a arqueologia transformaram a fotografia num instrumento de trabalho primordial pela sua propensa objetividade. No caso da arqueologia, existem hoje centenas de documentos em arquivo sobre o Egipto e o Vale do Nilo graças ao trabalho fotográfico realizados na época. Um mundo distante foi mostrado às pessoas graças ao testemunho do real que passou a ser a fotografia. Nas expedições fotográficas ao Egipto, o peso do equipamento era, no entanto, insuportável. O processo de colódio húmido, no qual era necessária a imediata revelação, embora elevasse a qualidade da imagem reproduzida, obrigava a que fosse necessário transportar uma espécie de laboratório móvel com tendas es-

curas, placas de metal revestidas de nitrato de prata e produtos químicos.

Nas cidades, a difusão da fotografia impulsionou o aumento do número de estúdios fotográficos, muitos pintores de retrato abandonaram esta forma de expressão para se dedicarem à fotografia, que se torna bem mais rentável. O retrato fotográfico tornou-se assim acessível a um maior número de famílias da alta burguesia, que começaram a preferir a autenticidade dos rostos mostrada nos daguerreótipos, à óbvia representação do real que é a pintura.

Durante toda a segunda metade do século XIX, a ciência recorreu à fotografia para comprovar a existência de lugares e culturas desconhecidos, alimentando o fascínio pelo exótico, pelo pitoresco, pela expansão colonial e pela possibilidade de viajar. A imagem fotográfica também era valorizada por inúmeras revistas que, cada vez mais, recorriam à fotografia nas suas ilustrações. As técnicas fotográficas continuaram a evoluir. Ainda durante o século XIX, a fotografia alcançou mais precisão, menor tempo de exposição, menor preço, maior facilidade de reprodução e qualidade. A ciência servia-se da fotografia como uma prova irrefutável; espelho do real; a mimese. Nesta altura, valorizava-se a natureza técnica da fotografia, ignorando completamente o contributo do fotógrafo enquanto autor. Os próprios artistas recusavam-se a ver a fotografia como uma linguagem da arte e usavam-na como mero instrumento de estudo, sob o argumento da sua reprodutibilidade, alimentando a ideia de que a fotografia era um testemunho exato de determinado acontecimento.

Com a possibilidade de captar o movimento, faculdade conseguida pelo fotógrafo de Hamburgo, Carl F. Stelzner, em 1942, a fotografia passou a relacionar-se com o quotidiano e com os acontecimentos que, indireta ou indiretamente, influenciavam a vida da sociedade. O desfasamento horário entre um acontecimento e o seu registo diminuiu e a velocidade de obtenção aproximou-se do tempo real, até tornar o fotógrafo numa testemunha dos acontecimentos, sem que fosse, no entanto, ainda reconhecido o ponto de vista do fotógrafo.

A Revolução Industrial e a criação do império Kodak, fundado por George Eastman, ajudou a que a sociedade se apropriasse da imagem técnica e a transformasse numa extensão da sua memória e num instrumento de interpretação do mundo. A imagem técnica, concebida graças a um aparelho e apenas tornada possível através de propriedades químicas, ópticas e físicas da luz, levou o homem

ocidental a crer que o plano visual reproduzido é fiel à visão, confiando à fotografia a função de preservar a memória. Os acontecimentos da Primeira Grande Guerra são revelados ao mundo pela fotografia, que conheceu um desenvolvimento tecnológico considerável na primeira metade do século XX, impulsionando o aparecimento do fotojornalismo.

Influenciados por uma estética modernista, os assuntos retratados na fase da Grande Depressão são realistas e baseadas no retrato humano. Sob encomenda do Presidente dos Estados Unidos Franklin Roosevelt, criou-se aquele que ainda hoje é o maior legado documental de sempre e que inspirou centenas de outros fotógrafos do documental ao longo do século XX. Um grupo de fotógrafos, do qual se destacam Walter Evans, Dorothea Lange, Margaret Bourke-White, Paul Schuster Taylor, Erskine Caldwell, Arthur Rothstein, Eudora Welty, John Collier Jr e, entre muitos outros, Ben Shahn, colocou a fotografia ao serviço da sociologia e realizou o maior retrato da pobreza e dos efeitos sociais da crise económica, que atingia a comunidade emigrante da América dos anos 30. *Migrant Mother* (1936) é o ícone maior deste legado da fotografia-documento.

No livro *El Peso de la Representación*, John Tagg contextualiza o trabalho documental realizado pelos fotógrafos da *Farm Security Administration*, de Roosevelt.

“A especificidad y la efectividad del documental no puede entenderse al margen de esta crisis. Concentrada en lugares institucionales específicos y articulada través de diversas prácticas intertextuales, estaba totalmente ligada a una estrategia social concreta: un plan liberal, corporativista, para negociar la crisis económica, política y cultural mediante un programa limitado de reformas estructurales, medidas de beneficencia y una intervención cultural destinada a reestructurar el orden del discurso, absorbiendo la disidencia y salvaguardando los vínculos amenazados del consenso social. (2005: 16).

A fotografia documental da FSA criou um espaço para o discurso humanista, alterando a base da comunicação política e fazendo com que a publicidade passasse a ocupar um lugar central no processo político.

“La Administración de Roosevelt hizo algo más que elaborar propaganda para

sus políticas. Desplegó una retórica con argumentos que iban más allá: argumentos que recuperaban la posición de la Verdad en el discurso, una posición amenazada por la crisis, y cuya renegociación era esencial si se querían mantener las relaciones sociales de significado y salvaguardar las identidades nacionales y sociales, al mismo tiempo que contener la demanda de reforma dentro de los límites de las relaciones capitalistas de monopolio” (*idem, ibídem*).

A liberdade expressiva do documentarismo apenas se tornou evidente nos anos 50, rompendo com a visão neutra a que estava obrigada a fotografia. Começou-se então a valorizar a autoria dos chamados fotógrafos do real, admitindo a subjetividade, assumindo influências, experimentalismos, que aproximam a fotografia documental dos circuitos artísticos. Tagg classifica este período de renovador. Fotógrafos como William Klein, Robert Frank, Cartier-Bresson e, entre outros, Gary Winogrand libertaram-se dos códigos de representação e substituíram a condição de sujeitos opacos e neutros para se assumirem como criadores, sem perder o compromisso com a realidade.

A fotografia documental abandonou a obrigatoriedade de ter de se afirmar como objetiva para mostrar que a perspectiva do fotógrafo e a afirmação do estilo autoral podia ser utilizada em benefício da imagem e não como uma ameaça à autenticidade da realidade apresentada na fotografia

“Es la hora de proclamar definitivamente la libertad del autor para elegir su estilo y aceptar que la belleza de una estética elaborada es un factor de comunicabilidad del mensaje y no un *handicap* respecto a su eficacia” (2005: 51).

2 A Fotografia como Representação do Real

A visão da fotografia como espelho do real prevaleceu por muito tempo, privilegiando a função documental em detrimento do possível carácter experimental ou autoral. Mas a partir da segunda metade do século XX, a ideia da mimese herdada dos primórdios do daguerreótipo foi substituída pela tese da fotografia como transformadora do real, assente nas teorias da percepção e defendida por teóricos como Hubert Damisch (1963), Pierre Bourdieu (1965), Jean-Louis Baudry (1968) ou Charles

Sanders Peirce (1978). A fotografia passou a ser encarada como uma linguagem carregada de significados e fiel a códigos de linguagem.

A primeira conceção, em que a imagem é transparente e realista por essência, que entendia a fotografia enquanto ícone, deu lugar a uma segunda teoria: a fotografia como transformadora do real, ligada à ideia de fotografia como símbolo, que atribui determinado sentido ao real. Desmitifica-se assim a crença da fotografia enquanto pura mimese, pois, ao produzir sentido, considera não apenas o ato de produção da fotografia, mas também o de receção, contemplação e interpretação.

“A fotografia é um sistema convencional que exprime o espaço segundo as leis da perspectiva (melhor, duma perspectiva) e os volumes e as cores por meio de graduações de preto e branco. Se a fotografia é considerada como um registo perfeitamente realista e objectivo do mundo visível, é porque se lhe associou (desde a origem) usos sociais tidos por ‘realistas’ e ‘objectivos’. E se ela se propôs imediatamente com as aparências de uma ‘linguagem natural’, é no entanto a selecção que opera no mundo visível, antes de mais, que é conforme na sua lógica com a representação do mundo que se impôs na Europa desde o Quattrocento” (Bordieu, 1965: 108 e 109).

O ato fotográfico não é um exercício simples da captura da realidade, mas o resultado do ângulo de visão, do aproveitamento da luz, da distância a que o fotógrafo se encontra do objeto, entre outros elementos de composição e enquadramento fotográficos. Existe um código cultural que rege as escolhas do fotógrafo e, conseqüentemente, as imagens produzidas. A fotografia passa a ser reveladora da essência, de uma “verdade interior (não empírica)” (Dubois, 1992: 36). Susan Sontag exemplifica a existência do ponto de vista do autor com o trabalho dos fotógrafos Diane Arbus ou Brassã:

small“É por meio do artefacto, assumido como tal, da pose, que os sujeitos alcançam sua realidade intrínseca, ‘mais verdadeira que ao natural’.” (1986: 43)

As fotografias de Diane Arbus mostram a personagem valorizando o ambiente que a rodeia.

O observador/espectador não percebe apenas a presença de um ser humano classificado à época de *freak*. Existe algo mais para ser revelado sobre as personagens, transcendendo as aparências e que é dotado de significado. A partir das imagens, pode-se conhecer um pouco do universo das figuras retratadas, imaginar como agem, falam, gesticulam, o que fazem ou como vivem. Comprovando com a ideia de Tagg, na fotografia de Arbus, a presença do subjetivo não questiona a autenticidade da fotografia, pelo contrário, torna mais completa a própria mensagem.

Ao contrário do que julgava Baudelaire, que não admitia que a fotografia pudesse ser algo mais que o registo objetivo do real, António Fatorelli (1998: 73) considera que a fotografia pode ser simultaneamente documental e autoral. O trabalho fotográfico de Walter Evans para a FSA mostrou a identidade da América e traçou o retrato social da época recorrendo a uma perspectiva muito singular sobre a realidade, mas que respeitou a ideia de verdade. Trachtenberg (1996) acredita que Evans provou que a complexidade e originalidade da fotografia documental são similares à da obra de arte literária.

“As imagens de Evans mostram uma nação mergulhada em oposições e diferenças. Sob outro ponto de vista, as suas imagens oferecem, pela atitude, uma alternativa aos métodos de observação comerciais e instrumentais aos quais elas se opõem. Na forma de livro, elas proporcionam um caminho alternativo de ver e perceber a América, tornando a realidade da nação numa experiência individual. Experiência estética (...) torna-se experiência política, uma forma de definir a si mesmo em relação à colectividade” (Trachtenberg, 1996: 285).

O fotojornalismo, uma das formas de expressão do documental, assume cada vez o estilo do criador. Como dizia Cartier-Bresson, a câmara fotográfica é “o prolongamento do olhar de cada um de nós”. Em *A Câmara Clara*, Barthes refere a dupla conjugação de realidade e ideia de passado que ela propõe: o que ela representa existiu. Para Martine Joly,

“a fotografia é o próprio traço do que representa: é a luz emitida pelo objecto ou pela pessoa fotografada que vem marcar o filme e fundir o nitrato de prata (...) se essa realidade existiu, é porque não

existe mais, e a fotografia torna-se o próprio signo de que somos mortais” (2007: 129).

A fotografia poderá ser a presença de um ser que está ausente e que nunca mais será como se apresenta na imagem. Fotografar é embalsamar, imortalizar, possibilitando ao observador/espectador o maior acesso ao conhecimento da História, mas sem negligenciar a necessidade de averiguar e confirmar o verdadeiro contexto de produção de determinada imagem. Ler um livro é diferente de ver uma imagem fotográfica que reproduz com grande semelhança a realidade passada. A seleção feita pelo fotógrafo torna-se, muitas vezes, a única referência de um passado esquecido, pois a imagem fotográfica pode ser guardada, revisitada e contemplada até à exaustão. A fotografia transporta-nos de um tempo cronológico a um tempo memorial afectivo, “aprisionando” no tempo a realidade sociocultural, histórica e ambiental da humanidade, como mostram os retratos de Nadar da Paris do século XIX.

À definição objetivista que explica a fotografia como sendo um fenómeno físico explicável pela luz refletida nos objetos e que a imagem não é mais do que o impacto dessa luz sobre a superfície fotossensível junta-se a intenção estética do fotógrafo. Passa a ser reconhecido que o fotógrafo sabe tirar partido da luz existente para criar a sua ideia de realidade, para intensificar sentimentos e criar ilusões.

“a escolha do objecto a fotografar, o ângulo de tomada de vistas, o enquadramento e a distância da objectiva resultam das escolhas da intervenção do fotógrafo e da sua relação com o modelo. A imagem não é, por isso, reprodução da realidade, mas criação de um ponto de vista ou de uma perspectiva que o fotógrafo adopta sobre a realidade (Rodrigues, 1999: 85).

Os próprios enunciados da fotografia são construídos com base naquilo que não se vê, no fora-de-campo que é, no entanto, visível ao observador, através da construção mental do que não aparece no quadro.

No texto *Retórica da Imagem* (1984), Roland Barthes atribui à fotografia uma linguagem conotativa, ligada às mensagens simbólicas que ela detém, referindo-se a toda a informação que a fotografia contém, mas que está obtusa, às mensagens simbólicas. O enquadramento da foto, o posicionamento da câmara mais para cima ou mais para

baixo dando noção de superioridade ou inferioridade... Tudo isso são informações conotativas da fotografia, que geralmente revelam a bagagem social e cultural do próprio fotógrafo, o seu *studium*. A tudo o que se vê na fotografia, tudo o que é evidente e óbvio, que contém a mensagem literal, Barthes identifica como sendo a linguagem denotativa.

Além da perspectiva do fotógrafo estar sempre presente na imagem, os programas de edição podem exacerbar uma realidade que não existe, a verosimilhança. A ideia embrionária de que a fotografia regista o que o olho humano vê parece longe de ser verdade. Admitir que a fotografia é o olhar da pessoa que está por trás da câmara, o resultado da sua leitura do mundo ou de uma parte desse mundo e não a manifestação do real parece uma exigência que mostra o respeito que deve ser atribuído à imagem e ao seu autor. A fotografia documental tem de ser, antes de mais, autêntica e verdadeira, mostrar um acontecimento real, uma mentira necessária, na perspectiva de Joan Fontcuberta, em *El Bejo de Juda*:

“Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por ele fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad” (1997: 15).

Referências Bibliográficas

- Aumont, J. (1990). *L'Image*. Paris: Nathan.
- Baeza, P. (2001). *Por una Función crítica de la Fotografía de Prensa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barthes, R. (1989). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- Bauret, G. (2006). *A Fotografia – História, Estilos, Tendências, Aplicações*. Lisboa: Edições 70.
- Bourdieu P. (1965). *Un Art Moyen, Essai Sur les Usages Sociaux de la Photographie*. Éditions Minuit: Paris.
- Dubois, P. (1992). *O Acto Fotográfico*. Lisboa: Veja.
- Fatorelli, A. (1998). A Fotografia e o Virtual. *Cinemais*, (13): 73-90, Setembro/Outubro.
- Flusser, V. (1998). *Ensaio Sobre a Fotografia – Para uma Filosofia da Técnica*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Fontcuberta, J. (1997). *El Beso de Judas, Fotografía y Verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2003). *Estética Fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Joly, M. (2007). *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70.
- Marien, M. W. (2002). *Photography: A Cultural History*. Londres: Laurence King Publishing.
- Rodrigues, A. D. (1999). *As Técnicas da Comunicação e da Informação*. Lisboa: Editorial Presença.
- Sontag, S. (1986). *Ensaaios sobre Fotografia*. Lisboa: D. Quixote.
- Sougez, M. L. (2001). *História da Fotografia*. Lisboa: Dina Livros.
- Tagg, J. (2005). *El Peso de la Representación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Trachtenberg, A. (1996). *Reading american photographs. Images as History: Mathew Brady to Walker Evans*. New York: Hill and Wan.
- Vigil, J. M. S. & Recio, J. C. M. (2007). *Del Daguerreotipo a la Instamatic – Autores, Tendencias, Instituciones*. Gijón: Asturias, Ediciones Trea.