

José Manuel Teixeira de Oliveira Brito e Bacelar

Aspectos do Documentário e da Intimidade na Fotografia
Contemporaneidade/Imagens/Superação



Universidade Fernando Pessoa

Porto
2023

José Manuel Teixeira de Oliveira Brito e Bacelar

Aspectos do Documentário e da Intimidade na Fotografia

Contemporaneidade/Imagens/Superação

Universidade Fernando Pessoa

Porto
2023

© 2023

José Manuel Teixeira de Oliveira Brito e Bacelar

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS

José Manuel Teixeira de Oliveira Brito e Bacelar

Aspectos do Documentário e da Intimidade na Fotografia

Contemporaneidade/Imagens/Superação

Tese apresentada à Universidade Fernando Pessoa como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Ciências da Informação, especialidade em Jornalismo e Estudos Mediáticos, sob orientação do Prof. Doutor Eduardo Paz Barroso.

Resumo

Esta tese procura investigar a fotografia enquanto potencial imagem do mundo, em resultado de uma prática documental e de uma prática artística subjectiva. A noção de “documentário” e de “intimidade” são também aspectos a estudar.

Em virtude da crescente hibridização entre o real e o ficcional na fotografia contemporânea, a fotografia é assumida como uma prática complexa que impõe a necessidade de uma profunda reflexão. O estudo da história da fotografia e dos diferentes discursos estéticos e críticos em torno da representação do real, o estudo de diferentes práticas documentais e também da forma como a intimidade passa a fazer parte de um novo caminho na fotografia documental são objectos de estudo. Procura-se contextualizar as novas correntes da fotografia contemporânea e contribuir para o recorrente debate sobre as fronteiras que delimitam os discursos artísticos e críticos da própria prática fotográfica. Em consequência da impossibilidade de se proceder a uma investigação que englobe, de forma inequívoca, toda a variedade de práticas e discursos que dominam o campo da fotografia, esta tese apresenta como eixo central a fotografia documental, o seu legado de verosimilhança com o real e a inclusão da intimidade na sua esfera sob a perspectiva da prática fotográfica enquanto exercício da expressão fragmentária do artista.

De forma a sustentar a argumentação teórica aqui defendida, é apresentada uma reflexão sobre a prática fotográfica, analisando um trabalho de Jacob Aue Sobol e outro de JH Engstrom.

Termos-chave Fotografia, Real, Fotografia Documental, Subjectividade, Intimidade, Documentário Imaginário, Diário Íntimo.

Abstract

This thesis aims to investigate photography as a potential image of the world, resulting from both documentary and subjective artistic practices. Additionally, the concepts “documentary” and “intimacy” will also be explored.

Due to the increasing hybridization between reality and fiction in contemporary photography, photography is perceived as a complex practice that requires deep reflection. The study encompasses the history of photography, different aesthetic and critical discourses surrounding the representation of reality, various documentary practices, and the incorporation of intimacy as a new path in the documentary realm. The objective is to contextualise the new trends in contemporary photography and contribute to the ongoing debate about the boundaries that define artistic and critical discourses within photographic practice. Given the impossibility of conducting an unequivocal investigation encompassing the full range of practices and discourses that dominate the field of photography, this thesis focuses primarily on documentary photography. It explores its legacy of verisimilitude with reality and the inclusion of intimacy within its sphere, viewed from the perspective of photographic practice as an exercise in the artist's fragmented expression.

To substantiate the theoretical argument presented, a reflection on photographic practice is offered, analysing the works of Jacob Aue Sobol and JH Engstrom.

Keywords Photography, Reality, Documentary Photography, Subjectivity, Intimacy, Imaginary Documentary, Intimate Diary.

À Benedita, aos meus Pais e Avós.

Sempre.

Agradecimentos

Ao Professor Doutor Eduardo Paz Barroso por toda a amizade, paciência, motivação e transmissão de conhecimentos que me permitiram levar esta tese a bom porto.

Agradeço também ao Professor Doutor Rui Estrada pela motivação e amizade.

Para a redacção desta tese foi importante o apoio e a amizade de: Catarina Miranda, Fernanda Mesquita Vieira, Aline Soares Lima e Cláudia Marisa Carvalho.

Índice

Apresentação	12
Introdução	15
Parte I	22
Capítulo I	23
Documentar a intimidade do olhar	23
1. O documentário cinematográfico: entre realidades e ficções	24
2. Em torno da fotografia documental	35
3. Documentarismo fotográfico e o <i>Farm Security Administration</i>	42
4. Fotojornalismo <i>versus</i> fotografia documental	46
5. <i>New documentary</i> ou a nova fotografia documental social	50
6. O documentário hoje	52
7. Fotografar o imaginário, documentar o real	55
Capítulo II	63
Fotografia íntima, entre o público e o privado	63
1. Tornar visível a intimidade	65
2. A economia simbólica da intimidade	69
3. Narrativas íntimas	79
4. A fotografia no contexto das artes: um breve olhar	81
5. A fotografia no museu	92
6. A fotografia nas vanguardas	95
7. O photobook	99

Parte II	103
Capítulo III	104
Diários íntimos: a fotografia documental na arte contemporânea	104
1. <i>Ballad on the road</i> : a fotografia entre biografias e diários visuais	110
2. A máquina Robert Frank de fotografia-expressão	112
3. O legado de Frank	123
4. O universo mítico de Arbus e um novo olhar sobre a fotografia documental	125
5. O mundo universal de Diane Arbus	130
6. A intimidade nos espelhos de Nan Goldin	149
Capítulo IV	160
Turning the camera on their own lives.	160
A intimidade na fotografia documental de Jacob Aue Sobol e JH Engström	160
1. <i>Intimate journeys</i> : a fotografia documental de Jacob Aue Sobol	165
2. I, Tokyo: intimacy is an improvised game	168
3. <i>Intimate landscapes</i> : o lugar da intimidade na fotografia de JH Engström	179
4. <i>Tout va bien</i> : a memória visual de JH Engström	183
Conclusão	190
Bibliografia	194
Índice de figuras	201

Apresentação

Já conhecia Frank, Arbus, Clark, Goldin, entre muitos outros. Em 1999 vivia em Paris e encontrei, por acaso, o livro *End Time City*, de Michael Ackerman. Nunca tinha ouvido falar dele. Identifiquei-me muito com a estética, o cruzamento de formatos, o preto-e-branco. Foi talvez a primeira visão de um novo caminho da fotografia documental com a qual contactei. Fascinou-me a forma como Ackerman trabalha esteticamente o tema, a linguagem fotográfica que usa e a sua visão pessoal. A técnica adequa-se à forma como vê e sente as coisas. Fotografia com arrasto, velocidades baixas, em alguns casos sem foco definido, a preto e branco. *End Time City* é sobre Varanasi. Fotografa tudo o que vive e não apenas os eventos mais badalados. Imagens focadas que cruza com outras desfocadas. Vários formatos, panorâmicas. Acima de tudo, mostra-nos a forma como viveu e sentiu o local. Fiquei fascinado com o livro. Comprei-o. Possuía uma estética quase oposta ao que estava a aprender em Paris. Uma estética que tinha desenvolvido algum tempo atrás num trabalho sobre a Semana Santa de Braga, sem foco definido, com arrastos, num preto-e-branco denso e contrastado, centrado no que estava a sentir ao ver aquele acontecimento. Na altura, mostrei esse meu trabalho ao Alfredo Cunha. Recordo que ele sorriu. Quando encontrei o livro, lembrei-me desse episódio e pensei que tinha de lho mostrar. Era uma prova de que havia de facto uma nova tendência, uma nova estética na fotografia documental.

Depois Ackerman publicou *Fiction*, depois *Half Life*. Em *Fiction* desperta para o exagero da técnica, mas mostra que um autor que trabalha, que se considera documental, faz um livro onde o importante é a atmosfera do que vive, os sentimentos onde mistura ficção e realidade. Produz o que os artistas fazem - livros de autor - e é representado por galerias de renome, onde expõe com frequência. Vive disto. Desligou-

se dos sistemas tradicionais que proporcionavam sustento aos fotógrafos documentais e produz um trabalho artístico que não deixa de ser documental. Mas não é só um documento é, fundamentalmente, uma visão pessoal, a expressão do autor, uma espécie de diário íntimo, usando as técnicas que lhe parecem convenientes. Fotografa um mundo que é dele.

Na mesma altura, final do século XX, surgem outros fotógrafos que trabalham da mesma forma, como Antoine d'Agata, Anders Petersen, entre outros – estrutura idêntica, o mesmo género, um documentário baseado na vida pessoal. Todos eles trabalham a intimidade e a vida privada. Revelam-nos a forma como olham e sentem o mundo e o que nele procuram, documentando uma realidade íntima e pessoal.

Em 2007, numa exposição intitulada “Sabine” que esteve no Silo [Norte Shopping], conheci a obra de Jacob aue Sobol. A temática, a forma como fotografa e a forma como estava montada a exposição fascinou-me. A verdade da sua intimidade mostrada de forma crua, mas cheia de carinho e de poesia. Fotografia com *flash* criando alto contraste, alterando de certa forma a realidade. Mas o que é a realidade?

Todos são fotógrafos, todos são artistas, e é *isto*, produzem *isto*. Não trabalham para a imprensa, não fazem “fretes” comerciais e são todos representados por galerias. Têm em comum o facto de reproduzirem a forma como vivem o mundo. É um novo tipo de fotografia documental ligado ao “eu”, ao autor e à sua vivência do mundo – que já se ia apresentando, timidamente, no último quartel do século XX e que vai ganhando cada vez mais forma. Todos editam foto-livros com regularidade e é aí que fazem o seu *statement*.

Interroguei-me: em que género se incluem estes fotógrafos? Fotografia documental, documental imaginário, diário íntimo? Quando é que o fotógrafo documental se tornou artista?

E assim comecei a pesquisar.



Figura 1: Tulsa: couple. Larry Clark, 1971.

Introdução

“We are at an exceptional time for photography as the art world embraces the photography as never before and photographers consider the art gallery or book the natural home for their work.”¹
Cotton, 2004

Definir o que é a arte não é mais difícil do que definir quais são as actividades, técnicas, linguagens, expressões e disciplinas que são aceites e integradas no privilegiado universo das artes, e que obras estão “aptas” a conquistar o *status* de objecto artístico ou de obra de arte. Sabe-se que a definição de arte variou ao longo dos séculos, justamente por ser esta uma actividade de expressão humana inerente à cultura, à estética, à vida social - tendo em vista a sua conjuntura histórica, económica e política - e ao desenvolvimento tecnológico de um mundo em constante transformação.

Neste sentido, a produção artística acaba por reflectir o seu tempo, tanto no que diz respeito aos seus modos de produção e aos aspectos objectivos, como aos mais subjectivos. Na pós-modernidade, a noção de arte tornou-se muito mais plural e elástica do que era até meados do século XIX, sobretudo quando pensamos no conceito de arte no âmbito das Belas Artes, por exemplo, tão restrito à estética do belo e a escolas com rígidos regimes escópicos.

O surgimento da fotografia, assim como das imagens técnicas em geral, teve um papel fundamental e revolucionário para alterar o carácter global da arte. Neste contexto, muitos fotógrafos identificaram a arte como o território de destino para as suas imagens. Contudo, nas suas primeiras décadas de existência, a fotografia esteve a pairar

¹Cotton, C. (2004). *The photograph as contemporary art*. London, Thames & Hudson world of art.

sobre este território sem encontrar terreno para assentar, permanecendo assim por muitos anos, no não-lugar confuso que é a fronteira. O movimento pictorialista, que teve origem no início de 1890, foi uma primeira tentativa de elevar a fotografia ao estatuto de arte, mas demorou, pelo menos duas décadas, para ser reconhecido como uma disciplina artística.

Em 1893, pela primeira vez um museu, Kunsthalle em Hamburgo, acolheu alguns milhares de provas fotográficas pictorialistas. Cinco anos mais tarde, uma exposição internacional de fotografia realizada em Filadélfia, organizada pelo fotógrafo norte-americano Alfred Stieglitz, marcou o advento do pictorialismo americano e da *Photo-Secession*. Esta iniciativa liderada por Stieglitz tinha como missão justamente promover a fotografia, e o pictorialismo em particular, ao estatuto de arte ².

A partir de 1910, as exposições e salões internacionais de fotografia tornaram-se mais correntes e várias galerias de arte passaram a acolher exposições pictorialistas, o que demonstrava um interesse do mercado de arte pela fotografia. Neste período, as revistas foram o segundo meio de difusão do trabalho dos pictorialistas e da defesa das suas ideias.

Na fotografia pictorialista, as manipulações manuais realizadas sobre os positivos e negativos fotográficos - como pinturas, alteração da granulação, dos tons ou das cores, ornamentações, entre outras - eram feitas com o objectivo de tornar as fotografias parecidas com pinturas ou aguarelas, imprimindo assim o efeito directo da mão e da criatividade humana, critérios até então ainda essenciais para uma obra de arte. No entanto, tais manipulações afastavam a fotografia daquela que era considerada a sua característica primordial: a capacidade de registar a “realidade”, com fiel e inquestionável

² Bajac, Q. (2005). *La photographie: l'époque moderne*. Paris, Gallimard, p. 36.

similitude. Desta forma, no pictorialismo, a fotografia abandonava o seu carácter documental e passava a ser apreciada como uma realidade criada pelo fotógrafo.

Nas décadas seguintes, a fotografia exerceu um verdadeiro fascínio sobre a maior parte dos movimentos de *avant-garde*, dos construtivistas aos surrealistas - Man Ray, Brassai e Salvador Dalí são alguns dos artistas que se destacam.

Nos anos 1920, o aparecimento dos filmes de 35mm e das câmaras fotográficas adaptadas a este formato assinalaram a popularização da fotografia instantânea e deram origem a uma estética amadora.

Do início dos anos 1960 até à década de 1980, muitos artistas exploraram entusiasticamente o uso da fotografia de variadas formas, alimentando-se de diversificadas técnicas e linguagens artísticas híbridas, novos esquemas narrativos e modelos formais. Havia um investimento reflexivo sobre a fotografia por parte dos artistas e fotógrafos com a intenção de redescobrir a sua história, desconstruir os seus usos tradicionais, interrogar a sua natureza e explorar as novas relações com outras disciplinas artísticas³.

A arte conceptual de meados das décadas de 1960 e 1970 foi outro importante campo onde a fotografia ganhou um papel central, desta vez como um meio de disseminação e comunicação das performances artísticas e outras obras de arte temporárias, como os *happenings*, a *landart* e a *body art*. Na arte conceptual, a fotografia era utilizada como um meio de transmitir ideias ou acções artísticas efémeras. As performances eram registadas e documentadas em fotografias, que depois se tornavam objectos de arte nas galerias, nos *photobooks* de artistas, e em revistas⁴. Neste contexto, a fotografia servia como evidência da performance e como registo documental. No entanto,

³ Bajac, Q. (2010). *Après la photographie? De l'argentique à la révolution numérique*. Paris, Gallimard, p. 70.

⁴ Cotton, 2004, p.22.

a forma espontânea e original como a fotografia era utilizada subverteu o seu padrão convencional, tornando-a um acto artístico e despertando nos fotógrafos a busca pela “boa fotografia” do momento. A fotografia passou então a ganhar notoriedade por si mesma, pela forma como tornava possível captar as cenas.

Algumas décadas antes, a fotografia documental já havia iniciado um importante percurso que levaria à entrada definitiva da fotografia no âmbito da arte, com fotógrafos como Walker Evans, Eugène Atget, Berenice Abbot ou Robert Frank. Valorizando uma perspectiva mais subjectiva que objectiva e investindo na dimensão performativa da imagem, o campo da fotografia encaminhar-se-ia em direcção à construção de um novo “regime de enunciados fotográficos”, aquilo que André Rouillé chamou de regime de “fotografia-expressão”⁵.

Esse novo regime visual procurava dar conta das novas realidades, das novas formas de relacionamentos sociais, das novas formas de relação com o tempo, com o espaço e com o outro, sob uma perspectiva e ponto de vista pessoal do fotógrafo. As experiências decorrentes dessas novas práticas, não por acaso contemporâneas da crise da pintura e dos debates entre o expressionismo abstrato e o minimalismo, ajudaram a forjar outras visualidades, outras formas de pensar a complexidade do mundo e mostrar versões plurais da realidade, além de outros tipos de arquivos de visualidades que compartilhavam o estatuto de documento e arte ao mesmo tempo.

É no seio da fotografia documental que vamos encontrar vários tipos de trabalhos mais intimistas, em que os fotógrafos procuram formas de falar de si mesmos, relatar emocionalmente o mundo e a vida como a vêem e sentem. Os fotógrafos documentais - que já tinham começado a desprender-se do mero registo fotográfico social de olhar quase genérico -, desde o fim da primeira metade do século passado, começaram

⁵Rouillé, A. (2009). *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo, Editora Senac, p. 15.

a lançar sobre a fotografia documental a sua visão do mundo pessoal, imprimindo um estilo próprio e uma espécie de *signature style* nas suas séries fotográficas.

A aproximação da fotografia documental com a intimidade coincide com as mudanças no processo de construção de discursos, narrativas e representações características da pós-modernidade. As muitas transformações culturais e sociais e os sucessivos avanços tecnológicos, dos quais o século XX foi palco, levaram à ruptura de certos regimes escópicos, não apenas no campo das artes e assinalam, para muitos teóricos, a entrada na pós-modernidade marcada pela pluralidade cultural e de estilos, pelos hibridismos, pela fragmentação das identidades, pelo hiperrealismo e crise de representação⁶. O contexto da pós-modernidade privilegia também as micronarrativas e as *self-representations* em detrimento das macronarrativas e representações universalizantes. Com as micronarrativas e a pluralidade dos discursos, as narrativas pessoais e as diferentes versões de realidade ganham voz e corpo, e isto reflecte-se na produção artística.

Assim, as evoluções que acompanhamos ao longo do século XX na fotografia documental são determinadas pelas próprias transformações sociais, culturais e identitárias. Nas últimas décadas do século passado, os documentários fotográficos baseados na vida pessoal, na exposição da vida privada, e nas narrativas domésticas e íntimas, tornaram-se correntes.

Esta breve contextualização sobre a relação entre arte e fotografia, e a aproximação entre fotografia documental e a intimidade na pós-modernidade, vem com o propósito de apresentar o objectivo deste trabalho, que visa revisitar e reflectir sobre a evolução da fotografia documental no âmbito da arte contemporânea, com foco nas

⁶Entre os principais teóricos da pós-modernidade estão: Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, Fredric Jameson, Perry Anderson, Anthony Giddens, Zygmunt Bauman, Stuart Hall, Michel Maffesoli, David Harvey.

representações da intimidade. O intuito é percorrer a trajetória que levou a intimidade a tornar-se um dos temas recorrentes e centrais na fotografia documental e a premissa é que o documentário íntimo deu origem a uma nova linguagem e estética que caracterizam uma parte da produção fotográfica contemporânea.

Para esta finalidade, foi realizado um estudo sobre a história da fotografia documental, sobre a fotografia documental contemporânea e sobre a questão da intimidade. O presente trabalho foi desenvolvido em duas partes, cada uma com dois capítulos. Na primeira parte, abordamos os conceitos fundamentais e o enquadramento histórico da fotografia documental, da intimidade e das distinções entre as noções de público e privado. Na segunda parte, fazemos uma revisão da fotografia documental na arte contemporânea e discutimos a obra de dois fotógrafos documentais da actualidade.

No primeiro capítulo, discutimos os conceitos de documento, documentário e documental e a sua utilização no âmbito da imagem, particularmente no cinema e na fotografia; apresentamos a ténue fronteira entre realidade e ficção; e as relações e imbricações entre fotojornalismo e fotografia documental. Neste capítulo, os autores de referência são Bill Nichols, Christian Metz, André Bazin, Philippe Dubois e André Rouillé.

No segundo capítulo, discutimos a questão da intimidade e fazemos uma contextualização histórica sobre como a noção de privacidade e intimidade mudou ao longo dos tempos, tornando-se cada vez mais visível. Anthony Giddens e Michel Foucault são dois dos autores de referência neste capítulo.

No terceiro capítulo, fazemos uma revisão de alguns dos precursores desta tendência na fotografia documental; contextualizamos, a partir da obra de Nan Goldin, Diane Arbus e Robert Frank, a questão do olhar do fotógrafo, da intimidade e da representação da vida privada.

No quarto e último capítulo, analisamos uma das obras de dois fotógrafos documentais contemporâneos: Jacob Aue Sobol e JH Engström. Por último, apresentamos as conclusões e considerações finais.

Este estudo situa-se no campo da História da Fotografia, das Artes e da Cultura Visual. Todo o trabalho aponta para conclusões que evidenciam a enorme relevância da componente autobiográfica na linguagem visual contemporânea e para uma intercepção, ou talvez conjugação, entre o documentarismo em fotografia e as novas práticas e correntes jornalísticas.



Figura 2: Tulsa: big dick/bad ticker. Billy Martin, Big Linda, Stevie. Larry Clark, 1971.

Parte I

Capítulo I

Documentar a intimidade do olhar

Na primeira parte deste trabalho dedicamo-nos a circunscrever a utilização dos termos documentário, documental, documento, no âmbito da imagem. A proposta desta discussão é ultrapassar a iconicidade inicial do carácter mimético das imagens. Partimos, portanto, do pressuposto de que a imagem de carácter documental extrapola o mero registo do visual, desloca a noção de realismo, e é capaz de dialogar e mesclar-se com a ficção a partir de recursos estéticos e conceptuais de cunho autoral.

Pela sua natureza técnica e objectiva, atribuiu-se à fotografia a função de representar a realidade como primeira e controversa grande vocação, e à imagem fotográfica o valor de documento. Contudo, a proposta de uma imagem documental como potência de expressão que opera e conjuga esquemas narrativos e estéticos, liberta de incumbências utilitárias, surge antes com o cinema documentário. Por isso, a presente discussão parte do enquadramento do documental no cinema, para chegar à fotografia documental, com referências teóricas fundamentais, como Bill Nichols, Christian Metz, André Bazin, Philippe Dubois e André Rouillé.

Na fronteira ténue entre realidade e ficção, segue-se também o debate sobre as relações e imbricações entre fotojornalismo e fotografia documental, e lança-se um olhar sobre o momento actual do documentário. Encerramos esta parte com uma breve discussão acerca do imaginário e do conceptual no contexto do documentário cinematográfico e da fotografia documental contemporânea.

1. O documentário cinematográfico: entre realidades e ficções

“Le film de demain m'apparaît donc plus personnel encore qu'un roman individuel et autobiographique, comme une confession ou comme un journal intime. Les jeunes cinéastes s'exprimeront à la première personne et nous raconteront ce qui leur est arrivé: cela pourra être l'histoire de leur premier amour ou du plus récent, leur prise de conscience devant la politique, un récit de voyage, une maladie, leur service militaire, leur mariage, leurs dernières vacances, et cela plaira presque forcément parce que ce sera vrai et neuf... Le film de demain sera un acte d'amour.” *Truffaut, 1957*

Foi à propósito do cinema *Nouvelle Vague* que Truffaut escreveu a citação acima, em epígrafe. Mas poderia perfeitamente ser a propósito da fotografia documental, desenvolvida mais ou menos a partir do mesmo período. Este novo modo de olhar “o real” e representá-lo passa a registar fragmentos visuais que expressam, conscientemente, discursos construídos na primeira pessoa, com tom íntimo e algumas vezes até confessional. De modo mais abrangente, no trecho supracitado, Truffaut exalta a idiosincrasia do olhar que opera as micro representações, numa antevisão daquilo que viria a ser a actual *selfie culture*.

Quer pelas definições de documental, quer de documentário íntimo, é ao cinema que no campo da fotografia se vai beber as terminologias usadas para classificar um determinado trabalho fotográfico.

⁷La Cinémathèque Française. *Truffaut par Truffaut: Nouvelle Vague*. Disponível em <<http://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/truffaut-par-truffaut/index.php?id=5>>. [Consultado em 06/09/2016]

O primeiro uso do termo *documentary*, no âmbito do cinema, é atribuído oficialmente ao cineasta escocês John Grierson, presente numa crítica por ele escrita e publicada no jornal americano *New York Sun*⁸ a respeito do filme *Moana* (1926), do realizador Robert J. Flaherty, qualificando-o como uma obra de *documentary value*⁹.

No filme, Flaherty regista o modo de vida da população de Samoa, Estado Soberano da Polinésia na Oceânia e membro da comunidade Britânica, onde viveu com a sua mulher e os filhos, entre 1923 e 1924, e representa o seu papel na vida real¹⁰.

Na referenciada crítica a respeito de *Moana*, Grierson discutia o papel pedagógico deste tipo de filme. Ao abordar temas sociais, políticos e históricos, directamente relacionados com a “realidade e a verdade”, e filmado em locais verdadeiros, sem a ajuda de actores profissionais, o crítico entendia que era possível colaborar para a educação de uma geração que se encontrava despreparada para discutir questões que desafiavam a sociedade moderna. Sobre este tema, Rosen comenta (1993, p.81)¹¹:

“(...) All of this indicates how the constellation Grierson designated after 1926 with the term documentary film - encompassing not only mechanically indexical signification and constructions of the

⁸Grierson, John (1926) *Flaherty's Poetic Moana*. The New York Sun, 8 de Fev. In Lewis Jacobs (ed.) *The documentary tradition*, 2ª ed. 1971.

⁹Os chamados “*documentaires*” e os filmes de atualidade do final do século XIX, como “*La sortie des ateliers Lumière*” (1895) são citados por alguns autores como os primeiros filmes documentários, antecedendo ou coincidindo com o surgimento do próprio cinema. Segundo Penafria (1999), “o documentário não nasceu com o cinema, o que nasceu com o cinema foi o princípio de toda a não-ficção”. Ainda segundo Carl Plantinga (*cit in*. Candeloro 2000 p.12), os termos “*documentary material*” e “*documentary works*” foram utilizados, antes de Grierson, por Edward S. Curtis para se referir já a imagens em movimento, em 1914.

¹⁰Embora não seja intenção entrar nos méritos das classificações e tipologias existentes na produção do cinema documentário, é relevante citar que a obra *Moana* é referenciada como o primeiro filme do género narrativo *docu-fiction*, em resumo, uma combinação entre documentário e ficção. O filme português *Maria do Mar* (1930), de Leitão de Barros, aparece como o segundo filme deste género a ser produzido na história do cinema. Sobre *docu-fiction*, ver Candeloro, 2000.

¹¹Sobre este tema, cf. Rosen, Philip (1993) *Document and Documentary: on the persistence of historical concepts*. In. Renov Michael (ed.) *Theorizing Documentary*. New York/London: Routledge, 1993, p.58-89.

real, but also mass distributability and the relationship of social strata which produce such representations to social order and the general population - pertains directly to questions central to late twentieth-century debates.”

Neste contexto, o filme documentário surge como oposição à ficção *hollywoodesca*. A fábrica de sonhos de Hollywood foi fortemente condenada por Grierson, acusada de só produzir espectáculos vulgares.

A maior tendência de apropriação histórica do termo documentário para o cinema veio de cineastas de oposição e de grupos de resistência. Juntamente com outros membros do movimento documentarista britânico, Grierson e o cineasta soviético Dziga Vertov, traçaram severas críticas à indústria da ficção e tiveram um papel fundamental na afirmação institucional do filme documentário enquanto género (Willeman cit in. Rosen, 1993).

A respeito das polémicas entre ficção e não-ficção que sempre estiveram em torno do documentário cinematográfico, esta oposição ao cinema Hollywoodiano fixou-se mais na proposta de um tratamento criativo da realidade do que num compromisso de verdade e neutralidade narrativa (Candeloro, 2000)¹². O viés autoral que o cinema documentário, enquanto género cinematográfico, se propõe a assumir, refutaria a generalização comum que reconhece a maior parte das obras deste tipo como produções que mostram determinados aspectos da realidade de forma objectiva - fundada possivelmente com as impressionantes imagens dos filmes de actualidade.

A ideia de abordar a realidade de modo criativo e poético, desconstruiria, assim, a necessidade de consenso sobre a obrigatoriedade de tratar com imparcialidade a

¹²Candeloro, Jean-Pierre (2000) *Docu-fiction: Convergence and contamination between documentary representation and fictional simulation*. Lugano: Università della Svizzera Italiana, 1999/2000. Tese de doutoramento, p.17.

representação do real no documentário, contudo não encerra o debate¹³. Ainda que comporte uma linguagem documentativa clássica, o cinema documentário pode ao mesmo tempo expressar a “voz” e interpretação de um autor, sem constrangimento de qualquer ordem. Mas com isto, não se desconsidera o compromisso do documentário com a reprodução fiel da realidade, tal e qual. Sobre esta presumida obrigação atribuída ao documentário, pontua Penafria (1999, p.02):

“o cumprimento ou não cumprimento dessa promessa que lhe está subjacente tem sido, em suma, o que motiva grande parte da discussão que rodeia o documentário. Já a ficção parece ser um companheiro sempre presente. Ora é um companheiro incómodo que ofusca ou acusa o documentário, ora um aliado inestimável na defesa de um cinema de elevada qualidade, um cinema de efectivo trabalho de realização cinematográfica¹⁴.”

A recorrente ideia de que o documentário é capaz de cumprir esta promessa está na natureza técnica da imagem fotográfica, a sua estrutura fundadora. O discurso primário sobre a prática fotográfica assentou justamente na concepção da fotografia como “espelho do real”, tanto que por muito tempo a imagem fotográfica foi incontestável e podia mesmo ser tomada como prova e documento (Dubois, 2009, p.27)¹⁵. O cinema documentário herda, inicialmente, este discurso da fotografia, e com ele se debate, mas

¹³A questão da (não) objectividade das imagens técnicas é tratada por Walter Benjamin, em seu conhecido ensaio sobre “*A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*”, escrito em 1936 recebendo uma segunda versão, quando foi publicado pela primeira vez em 1955. Esta discussão, prolongada no debate sobre as representações da realidade, também está presente no ensaio de André Bazin “*A Ontologia da imagem fotográfica*, publicado pela primeira vez em 1945; e em Christian Metz, nos livros *Film language: A semiotics of cinema*, de 1974, e *The imaginary signifier: Psychoanalysis and the cinema*, de 1982; e mais recentemente na obra fundamental de Michael Renov *Representing reality*, de 1993.

¹⁴Penafria, Manuela (1999) *O filme Documentário: história, identidade, tecnologia*. Lisboa: Edição Cosmos, p. 2.

¹⁵Dubois, Philippe (2009) *O Ato fotográfico*. Campinas, SP: Papirus, p. 27.

foi a realização cinematográfica e a teoria do cinema que ajudaram a instigar os inícios da fotografia documental, que emerge a partir de 1930¹⁶.

A noção de historicidade, presente na genealogia do filme documentário, vem desta forte demanda referencial do real presente na fotografia. A denominação “documentário” ou “documental” adoptada no cinema, e posteriormente na fotografia, vem do termo documento e do grupo semântico com ele relacionado. O uso do termo documento, é encontrado a partir do século XVIII, para se referir principalmente a “evidências escritas”, como os manuscritos, mas também para fazer associações aos mais variados tipos de artefactos que pudessem comprovar um evento ou a existência de algo.

Por associação, os termos “documentário” e “documental” eram usados como adjectivos para qualificar tudo aquilo que servisse para comprovar algo que envolvesse eventos reais¹⁷. Assim, ao objectificar evidências, o documento poderia ser tomado como prova de verdade, estando imbuído de autoridade (Rosen, 1993).

A natureza técnica da fotografia e a crença inicial na sua imparcialidade e objectividade atribuíram a esta um carácter documental, expandindo a noção de documento para o campo do visual¹⁸. Para Bazin (1991, p.22), é justamente a objectividade, a característica mais distintiva da fotografia, especialmente diante da pintura¹⁹. Quando a luz se fixa no suporte químico, a imagem que ali se forma não é produto da mão humana, como no desenho, na pintura ou na escultura. O fotógrafo abre

¹⁶Marien, Mary W (2013) *Photography: A Cultural History*. London: Laurence King Publishing.

¹⁷O verbete “documentary” aparece no dicionário Oxford English Dictionary tanto como substantivo, quanto adjectivo. Na sua tradução para o português, distingue-se o “documental” como adjectivo e “documentário” como substantivo.

¹⁸ A rigor, se formos falar da cronologia das primeiras imagens técnicas documentais, remontamos ao impulso de fotógrafos e cineastas de documentar o mundo (da fotografia oitocentista ao cinema primitivo) e catalogar pessoas, hábitos, lugares e a superfície das coisas do mundo. Das imagens em movimento, os célebres filmes de actualidade dos irmãos Lumière, ainda do final do séculos XIX, são os exemplos mais imediatos deste tipo de registo documental. Mas podemos recuar ainda mais, para a década de 1870, e visitar o zoopraxiscópio de Eadweard J. Muybridge.

¹⁹ Bazin, Bazin (1991) *A ontologia da imagem fotográfica* in O cinema. Ensaios. Ed. Brasiliense, São Paulo, p. 19-26.

e fecha o obturador, mas a imagem, os traços registados no suporte e a imagem que daí resulta não é feita pela mão. E isso é, segundo Bazin, algo inédito na história.

A distinção do termo “documentário” como substantivo só aparece no começo do século XX, relacionado com as novas artes e tecnologias fundadas a partir da câmara fotográfica, mas com uma nova proposta de produção.

O desenvolvimento das narrativas e estéticas cinematográficas, atrelado ao aparato tecnológico, permitiu o surgimento de novos formatos. De acordo com Nichols (1999), o cinema documentário surgiu do interesse em explorar os limites do cinema bem como descobrir novas possibilidades e formas ainda não experimentadas. Assim, o documentário começa a ser gerado através do ideal primitivo do cinema em captar o quotidiano. Posteriormente, são lançadas as bases mais delineadas para se pensar o documentário: grupo de profissionais, estrutura institucional, massa de filmes com características comuns e público afim. Por volta do segundo quartel do século passado o documentário - com o desenvolvimento da experimentação poética, do relato narrativo de histórias e da oratória retórica - passa a ganhar um status mais autónomo com especificações que o fazia ser pensado em contraponto com o cinema ficcional.

O mapeamento destas possibilidades narrativas do documentário foi realizado por Bill Nichols (2001), que, ao propor o documentário como um modo de representação do mundo histórico, sugeriu seis tipologias documentais: documentários de (a) exposição, (b) observação, (c) reflexão, (d) interacção, (e) poético e (f) performativo.

Nos documentários de exposição, as imagens seguem uma sequência hierárquica determinada pelo narrador e os depoimentos reforçam um ponto de vista previamente tratado. São, na sua maioria, filmes institucionais.

Já os filmes de observação geralmente utilizam longos planos-sequência, prezam pela não intervenção nos acontecimentos que filmam e as pessoas não falam

directamente para a camera. São os filmes do cinema-directo que têm em Robert Drew, Richard Leacock e Frederick Wiseman seus principais expoentes.

Os documentários reflexivos problematizam o processo de realização do filme e apresentam como estrutura a tríade produtor-processo-produto. Dziga Vertov é o principal cineasta dessa corrente.

Nos documentários interactivos, o director intervém nas acções, podendo aparecer no filme, inclusive como personagem. As entrevistas têm um papel importante e a narração em *off*, quando utilizada, procura dialogar com a fala dos depoentes.

O modelo poético preza pela abstracção ao reunir fragmentos do mundo histórico de maneira poética. E, por fim, o modelo performativo valoriza a subjectividade em detrimento de uma possível objectividade.

Mais que “escaninhos”, nos quais os filmes devem ser encaixados, essa classificação deve ser vista como uma tentativa de mapear as principais vertentes da produção documental, o que não impede, por exemplo, que um único documentário apresente vários desses modos de representação. Esta pluralidade permite uma tentativa de definição do documentário a partir do que Metz definiu como “grandes regimes cinematográficos”, em que são múltiplas e fluídas as fronteiras, mas são “claras e bem desenhadas no seu centro de gravidade; é por isso que podem ser definidas em compreensão, não em extensão”. Este regime também não deve perder de vista a importância da dimensão ética, destacada hoje por estudiosos e documentaristas “como uma questão central na produção de qualquer documentário, independentemente do seu formato” (Metz cit in. Darin, 2004, p.18).

A dimensão ética envolvida no cinema documentário, por um lado manifesta-se na relação de compromisso com o interveniente e com o assunto abordado, por outro, nos interesses representados. Ou seja, a partir de que lugar a história será narrada no

documentário, qual a intenção e que estratégias narrativas serão utilizadas para ressaltar aspectos que possam corroborar a versão de realidade do documentário.

É legítimo que os intervenientes tenham expectativas quanto à sua representação no ecrã, e daí vem a relação de compromisso com a representação social e também com os intervenientes - neste caso, poder-se-ia discutir os limites entre o privado e o público, ou quem define o que pode ser mostrado, e ainda se os intervenientes estarão ou não conscientes do impacto que poderá ter na vida deles o facto de se exporem perante uma câmara. Até que ponto também as intenções do cineasta devem ser completamente expostas? Não se corre o risco de induzir certos tipos de comportamentos, favoráveis ou contrários ao posicionamento do cineasta ao revelar-se as intenções do argumento?

Por sua vez, do lado do espectador, existe a expectativa de partilha de algo autêntico, e que respeite um conjunto de convenções: “não direcção de actores, uso de cenários naturais, imagens de arquivo, câmara ao ombro, etc. Estes recursos constituem o garante da autenticidade do representado” (Penafria, 2001, p.01)²⁰.

As reflexões, debates e controvérsias acerca do documentário cinematográfico dão-se a partir de diferentes perspectivas, tanto no campo teórico quanto da produção. As definições, conceitos, e diferentes modos de representação documentária tiveram os seus campos marcados por pontos de referência que, a partir de 1960, foram reposicionados²¹.

²⁰ Penafria, Manuela (2001) *O ponto de vista no filme documentário*. Universidade da Beira Interior. Disponível em <<http://bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.html>>. [Consultado em 23/09 2016].

²¹ As principais mudanças de paradigmas podem ser situadas com o movimento documentarista britânico dos anos 1930, que introduziu um tom sério e responsável ao documentário e os movimentos de cinema realista - “cinema directo” nos EUA; “Free cinema” na Inglaterra, “cinema verdade”, na França e o movimento “Candid Camera” ou “Candid Eye”, no Canadá dos anos 1960 celebraram o registo do acaso e do espontâneo como garantia de um contacto íntimo e imediato com o “real” (Penafria, 1999).

Propondo o termo “documentarismo” para designar “uma perspectiva que coloca em destaque diferentes modos de ver o mundo através do cinema e no cinema”, Penafria (2006, p.24) aborda o documentário cinematográfico com foco no sistema de produção e na perspectiva do documentarista, e chama a atenção para o facto de que o cinema documentário se pauta pela mesma estrutura dramática e narrativa que caracteriza o cinema narrativo clássico²². Ou seja, é constituído por personagens, espaço da acção, tempo da acção e conflito, organizados numa estrutura dramática em cenas e sequências, que se sucedem de modo lógico, mais ou menos linear ou mesmo não-linear, e suportadas por uma ideia a ser transmitida.

Para Penafria, é esta ideia a ser transmitida e o modo como é elaborada e desenvolvida que constitui a visão do realizador sobre determinado assunto do mundo e, por conseguinte, corrobora a noção do carácter autoral no documentário (1999, p.39):

“no documentário, é absolutamente essencial que as imagens do filme digam respeito ao que tem existência fora dele. Esta é a primeira e principal característica do documentário. A segunda, já em estúdio, é a organização das imagens obtidas *in loco* (este material poderá eventualmente ser trabalhado com outro, por exemplo, legenda, sons, etc.) segundo uma determinada forma; o resultado final dessa forma é um filme. A organização força o filme a não se pautar por uma mera descrição, apresentação descaracterizada ou sucessão sem propósito aparente das imagens obtidas *in loco*. O documentarista, por

²² Nas palavras de Penafria (2006), “o documentarismo pressupõe uma contiguidade entre o filme documentário e o filme de ficção, apresenta-se como uma consequência da dificuldade em distinguir o registo documental do registo ficcional e tem a utilidade de destacar que a classificação de um filme importa muito menos que o modo como olhamos e somos olhados pelo cinema, o que poderá contribuir sobremaneira para libertar o documentário do peso que sobre ele recai de *representar* ou ter por dever *representar* a ‘realidade tal e qual’”. Segundo a autora, o conceito de fronteira é então convocado para designar os filmes - ou eventualmente todos os filmes - que não cabem pacificamente na classificação de documentário ou na classificação de ficção. Penafria, Manuela (2006) *O documentarismo no cinema: uma reflexão sobre o cinema documentário*. Universidade da Beira Interior. Tese de doutoramento.

seu lado, é cúmplice das características enunciadas.”²³

O carácter autoral é justamente o que estabelece o confronto entre realidade e ficção no documentário, pois revela que a “representação da realidade” se dá a partir de uma perspectiva pessoal, é uma visão do mundo transmitida a partir de um olhar particular. Já por seu lado, Nichols defende que o documentário não é uma reprodução da realidade e sim uma representação do mundo, sob uma perspectiva singular. Este ponto de vista diferente é o que o autor define como a “voz do documentário”, que também diz respeito a uma lógica, o argumento, ou o enquadramento. Deste modo, a “voz” também está claramente relacionada com o estilo e com todos os meios técnicos e estéticos disponíveis para o criador (2010, p.72-92).

O documentarista não é uma lente transparente que apenas capta o que vê passivamente. Ele acciona os seus filtros e mesmo que se deseje invisível, a sua presença ou apenas o seu olhar à distância constitui já uma intervenção na realidade - dos intervenientes e dos espectadores. Por outro lado, no documentário subleva-se também a incapacidade da imagem de mostrar tudo o que queremos saber sobre o que aconteceu. E mais: a imagem é uma versão editada da realidade, alterada durante ou após a captação de uma cena do real (Nichols, 2010, p.27). Contudo o carácter criativo que o documentarista emprega na produção de um filme, não o desloca para o campo da ficção. A dualidade entre ficção *versus* não-ficção ou realidade alinha-se com a própria definição de documentário, que nas palavras de Nichols é “sempre relativa ou comparativa”.

Outro aspecto que importa nesta discussão - e que vamos observar na fotografia - é o interesse do cineasta e o seu papel na relação com os intervenientes do seu filme. Para Penafria, por exemplo, a versão da realidade transmitida num documentário parte do relacionamento que o documentarista estabeleceu com os

²³ 1999, p. 39.

intervenientes. Já nos documentários de cunho mais pessoal, o que está patente é a relação do documentarista consigo próprio. Em todo o caso, há sempre uma grande proximidade e envolvimento com o que se filma, por isso “um documentário não é unidireccional ou seja, é necessário que o documentarista esteja, constantemente, aberto para receber informações, que advêm dos intervenientes” (2010, p.07).

A cena viva fixada em imagens carrega uma especificidade espaço-temporal, capta o que a lente da câmara viu e mais: regista para além do fragmento de um espaço-tempo na imagem, tudo que há em torno e por trás dela. É neste sentido que Bill Nichols afirma que “todo filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela” (2010, p.26).

Na esteira da discussão sobre o documentário cinematográfico, conceitos, definições e controvérsias, na secção seguinte abordaremos a apropriação do termo *documentary* pela fotografia, que se deu de forma quase imediata, na década de 1930. Interessa-nos, portanto, rever como a nova tendência da fotografia de tipo documental – de documentação das condições urbanas e rurais – se impôs com o objectivo de despertar o compromisso público com a mudança social e política; até o seu estado actual que, de acordo com Marien (2013, p.277), *navigates between visualizing the personal experience of the photographer and the setting of profuse sociological text.*

2. Em torno da fotografia documental

“Ela é filha do mundo do aparente, do instante vivido, e como tal guardará sempre algo do documento histórico ou científico sobre ele; mas ela é também filha do rectângulo um produto das belas-artes, o qual requer o preenchimento agradável ou harmonioso do espaço com sinais em preto e branco ou em cores.” *Brassai*, 1968²⁴

A eterna e largamente discutida questão acerca da natureza da fotografia - fotografia como arte ou fotografia como técnica - tem de ser aqui enunciada dada a natureza aparentemente técnica do termo fotografia documental: palavra que de imediato nos transporta para uma dimensão mais testemunhal e objectiva do que criativa ou expressiva. Socorremo-nos dos conceitos de “testemunho-criação”, o binómio indivisível de Boris Kossoy (1989) e de fotografia “expressão-documento” de Rouillé (2009)²⁵.

Embora a revolução documental alavancada pelo desenvolvimento das técnicas fotográficas tenha alargado o conceito de documento para o campo do visual, a fotografia nunca esteve enclausurada à mera condição de documento visual, ou registo iconográfico dos infinitos assuntos do mundo (Kossoy, 1989)²⁶. A imagem fotográfica fornece o testemunho visual e material dos factos aos espectadores ausentes da cena, mas a partir do filtro cultural que é o olhar do fotógrafo. Ou seja, o registo visual fotográfico documenta a atitude do fotógrafo diante de uma dada realidade, e configura-se como a expressão pessoal do seu estado de espírito, da sua ideologia, das suas referências estéticas.

²⁴Brassai, George (1968) *New York, The Museum of Modern Art. Cit. In. Kossoy, Boris (1989) Fotografia e História*, p.32.

²⁵Rouillé, André (2009) *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: editora Senac, p. 15.

²⁶Kossoy, Boris (1989) *Fotografia e História*. São Paulo: Editora Ática.

O tratamento estético dado à realidade pelo fotógrafo constitui também, nos termos de Kossoy, o “objecto-imagem”, entendido como o artefacto no qual é possível detectar na sua estrutura as características técnicas típicas de uma determinada época, mas também a expressão individual do fotógrafo. Por isso é um duplo testemunho: “por aquilo que ela nos mostra da cena passada, irreversível, ali congelada fragmentariamente e por aquilo que nos informa acerca de seu autor” (1989, p.33)²⁷.

Como meio de expressão, a fotografia sempre se prestou a incursões puramente estéticas. A criação e a imaginação artísticas são inerentes a esta forma de expressão. Assim, revela-se o “destino duplo da imagem fotográfica”²⁸, ou o binómio indivisível “testemunho-criação”, nos termos de Kossoy, tal qual os dois lados de uma folha de papel. O conceito de “testemunho-criação” de Kossoy, estabelece-se, portanto, a partir da noção de que:

“toda fotografia é um testemunho segundo um filtro cultural, ao mesmo tempo que é uma criação a partir de um visível fotográfico. Toda a fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará a criação de um testemunho.” *Idem*, p.33²⁹

O conceito de “fotografia-expressão” de André Rouillé (2009), definido como fotografia-documento que compreende uma expressão e engloba um acontecimento, corrobora o binómio “testemunho-criação” de Kossoy. Para Rouillé, a fotografia exprime o acontecimento, mas não o representa - ao menos nos termos da teoria do índice. A sua ideia de fotografia documental desloca-se, assim, dos pressupostos que se baseiam nos

²⁷ Kossoy, Boris (1989) *Fotografia e História*. São Paulo: Editora Ática, p. 33.

²⁸ Brassã *Cit In*. Kossoy, 1989, p. 32.

²⁹ Kossoy, Boris (1989) *Fotografia e História*. São Paulo: Editora Ática, p. 33.

“referentes que aderem”, no “isso foi”, na representação sensível do mundo ou na transparência da imagem.

No que diz respeito à fotografia-documento, Rouillé aborda algumas das suas funções e que, para esta discussão, torna-se importante elencar quatro: *arquivar* ao erigir um inventário do real e preservar em objecto-imagens e álbuns; *ordenar* com o agrupamento das imagens e uma organização numa determinada ordem; *fragmentar* ao eger um fragmento do real para ser registado; e por fim *unificar* ao reunir os fragmentos do real e construir uma unidade ulterior com um sentido discursivo e narrativo que exprime um ponto de vista particular - seja do fotógrafo ou de quem reuniu as fotografias (2009, p.97-107)³⁰.

A proposta de Rouillé de fotografia-expressão extrapola o reducionismo inicial da fotografia como documento visual, fiel e sensível à realidade objectiva dos acontecimentos, pela hipótese do seu esgotamento enquanto fenómeno global da sociedade da informação. Seria, nos termos de Rouillé, uma “passagem do documento-designação para documento-expressão”, ou “de um mundo de substâncias, coisas e corpos para um mundo de acontecimentos, de incorporais” (2009, p.137)³¹.

Estes dois conceitos, servem-nos para desconstruir a bipolaridade do pressuposto que se tornou lugar comum – o de se distinguir pictorialistas, cuja divisa é “a fotografia é uma arte” que aproxima a fotografia da pintura e que relega a realidade para segundo plano e que defende a sua manipulação; de documentalistas, cuja divisa é “a fotografia é um documento” e para quem a fotografia não é uma pintura, tem uma vocação utilitária e propícia ao estudo e a guardar a memória do mundo e descrever a realidade.

³⁰Rouillé, André (2009) A fotografia entre documento e arte contemporânea. São Paulo: editora Senac, p. 97-107.

³¹ Rouillé, André (2009) A fotografia entre documento e arte contemporânea. São Paulo: editora Senac, p.137.

Como vimos na secção anterior, foi do cinema que o termo documentário transitou para a fotografia, inicialmente estabelecendo uma associação do documentário com a observação social, passando a ser largamente utilizado a partir dos anos 1930. Desde então, escritores, realizadores e fotógrafos começaram a produzir uma mistura de estilo modernista e assunto realista que tinha por objectivo educar o público acerca das diferentes experiências de injustiça social e das dificuldades humanas vividas por distintos grupos sociais no contexto das grandes cidades (Marien, 2006, p.279).

No entanto, antes da década de 1930, mesmo não existindo ainda um “estilo documental”, ao olharmos hoje para as imagens fotográficas realizadas por Henri Le Secq ou Gustave Le Gray para a Missão Heliográfica, poderíamos chamá-los de fotógrafos documentais³². Ainda que o termo documental não tenha sido especificamente aplicado como género fotográfico, à época, poderíamos considerar os trabalhos do escocês John Thompson (1837- 1921), do dinamarquês Jacob Riis (1849-1914), da americana Margaret Sanger (1879-1966), do alemão Heinrich Zille (1858-1929) e do norte-americano Alfred Stieglitz (1864-1946) como pioneiros da fotografia documental. Mas não são os únicos. Na prática documental do final do século XIX e início do século XX cabem também os nomes de Eugene Atget, Lewis Hine ou August Sander.

As fotografias de Jacob Riis, Arnold Genthe, Lewis Hine e E. J. Bellocq, entre outros, trouxeram um exemplo da pioneira prática documental na América. Na passagem do século XIX para o século XX, os fotógrafos usaram a sua influência crescente para expôr os demónios da sociedade, que a próspera Belle Époque decidiu ignorar: as

³²As *Missions Hélio Graphiques* fizeram parte de um projecto organizado pela *Commission des Monuments historiques*, pensado para fotografar paisagens e monumentos em França, para que pudessem ser restaurados. No verão e outono de 1851, cinco fotógrafos completaram a missão de fotografar o património arquitectónico francês, que culminou na realização de 258 imagens. Édouard Baldus, Hippolyte Bayard, Gustave Le Gray, Henri Le Secq e Auguste Mestral. Daniel, Malcolm (2000) *Mission Héliographique, 1851*. In. *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art. Disponível em <http://www.metmuseum.org/toah/hd/heli/hd_heli.htm> [Consultado em 23/10/ 2016].

condições degradantes dos trabalhadores das grandes cidades, o trabalho infantil, a devastação da guerra. A realidade moderna dos anos 1890 a 1910 iriam aparecer também em imagens produzidas por inúmeros artistas e amadores que achavam o mundo “*intoxicatingly attractive*” (Marin, 2006, p.282).

Jacob Riis (1849–1914) era repórter de polícia para o jornal *New York Tribune*, sendo conhecido como um dos primeiros catalisadores da reforma social e das mudanças sociais nas cidades. A sua obra foi uma das primeiras publicações do fotojornalismo, documentando as condições miseráveis nas favelas de New York em 1880, e continua a servir de modelo e referência fundamental para todos os fotógrafos e historiadores urbanos³³.

Em 1908, Lewis Hine (1874–1940) deixou de ser professor para se tornar fotógrafo no National Child Labor Committee, organização dedicada a melhorar as condições de vida e de trabalho das crianças. Hine fotografou milhares de crianças pelo país. Ao acumular estes “factos”, Hine esperava revelar os padrões de exploração infantil nos quais as cidades americanas assentavam. Os seus relatórios e “*slide lectures*” não eram apenas ferramentas para uma reforma do trabalho, mas uma forma de despoletar uma resposta mais profunda e empática no espectador, uma resposta que pudesse fazê-lo reconsiderar a sua relação com a sociedade.

Ernest J. Bellocq (1873–1949) trabalhou como fotógrafo profissional especializado em *shipbuilding*, mas o seu renome deve-se a uma série de retratos eróticos de prostitutas, em Storyville, por volta de 1912, Quando Bellocq foi descoberto pelo fotógrafo Lee Friedlander em 1960 e publicado em 1970, foi imediatamente reconhecido

³³Riis, Jacob A. (1890) *How the Other Half Lives: Studies Among the Tenements of New York*. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/45502/45502-h/45502-h.htm>> [Consultado em: 26/10/ 2016].

como mestre do retrato psicológico moderno – um antecessor duma geração de artistas contemporâneos, incluindo Diane Arbus.

Apesar do interesse inicial de Alfred Stieglitz pela *candid or snapshot-style street photography*³⁴, o fotógrafo tentou virar a página no desenvolvimento natural da tradição documental com a sua retrospectiva pictorialista em 1910, no Albright Art Museum em Buffalo, New York. Em 1915, este interesse de Stieglitz na fotografia pictorialista americana foi revivido pelo trabalho de três jovens fotógrafos: Charles Sheeler (1883–1965), Morton Schamberg (1881–1918) e Paul Strand (1890–1976) - que como muitos pintores profissionais do período, transitaram para a fotografia impulsionados por questões financeiras, e tiveram também os seus trabalhos enquanto pintores influenciados pela prática fotográfica.

O pictorialismo na fotografia ganhou relevo a partir de 1890, com a prática dos retoques e manipulações, tanto nos negativos como nos positivos, posteriores ao momento da tomada da imagem e, de alguma forma, procurava situar a prática fotográfica no campo da arte como um verdadeiro meio de expressão artística. Efectivamente, nas duas primeiras décadas do século XX, há uma grande reciprocidade de influências entre arte e fotografia, o que de certa forma simplifica o debate entre o real e a ficção na fotografia (Amar, 2007, p.87-96)³⁵.

Lato sensu, até a década de 1930, considerava-se documentário tudo o que não era ficção. A partir de então é que se passou a abordar o documentário com um sentido mais restrito. Ainda assim, o trabalho destes precursores apresenta já um novo tipo de sensibilidade, tanto no modo de testemunhar o mundo como de exprimir as transformações do mundo. Esta sensibilidade vai intensificar-se e sistematizar-se, nos

³⁴Ver *The Terminal* (1892) e *The Steerage* (1907).

³⁵ Amar, Jean-Pierre (2007). *História da Fotografia*. Lisboa: Edições 70, p. 87-96.

anos seguintes, numa nova linguagem estética, ou nas palavras de Grierson, “um movimento não estético, que sabe usar a estética” (Cit In. Marien, p.277).

O fim da Primeira Guerra Mundial acabou com o pictorialismo como movimento estético viável. A violência inerente à Guerra engendrou um novo comprometimento dos fotógrafos em documentar cada aspecto da luta, desde a vida nas trincheiras aos aviões de combate a cruzar os céus. O crescimento económico e industrial mundial sustentado da década de 1920 terminou abruptamente em 1929, com a Grande Depressão. Nos Estados Unidos, o *crash* do mercado de ações, as falências em cadeia, desemprego e a deflação deram origem ao mais longo período de recessão económica do século XX, com forte impacto sobre a economia europeia.

É neste contexto que a fotografia documental se vai desenvolver comprometida com causas sociais e políticas.

3. Documentarismo fotográfico e o *Farm Security Administration*

“É a fotografia um intrigante documento visual cujo conteúdo é a um só tempo revelador de informações e detonador de emoções.” *Kossoy*, 1989

Já na década de 1930, a fotografia documental ganha contornos sociais mais evidentes com o projecto *Historical Section - Photographic*, no contexto do *Farm Security Administration*. O projecto fotodocumental do governo do então presidente dos Estados Unidos (1933-1945), Franklin Delano Roosevelt, tinha como missão fazer registos fotográficos dos efeitos da Grande Depressão económica e inquéritos sobre as condições de vida e de trabalho em todo o país. As fotografias trouxeram à tona a denúncia social de um período assolado pelo capitalismo (Bauret, 2010, p.31)³⁶.

É comum designar esta vertente da fotografia documental como fotografia documental social ou ainda documentário social - uma investigação visual e registo crítico de uma determinada situação social do mundo que desperta o compromisso do público com a necessidade da mudança da realidade representada³⁷. Algumas das fotografias realizadas neste contexto são ícones da cultura visual do século XX, ao mesmo tempo que nos servem de documento visual deste período histórico, revelando informações, também detonam emoções pela forte carga dramática e narrativa que carregam (Kossoy, 1989).

A *Resettlement Administration* (RA) foi uma agência criada de forma a coordenar os esforços feitos por vários departamentos do estado no que toca à melhoria das condições rurais. Uma das iniciativas mais importantes da RA era retirar os

³⁶ Bauret, Gabriel (2010) *A fotografia: histórias, estilos, tendências e aplicações*. Lisboa: Edições 70, p. 31.

³⁷ Amar (2010, p.105) usa o termo “documentarismo” para este tipo de testemunho visual.

agricultores da pobreza dando-lhes viabilidade económica, além de controlar a imigração e promover a educação agrícola. A missão da RA, tal como muitas das agências criadas com o New Deal, era muitas vezes questionada pelos conservadores, que achavam que uma intervenção governamental na economia e na vida dos cidadãos americanos era pouco americano, ou pior, cripto-socialista. Em 1937 a RA foi absorvida pelo Departamento de Agricultura e renomeado *Farm Security Administration* (FSA).

O projecto fotodocumental iniciado ainda na RA teve continuidade na *Farm Security Administration*, sob a regência do mesmo supervisor da actividade fotográfica, Roy E. Stryker, sociólogo e também fotógrafo. A sua função no *Historical Section - Photographic* manteve-se a mesma: através das fotografias, mostrar evidências do funcionamento da agência à imprensa e à sociedade. O projecto contava com uma equipa de doze fotógrafos de renome na época, dentre os quais Walker Evans (1903-1975), Dorothea Lange (1885-1965), Arthur Rothstein (1915-1987) e Russell Lee (1903-1986). Mais do que fotografias, a missão do projecto envolvia um trabalho de carácter documental, mas também sociológico e etnológico. Os fotógrafos que fizeram parte do projecto hoje figuram na história da fotografia documental. Herdeiros de uma forma de documentário envolvida com a persuasão emocional, e com traços estilizados de imagens simbólicas, cada um encontrava diferentes interesses e motivações, e tinham um modo muito particular de lançar um olhar sobre as consequências da crise, sem concessões³⁸.

O trabalho de Stryker passava por fazer uma espécie de curadoria das fotografias, construindo desta forma uma narrativa a partir do olhar de diferentes fotógrafos, que registavam a tempo integral e cobriam exaustivamente o trabalho feito pela agência em todo o país³⁹. Entre 1935 e 1942, foram reunidos cerca de 270 mil

³⁸Cohen, Stu (2009). *The Likes of Us: America in the Eyes of the Farm Security Administration*. Boston: Godine.

³⁹Notadamente, a orquestração da opinião pública era muito parecida com a propaganda que os soviéticos faziam, lembrando os primeiros anos da União Soviética. De facto, o governo

negativos, dos quais cerca de 100 mil foram censurados por Stryker. Em 1940, a agência distribuía cerca de 1400 imagens por mês para os *media*.

As imagens não são de personalidades, nem de celebridades, nem sequer da “Wall Street”. São contingências da vida das populações mais atingidas, são imagens de contextos individuais e sociais, de pessoas comuns, em ambientes urbanos e rurais de pequenas povoações dos Estados Unidos, mas que com toda a força gritam “Depression”⁴⁰. De acordo com Cohen:

“Agrarian populism, then, is the first basic assumption that informs the FSA collection. A second equally important attitude concerns notions of social economic class. The face of America presented through the FSA photographs is a face seen by middle-class eyes. It is middle class in its avoidance of the very issue of class. Classlessness is a middle-class philosophy - one might almost say the middle-class philosophy. Both those on top of the socio-economic pyramid and those the bottom are aware of the pyramid’s existence. It is only for those in the middle that the notion of a society in which no one is better or worse than his neighbor hold important psychological benefits.” 2009, p.16

Como ressalta Amar (2007, p.16), o trabalho fotográfico realizado no âmbito do FSA, teve tamanha dimensão que não há paralelo na história da fotografia, nem das ciências sociais (Amar, 2010, p.106). As imagens do projeto exprimiam uma realidade tão dura que, por referência ou por eloquência, repetidas vezes foi invocado o imaginário religioso na composição das fotografias - tal como o fez Lewis Hine com as imagens das

americano, tendo receio das conotações socialistas, abstém-se de usar o termo propaganda, preferindo usar a palavra “publicidade”.

⁴⁰Como sugere Marien (2013, p.283), provavelmente, a ideia de Striker de focar todo este trabalho na vida anónima em pequenas povoações, tenha surgido das muitas conversas entre ele e o sociólogo Robert S. Lynd, que escreveu o fundamental livro “*Middletown: a study in Modern American*”, de 1929, conjuntamente com Helen Lynd. A obra trata-se de um estudo aprofundado sobre a vida nas cidades médias americanas.

crianças, no *National Child Labor Committee* (Marien, 2013, p.278). A emblemática imagem de autoria de Dorothea Lange, *Migrant Mother*, foi repetidamente usada pela imprensa da época. O retrato de uma mãe com o seu filho, com uma composição poderosa criando associações com a Virgem Maria e o Menino Jesus, ilustra como estas fotografias se tornaram parte da história americana. Com formação pictorialista, Lange estudou com Clarend White, mas as suas fotografias tiveram mais influência do economista activista Paul Taylor, que determinou o foco do seu trabalho na situação dos trabalhadores rurais migrantes. Para a fotógrafa Dorothea Lange, a fotografia era capaz de exprimir o seu sentido de justiça social, ao revelar as condições das desigualdades existentes.

Enquanto as fotografias da RA/FSA tiveram um efeito duradouro na imagem que a América tinha dela própria, nasceram outros projectos fotográficos instigados por agências governamentais, durante o período da Depressão. Berenice Abbott (1898-1991) fotografou para o WPA - *Works Project Administration*, um controverso programa do New Deal que deu emprego público a vários artistas. Da mesma forma, outros tantos projectos foram realizados com uma proposta institucional e formal que, no entanto, não foi impeditiva para que os fotógrafos desenvolvessem uma linguagem particular para a fotografia documental que se estava a fazer neste contexto, e um modo de olhar e representar autoral. Constitui-se, contudo, mais uma linha ténue que distingue o fotojornalismo da fotografia documental de então.

4. Fotojornalismo *versus* fotografia documental

“Hoje em dia nada é mais pacífico do que a reciclagem fotográfica da realidade, quer como atividade quotidiana, quer no campo das artes.” *Sontag*, 2012

Desde meados do século XIX, a fotografia, com a sua vocação para a objectividade, tornou-se aliada das grandes agências de notícia, como *Havas*, *Reuter* e a *Associated Press*. As agências de notícias eram as responsáveis por alimentar os jornais com notícias do mundo inteiro, servindo-se de todos os meios possíveis para transmissão rápida: dos pombos-correio ao telégrafo e ao avião. As guerras e a vida nos campos de batalha eram assuntos que recebiam registos oficiais de fotógrafos correspondentes para grandes jornais. Mas neste período, devido às limitações técnicas da fotografia, não era possível fazer registos dos combates, era possível apenas mostrar o que deles restava, como destroços de bombardeamentos e cadáveres de soldados. Somente a partir de 1880, o instantâneo fotográfico desenvolveu-se ao ponto de permitir uma reportagem mais dinâmica, e apenas em 1925, com o lançamento da máquina fotográfica *Leica* com filme de 35mm, totalmente manejável, é que a guerra se tornou um tema privilegiado. É neste contexto que a profissão de repórter surge. O papel das agências de notícias, passa a ser então, além de difundir rapidamente as imagens fotográficas para os jornais, encomendar reportagens (Bauret, 2010, p.33).

Nas décadas de 1920 e 1930, o fotojornalismo ganha destaque com o surgimento de duas grandes revistas de actualidades que passaram a conceber as publicações totalmente à volta da fotografia: a *Vu* francesa (1928) e a *Life* nos Estados Unidos (1936). Depois da guerra, em 1947, o fotógrafo Robert Capa e outros fotógrafos

fundaram a agência *Magnum Photos*, que ainda hoje existe, para se protegerem e venderem os seus trabalhos e permitir que a imprensa pudesse desenvolver-se⁴¹.

Na década de 1940, durante o período da guerra mundial e do pós-guerra, a fotografia documental tornou-se subordinada ao fotojornalismo. Quase só Robert Frank permanece à parte, desenvolvendo um novo tipo de documentário, mais complexo, evocativo e pessoal – que influenciará os fotógrafos da geração de sessenta.

A obra de ruptura do suíço Robert Frank, *The Americans* (1959), evidencia o carácter pessoal que tem a fotografia documental, e juntamente com William Klein, rompe os cânones do documental moderno e cria novos pressupostos para a fotografia documental, que a aproximam mais da arte.

Na década de 1960, a influência de Robert Frank na obra de outros fotógrafos resultou numa importante exposição realizada no MoMa (Museum of Modern Art), que juntou Diane Arbus, Lee Friedlander e Garry Winogrand, sob o título *New Documents*. Como sugeriu o curador do Moma, John Szarkowski, uma nova geração - comprometida, não com a mudança social, mas com a investigação iconográfica da experiência social da modernidade - tinha vindo substituir a fotografia documental social.

O ponto de viragem que a fotografia documental encontra na obra de Frank, é a concepção com base no binómio criação-expressão. A fotografia documental deixa de ser tratada como testemunho objectivo, tão adequada ao fotojornalismo, e passa também a abranger o campo da criação. Torna-se simultaneamente “fotografia-documento” e “fotografia-expressão”, nos termos de Rouillé (2009).

Este novo modo de concepção, reinventa a tradição da fotografia documental. Assim, os fotógrafos documentais deixam de ver a câmara estritamente como uma

⁴¹ Bauret cita ainda a importância da revista *Paris-Match*, e das agências Gama e Sygma, Contact Press Image, AFP na França e Reuter nos Estados Unidos para o fotojornalismo.

ferramenta capaz de mostrar a injustiça e a desigualdade, no intuito de denunciar e dar visibilidade a aspectos marginalizados da sociedade para promover melhorias sociais. A fotografia documental assume também um viés mais criativo, tornando-se cada vez mais uma arte subjectiva, na qual nem todos os fotógrafos nesta categoria tinham a intenção de transformar a sociedade, mas sim de mostrar de modo poético e estético as mazelas sociais.

No final dos anos 1950, os fotógrafos americanos levam um novo mundo visual para a fotografia documental. A tradição subjectiva que emergiu a partir dos anos quarenta tornou-se um caleidoscópio através do qual fotógrafos como Garry Winogrand, Diane Arbus e Lee Friedlander olharam para o mundo, reivindicando fazer fotografias com o objectivo de ver como o mundo se parece nas fotografias. No breve ensaio “*The new documentary tradition in photography*”, Hostetler (2004)⁴² reconhece este como o trio de fotógrafos que redefiniu a fotografia documental social nos anos sessenta: as imagens de Winogrand, Arbus e Friedlander provam como o significado das observações casuais do dia-a-dia são mais profundas do que aparentam. Enquanto Winogrand construiu situações existenciais com a câmara e Arbus analisou os habitantes da sua era com a sua lente, Friedlander pensou compreendê-la examinando o mobiliário cultural da sociedade. Os três terão representado a “paisagem social” da América dos anos 1960.

Esta geração de sessenta que inaugura uma nova tradição na fotografia documental, já não está comprometida, como os fotógrafos da década de trinta, com a mudança social, mas com a investigação formal e iconográfica da experiência social da modernidade, que substitui as antigas formas de documentarismo social.

⁴²Hostetler, Lisa (2004) “The New Documentary Tradition in Photography.” In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. Disponível em: <http://www.metmuseum.org/toah/hd/ndoc/hd_ndoc.htm>. [Consultado em: 13/11/2016]

A partir das mudanças de cânones da fotografia documental social, tida como uma forma de fotojornalismo, estabelece-se uma ténue linha que separa conceptualmente o fotojornalismo da fotografia documental - com as suas funções estritamente sociais já ampliadas. Enquanto o fotojornalismo está comprometido com a produção de fotografias informativas, interpretativas e ilustrativas de um acontecimento, com um sentido de urgência, e que sejam capazes de informar sobre determinado contexto, de acordo com deontologia jornalística, a fotografia documental abrange uma maior diversidade de propostas estéticas e éticas, e um olhar mais autoral e subjectivo sobre o mundo, sobre acontecimentos, experiências e histórias de vida, fenómenos e grupos sociais. Transversal a ambos, está a proposta de retratar a realidade e tratar visualmente os assuntos da actualidade.

A era de ouro do fotojornalismo vê o seu declínio na década de 1970. Contudo, a partir daí, tanto o fotojornalismo como a fotografia documental passam a encontrar espaço nas galerias de arte.

5. *New documentary* ou a nova fotografia documental social

Nos anos 1970, um eixo conceptual e crítico da fotografia documental social teve origem a partir das circunstâncias políticas e sociais dos Estados Unidos, ainda no período da guerra do Vietname e devido às suas ressonâncias sociais. Neste contexto, os trabalhos dos americanos Fred Lonidier, Martha Rosler e Allan Sekulla, tiveram importante influência para a nova geração de um grupo de fotógrafos e estudiosos da Califórnia, que pensavam a prática fotográfica em geral e projectos documentais em particular. Com base na releitura do ensaio de Walter Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte, já num contexto diferente em termos tecnológicos e de desenvolvimento dos *mass media*, e com as leituras do dramaturgo e crítico Bertolt Brecht, referenciavam a noção de que “uma simples reprodução da realidade, expressa algo sobre a realidade”. O olhar do grupo recaiu sobre a arte contemporânea e sobre o cinema experimental, particularmente sobre as obras mais experimentais do cineasta francês Jean-Luc Godard e a sua proposta de reformular assuntos antigos para recriar a realidade (Marien, 2013).

O trabalho, filosoficamente mais rigoroso e frequentemente mais “de esquerda” do fotógrafo e teórico americano Fred Lonidier, influenciou uma nova geração de fotógrafos para a criação de um *new documentary*, com novas ideias e um novo corpo de trabalho. Um exemplo, são as fotografias conceptuais que produz para uma obra focada nas relações trabalhistas fronteiriças a partir do *activist gesture*⁴³ como N.A.F.T.A - *Not A Fair Trade For All* (Carroll, 2017)⁴⁴, ou para a obra *Health and Safety Game*, de 1976, que problematiza a saúde e a segurança ocupacional. O seu modo de ver e fotografar,

⁴³ *Activist gesture* refere-se ao uso da gestualidade ativista no contexto da arte. Ou seja, é a conexão entre arte e ativismo.

⁴⁴ Carroll, Amy Sara (2017) “*REMEX: Toward an Art History of the NAFTA Era*”. Austin: University of Texas Press.

criando séries de fotografias de ficção baseadas em factos tornou-se um modelo do pós-documental.

A artista e teórica nova iorquina com voz crítica contemporânea e discurso feminista, Martha Rosler, também teve um importante papel no debate sobre a relação entre arte e fotografia. O seu trabalho *The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems*, de 1974-75, serviu como marco na crítica do documentário humanista clássico enquanto trabalho de elites que impõem a sua visão e valores sobre os menos favorecidos. A partir de fotomontagens de fotografias publicitárias e fotojornalismo publicadas em periódicos *undergrounds* a artista questionava a desconexão dos discursos sociais presentes nos *mass media*. Assim como Lonidier, Martha Rosler também utiliza a dramatização e a ressignificação de sequências de fotografias documentais pré-existent, compondo um discurso crítico a partir destas.

O fotógrafo, teórico e crítico Allan Sekulla (1951-2013) teve um trabalho consistente desde 1973, com produção teórica e projectos fotográficos documentais com temas acerca de questões inerentes aos grandes sistemas económicos e à realidade social da globalização. Um traço marcante do seu trabalho é a junção de fotografias documentais e longos textos, as projeções de séries de imagens em slide show.

Esta nova abordagem para a fotografia documental social estabelece uma maior aproximação entre a arte conceptual e fotografia documental, relação que se vai desenvolver nos anos seguintes. Entretanto, a maior novidade é um posicionamento político e social mais contundente nos projectos conceptuais. A nova fotografia documental social também imprime um olhar mais autoral e crítico aos projectos, e o uso de novas linguagens e recursos técnicos e tecnológicos, estéticos e criativos, para construir sentidos nas séries de fotografias documentais.

6. O documentário hoje

“Esgotámo-nos em vãs subtilezas para dirimir se a fotografia é ou não uma arte, mas não nos perguntámos primeiro se esta invenção não transformava o carácter geral da arte.” *Benjamin*, 1936

Desde os anos de 1990 que se observa um renovado interesse na fotografia documental. Nicholas Nixon documentou extensivamente vários assuntos relacionados com a vida americana; Pieter Hugo documentou tradições das comunidades africanas; Antonin Kratochvil fotografou uma grande variedade de assuntos, incluindo as crianças de rua da Mongólia; Fazal Sheikh reflectiu sobre a realidade das classes desfavorecidas dos países do Terceiro Mundo.

Na mesma medida em que a produção de projectos documentais na fotografia retomava fôlego, no campo teórico também ganhava corpo. Em *The Photograph*, Graham Clarke dedica todo um capítulo à *documentary photography*⁴⁵, referindo que, de muitas formas, a mesma dominou a história da fotografia do século XX. À fotografia documental como género foram associados também uma série de fotógrafos que, de formas diferentes, fizeram fotografias documentais. Contudo, o termo é limitado a uma variedade de referências e de aproximações ao assunto. Documento significa evidência, evidência não questionável.

A fotografia documental, como género, permaneceu ainda por um certo tempo dentro deste quadro de autoridade. O assunto é um índice de experiências problemáticas e emocionais. Em entrevista concedida em 1971, Walker Evans, um dos pioneiros da fotografia documental, problematiza a fotografia como documento, com uma

⁴⁵ Clarke, Graham (1997) “*The Photograph: A Visual and Cultural History*”. Oxford University Press, Oxford History of Art, p. 145-165.

função limitada de prova ou evidência, e sugere que o estilo documental poderia ser o modo de fazer uma imagem parecer um documento, quando não o é:

“When you say *documentary* you have to have a sophisticated ear to receive that word. It should be *documentary style*, because *documentary* is police photography of a scene and a murder... That's a real document. You see art is really useless, and a document has use. And therefore art is never a document, but it can adopt that style. I do it. I'm called a documentary photographer. But that presupposes a quite subtle knowledge of this distinction.” *Evans*, 1983⁴⁶

A história da fotografia relata um movimento de afastamento da fotografia como recurso, para a fotografia como estilo; da fotografia como imagem registada, para imagem construída; da fotografia como meio, para a fotografia como fim. Para Clarke (1997), a fotografia documental é a mais íntima forma de prática fotográfica, e associa-se explicitamente ao espaço público ao mesmo tempo que assume um vínculo entre quem vê a fotografia e o assunto.

Ainda na década de 1990, muitos artistas adoptaram a fotografia como principal meio de expressão e criação, com abordagens documentais. Na área da publicidade e da moda a fotografia também esteve presente em composições que evocavam relações interpessoais e colocavam o produto em segundo plano, por vezes fazendo referência a questões sociais e políticas problemáticas. As fotografias do italiano Oliviero Toscani para as publicidades da marca Benetton são exemplo disto, e ainda as fotografias de Corinne Day e Nick Knight (Marien, 2013).

⁴⁶ Evans, Walker (1983) *Walker Evans at Work: 745 Photographs together with Documents Selected from Letters, Memoranda, Interviews, Notes*. London: Thames and Hudson, 1983. Disponível em: <<http://documentaryfoto.posthaven.com/a-documentary-style>>[Consultado em: 28/11/2016]

Na prática da fotografia documental, muitos assuntos, tendências e ideias transitaram para os primeiros anos do século XXI. O uso de conteúdos fotográficos históricos era uma das tendências em voga na passagem do século. Na mesma corrente, o uso das câmaras digitais ampliou-se, mas técnicas fotográficas antigas também foram resgatadas, como o daguerreótipo, cianótipo e a fotogravura, e mesmo artistas que nunca tinham trabalhado com fotografia passaram a adoptar tais técnicas. Os slide-shows, que eram usados com finalidades didácticas passaram a ser usados também para exposições fotográficas, assim como imagens produzidas por daguerreótipos também podiam ser manipuladas digitalmente. O leque de técnicas fotográficas amplia as possibilidades estéticas da fotografia documental para retratar e tratar os assuntos do mundo, e potencializar as possibilidades criativas sobre o real.

Na actualidade, a ubiquidade dos ecrãs faz com que a fotografia seja “*the medium of the moment*”, como assinala Peter Galassi (Cit In. Marien, 2013, p.493). Ao mesmo tempo, mescla-se passado e presente, realidade e ficção na fotografia documental.

7. Fotografar o imaginário, documentar o real

A forma como se descreve o filme *Sans Soleil* de Chris Marker (1982) pode servir-nos para elucidar o conceito de documentário imaginário. Sobre o filme disse-se que pode ser descrito “como um mundo imaginário feito de imagens reais – ou será, tal como a voz que narra o filme repetidamente pergunta: *the other way around?*. O filme, descrito por Aitken (2013, p.807) como uma autobiografia inventada, revela uma grande complexidade que se desenrola não de acordo com uma cronologia linear, mas ao perpassar uma rede de associações, ecos e lembranças, que é tanto uma meditação sobre a história e a memória como uma desencantada interrogação da sua forma⁴⁷.

Ao tentarmos aplicar o conceito operatório de documentário imaginário para fazermos aproximações com as novas potencialidades da fotografia documental contemporânea, procuramos definir um termo que parece, à primeira vista, paradoxal⁴⁸.

O termo foi utilizado pelo artista, fotógrafo e curador canadiano Chuck Samuels a propósito do projecto *Paisagem Submersa*, trabalho fotográfico colectivo realizado entre os anos de 2002 e 2007⁴⁹. O projecto consistia num trabalho documental no Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais, com mote na remoção de 1.151 famílias de suas terras para a construção de uma barragem⁵⁰. Os artistas João Castilho, Pedro David

⁴⁷Aitken, Ian (2013) *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*. Canadá: Routledge, p. 807.

⁴⁸Lombardi, Kátia Hallak (2007) *Documentário Imaginário: Novas potencialidades na fotografia documental contemporânea*. Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. UFMG.

⁴⁹Castilho, João; David, Pedro; Motta, Pedro (2008) *Paisagem Submersa*. São Paulo: Editora Cosac Naify.

⁵⁰O Vale do Jequitinhonha, uma das regiões mais pobres do Brasil, chegou a receber da ONU o título de Vale da miséria, em 1974. Mas é conhecido também pela riqueza de suas manifestações culturais, pelo artesanato e pela música popular. Os moradores de sete municípios da região teriam de abandonar suas casas, que seriam inundadas para formar o lago da Barragem de Irapé, a ser construída no rio Jequitinhonha, região com municípios de mais de 300 anos de existência e preciosa tradição cultural, além de comunidade remanescente de quilombo.

e Pedro Motta começaram a documentar a saga de 42 comunidades, que tinham suas vidas profundamente ligadas ao rio e à terra, de onde tiravam também a sua subsistência (Lombardi, 2007, p.126).

Em *Paisagem Submersa*, não se representa apenas o facto histórico em si, mas uma espécie de fábula mitológica que versa sobre os desígnios do homem. O projecto está na corrente mais contemporânea dos fotodocumentaristas que deixaram de lado a representação do mundo que visa estritamente comprovar a ocorrência de uma dada realidade, em nome da percepção de que o acto de fotografar leva, inevitavelmente, à criação e à invenção de um mundo paralelo⁵¹.

Mas o termo “documentário imaginário” já havia sido utilizado anteriormente noutros contextos teóricos, nomeadamente no âmbito do cinema⁵². Na sua obra *Qu'est que c'est le cinéma* (1958-1965), André Bazin lança a noção de “documentário imaginário” para discutir a ilusão e a ficção na montagem e expressão cinematográfica, e como a montagem possibilita a construção de sentidos ao fazer as imagens transitarem entre o real e o imaginário.

Noutros termos, Bazin fala também de uma certa literacia visual a qual o cinema habituou a sensibilidade do espectador a não distinguir como artifício. As cenas “reais” são sugeridas unicamente pela montagem - contudo, reconhece que a natureza

⁵¹O comissário Chuck Samuels emprega o termo “documentário imaginário” para estabelecer uma ligação entre *Paisagem Submersa* e o conceito de *Image & Imagination*, sem, contudo, se ter dedicado a uma discussão conceptual sobre o mesmo. O nono *Le Mois de la Photo à Montréal* foi pensado pela curadora convidada Martha Langford, em torno do conceito *Image & Imagination*. Esta apresentação iluminou uma área negligenciada da experiência fotográfica: a da vida da fotografia na mente do espectador. Neste ano, Samuels foi palestrante em seminário sobre as tendências da fotografia contemporânea, nomeadamente na mesa sobre “Evento Fotográfico: projeto cultural e troca de experiências”.

Disponível em:

<http://www.moisdelaphoto.com/SiteGenerique/en/documents/Info_brochure.pdf> [Consultado em 12/11/2016].

⁵² No âmbito da literatura, o termo documentário imaginário foi utilizado na obra australiana de ficção científica “*Transmitter: an imaginary documentary*” (1984), de Damien Broderick, uma narrativa de imaginação científica sobre uma viagem no tempo que altera a realidade desenvolvida com uma linguagem documental.

abstrata da montagem não é absoluta. Neste sentido, ao abordar a obra *Le Ballon Rouge* (1956) de Albert Lamorisse, Bazin discute a importância da montagem para escamotear ou não a realidade, e a partir desta, de certa forma, situa o filme no campo do documentário ou da criação e da pura invenção da mente⁵³.

À montagem, aqui, contrapõe-se a contiguidade de registo do espaço e do tempo e quão visível é - ou não - a ilusão de contiguidade que os truques de montagem criam: objectarão que os balões de Lamorisse são, no entanto, truncados. Isso é óbvio, pois se não o fosse estaríamos em presença de um documentário sobre um milagre ou faquirismo, e o filme seria bem diferente. Ora, “O Balão Vermelho” é um conto cinematográfico, uma pura invenção da mente, mas o que importa é que essa história deva tudo ao cinema, justamente porque no essencial ela nada lhe deve.

É bem possível imaginar “O Balão Vermelho” como um relato literário. Mas, por mais bem escrito que se possa imaginar, o livro não chegaria aos pés do filme, pois o charme deste é de outra natureza. No entanto, a mesma história, por mais bem filmada que fosse, poderia não ter mais realidade no ecrã do que no livro; seria na hipótese de Lamorisse decidir recorrer às ilusões da montagem (ou eventualmente da transparência). O filme transformar-se-ia então num relato em imagens (como o conto o seria em palavras) ao invés de ser o que é, vale dizer, a imagem de um conto ou, se preferirem, um documentário imaginário.” (Bazin, 1991, p.59).⁵⁴

Assim, a noção de documentário imaginário, na perspectiva de Bazin, vem da ideia de que há obras que não podem ser consideradas pura ficção, devido ao seu valor documental; ora, os acontecimentos que representam são parcialmente verdadeiros.

⁵³ O filme “*Le Ballon Rouge*” é uma média metragem de 36 minutos, que se desenrola numa rua de Paris dos anos de 1950, e mostra as aventuras de um menino que encontra um grande balão vermelho preso ao poste de iluminação da rua.

⁵⁴ Bazin, André (1991) *O cinema: Ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, p. 59.

Nestes casos, a realidade cinematográfica não pode descartar a realidade documentária. No documentário imaginário, a realidade torna-se a verdade da nossa imaginação.

O carácter imaginário ou fabricado do real, ou a partir do real, está presente desde meados do século XX na fotografia, com as correntes surrealistas. De facto, a fotografia sempre permitiu jogar com a realidade: está mais próxima dela, mas nem por isso deixa de ser um duplo e uma ilusão enganadora, “e além disso, presta-se a manipulações, montagens, truques, permitindo o aparecimento de imagens ainda mais perturbadoras, que poderiam muito bem recordar as imagens oníricas” (Bauret, 1910, p.97).

O olhar autoral e subjectivo da fotografia surrealista, antecipa a tendência contemporânea e fixa a fotografia no território das artes. As orientações traçadas por Stieglitz, Strand, Man Ray, Cartier-Bresson e outros foram enriquecidas com o desenvolvimento de novas linguagens, abordagens e olhares, a partir da década de 1950. No entanto, é somente depois dos anos setenta, com a entrada da fotografia nas galerias de arte e museus, que a fotografia documental se avizinha em definitivo das artes contemporâneas.

A imaginação, o onírico, a ilusão e a fantasia estão ontologicamente relacionadas à imagem fotográfica e ao cinema, tal como as noções do real, de realidade e de verdade. Afinal, a fotografia e o cinema são feitos do mesmo material dos sonhos, ou do mesmo meio básico de expressão: a imagem. E o substrato da realidade, em seu registo expressa-se e é ressignificado por meio de imagens.

Documentário imaginário é, assim, o termo que melhor incorpora a dualidade presente no trabalho duma nova tendência de fotografia contemporânea que congrega, em simultâneo, documento-realidade e ficção-imaginação.

A fotografia documental contemporânea preserva características da estrutura clássica do documentarismo, embora as semelhanças formais se tenham desvanecido. A procura ou a utilização de novas formas de representação na fotografia documental intensificaram-se no período do pós-guerra, e muito concretamente a partir do trabalho *The Americans* de Robert Frank: obra que se começou a distanciar da herança ideológica de uma suposta objectividade, aproximando-se da polissemia, voltada para todos os sentidos possíveis.

Ao questionar-se sobre “para onde estariam caminhando as mudanças desencadeadas pela geração de Frank e Arbus?”, Lombardi (2007) observou a produção de fotógrafos contemporâneos, na procura “de traços que apontassem para uma mesma direcção”, procura essa que a levou ao termo documentário imaginário e que abrange “um caminho que se abre dentro do universo mais amplo da fotografia documental contemporânea” (Lombardi, 2007, p.38-42).

O propósito é procurar entender, por esse caminho, de que forma a fotografia documental vem sendo modificada e que tipo de influências vem agindo sobre ela”. A sua proposta, assim, pode ser vista como uma busca por novas linguagens, por novas formas de representação mais voltadas para a expressão da sociedade contemporânea em suas inúmeras complexidades. Também se apresenta como uma possibilidade bastante intimista, prazerosa e libertária de expressão. Por estar inserido em seu âmbito, o documentário imaginário compartilha dos atributos da fotografia documental contemporânea, embora não deixe de ter as suas próprias particularidades.

Segundo Lombardi, a geração de fotógrafos contemporâneos da agência Magnum Photos e da agência Vu têm um papel fundamental na consolidação do documentário imaginário, à medida que muitos de seus trabalhos se enquadram nessa proposta: fotógrafos como Antoine D’Agata, Miguel Rio Branco, Trent Parke, Michael

Ackerman, Jacob Aue Sobol, Anders Petersen, entre outros, vêm experimentando novas formas de documentação e se tornando fonte de inspiração para fotógrafos do mundo inteiro que se identificam com esse tipo de trabalho.

Documentário imaginário é contudo apenas um dos termos usados para classificar a nova tendência da fotografia documental contemporânea. Melissa Miles refere que há uma tendência internacional na fotografia contemporânea que é conhecida como *conceptual documentary*, caracterizada pelo desejo de explorar uma ideia simples, muitas vezes banal, a partir de diferentes pontos de vista, que procura e enquadra os seus assuntos numa ideia ou esquema pré-determinados⁵⁵.

De um modo geral, a *conceptual documentary* pode ser entendida como sintoma de um “impulso arquivístico” maior que perpassa a cultura contemporânea. A ênfase é colocada na série e no enquadramento de fotografias documentais, de acordo com um esquema formal pré-determinado que atesta uma rejeição do *momento decisivo*, que é espontaneamente capturado pelo fotógrafo documental e uma desconfiança em relação ao significado de singular, autêntico e original fotográfico. Miles refere que esta apreciação pela contingência de significados fotográficos é devedora da fotografia conceptual dos anos 1960, em particular ao uso da seriação como meio de minar a fetichização da fotografia singular ou discreta. Segundo Miles:

“There is an important difference between 1960s *conceptual photography* and contemporary *Conceptual Documentary*. Like postmodernism, conceptual photography has been accused of treating the camera as a discursively neutral aperture through which the subject enters language. The conceptual artists Ed Ruscha and Robert

⁵⁵Miles, Melissa (2010) *The Drive to Archive Conceptual documentary photobook design*. In: Photographies, Volume 3, Issue 1.
<Disponível em:
https://www.researchgate.net/publication/233321859_The_Drive_to_Archive_Conceptual_Documentary_Photobook_Design > [Consultado em: 03/02/2016].

Rooney both describe the camera as simply a tool for recording their serial photographs. Rooney famously described the camera as a “dumb recording device” In 1981, Ruscha similarly said of *Twenty-six Gasoline Stations* that: “The photography by itself doesn’t mean anything to me; it’s the gas stations, that’s the important thing.” 2010, p.18

Para Miles, o documentário conceptual distingue-se desta tradição porque se centra numa nova consciência acerca dos limites e das possibilidades tecnológicas da fotografia e do seu impacto nos projectos fotográficos. A tónica colocada no receptor da imagem no documentário conceptual também contraria a tendência da arte conceptual, no sentido de acentuar o poder das instituições e sistemas do capitalismo global na construção de significados. Aponta ainda para outra importante distinção entre a fotografia conceptual dos anos 1960, com a sua assunção do fotógrafo como uma fonte expressiva de significado na fotografia documental contemporânea conceptual. Apesar de aquilo que está documentado na imagem fotográfica, também a intimidade do olhar do fotógrafo se revela diante do olhar do espectador.

Importa por último referir, que a análise de Miles incide a partir dos livros dos fotógrafos Stephen Gill, Mathieu Pernot e Matthew Sleeth, discutindo as possibilidades e limites dos *photobooks* como sítios alternativos para a exposição e recepção da fotografia documental contemporânea.

A revisão histórica do documentário trouxe-nos de volta a discussão primária acerca da fotografia, que debate as fronteiras e imbricações entre o real e o ficcional, e o seu carácter objectivo e subjectivo para colocar em evidência o olhar do fotógrafo a partir de uma perspectiva íntima e singular e um modo particular de ver o mundo.

Quando abordamos a fotografia documental, a questão da intimidade coloca-se não apenas na perspectiva de quem olha, mas também do assunto registado através das lentes da câmara. É o íntimo que se faz visível.

Pretendemos, no capítulo seguinte, compreender o que se entende por intimidade, numa perspectiva das representações e das micronarrativas, e como esta, de acordo com os diferentes ângulos e profundidade de campo, atravessa a fronteira do privado para o público, para se tornar tema da fotografia documental e fazer-se exposta em galerias de arte.

Capítulo II

Fotografia íntima, entre o público e o privado

A fotografia documental, enquanto género, parte sempre do olhar íntimo do artista ou fotógrafo para abordar uma dada realidade. Trata-se, acima de tudo, de um discurso pessoal e de um olhar particular sobre determinado assunto, baseado em acontecimentos reais ou aspectos da vida quotidiana. Em outras palavras, é uma narrativa subjectiva que se constrói a partir da idiossincrasia do olhar do fotógrafo.

A popularização da fotografia e a democratização das suas técnicas, assim como todo o universo das artes do século XX, sobretudo a partir de 1950, tiveram um papel importante no movimento de dar visibilidade à intimidade e à vida privada, que durante muito tempo estiveram oficialmente encerradas.

As inovações tecnológicas desenvolvidas então corroboraram para que uma nova subjectividade e formas de expressão fossem elaboradas. Desde as suas origens, a fotografia apresenta componentes estruturais que transitam entre o real e o ficcional, a subjectividade e a objectividade, o individual e o universal, o privado e o público. Mas no contexto da década de 1960, novas linguagens e formas de expressão artísticas desestruturaram tais polaridades. As micronarrativas individuais ganharam relevo e a fotografia também encontrou terreno neste cenário.

Nesta perspectiva, e tendo em vista o nosso objectivo de discutir a fotografia documental íntima contemporânea, faz-se importante abordar a questão da intimidade e o modo como esta se mostra, ou não, num determinado período histórico. Assim, neste capítulo pretendemos traçar a evolução da forma como a intimidade se tornou visível ao longo da modernidade; fazer aproximações sobre o papel da fotografia para o surgimento

do *zeitgeist* contemporâneo, no qual proliferam os registos e representações da intimidade; abordar a exposição da intimidade no contexto das artes, com foco na fotografia íntima documental, presente em museus, galerias e photobooks.

1. Tornar visível a intimidade

Desde o declínio da era vitoriana aos dias actuais, as micronarrativas pessoais e os discursos íntimos, sobretudo acerca da sexualidade e das práticas eróticas, transitaram de modo mais massivo do regime do discurso verbal e oral, literário ou institucional - justiça, igreja, ciências -, para o regime da visualidade.

Na sua essência, a intimidade faz parte da vida privada, ou secreta, dos indivíduos e refere-se a vínculos pessoais e relacionais. Pertence ao que está no campo emocional mais sensível e profundo das experiências do quotidiano, e ao que está além da superfície da aparência e do visível.

A história íntima de cada um pode também ser uma história das buscas e experiências sexuais, das fantasias e desejos, e de tudo aquilo que é inconfessável e que não faz parte da vida pública das pessoas. Neste sentido, a intimidade pode referir-se a tudo que está ou que acontece na esfera privada da vida, ou ainda, circunscrita à vida doméstica, pode traduzir-se na sexualidade conjugal entre as quatro paredes da estrutura familiar.

No obra *An intimate history of humanity* (1998), Theodore Zeldin sugere três tipos de intimidade que surgiram ao longo do tempo⁵⁶. Para o autor, inicialmente, a ideia de intimidade estava vinculada ao espaço e aos objectos nele presente⁵⁷, posteriormente, surgiu um sentido mais romântico para a noção de intimidade, focado na ideia de união de duas almas e na consumação deste encontro com a intimidade sexual. Mais recentemente, a intimidade compreende uma componente intelectual que estabelece

⁵⁶ Zeldin, Theodore (1998) *An intimate history of humanity*. Denmark: Viborg.

⁵⁷ Por exemplo, os boudoirs, ou pequenas salas privadas usadas exclusivamente por mulheres, para conversarem, trocarem de roupas ou apenas se acomodarem. A obra literária do Marquês de Sade corrobora para que se crie todo um imaginário acerca da privacidade das conversas femininas que decorriam nos *boudoirs*, mas também sobre a reputação de toda a sorte de intimidades de cunho sexual que poderia acontecer nestas salas.

afinidade de conhecimentos, gostos e experiências capazes de levar as pessoas a desejarem estar juntas. De modo geral, na concepção de Zeldin, a intimidade pressupõe uma associação próxima entre as pessoas, um conhecimento privilegiado do outro, e uma atitude integral para amar, partilhar e cuidar.

Já para Jamieson (*Cit In. Plummer 2003, p.13*), no mundo moderno há quatro formas paradigmáticas de intimidade: relacionamentos amorosos; relacionamentos de amizade e cortesia; relacionamento parental; relacionamento sexual⁵⁸. Assim, o termo intimidade não possui um sentido único, mas pode ser entendido como uma complexa esfera da privacidade e das relações íntimas de um indivíduo com ele próprio e com o outro. Neste sentido, corpos, sentimentos, relacionamentos, interações pessoais e até comunitárias são elementos que fazem parte da noção de intimidade.

Ao discutir o que chama de *intimate citizenship*, Plummer (2003, p.14) aborda a questão de como a intimidade é tratada publicamente, a partir da discussão de problemas íntimos que emergem em torno da vida privada dos indivíduos. O conceito de *intimate citizenship* diz respeito a decisões que as pessoas devem tomar, ou não, sobre o controle de seus corpos, sentimentos, relacionamentos e sobre o acesso, ou não, a certos registos e representações e formas de se relacionar que transitam no espaço público e sobre escolhas fundamentadas, ou não, acerca dos corpos, das identidades e das experiências diversas.

Nesta perspectiva, o debate acerca da intimidade e da privacidade conduz comumente ao questionamento do que deve ser chamado à “esfera pública”. Ou seja, qual é o discurso público possível e permitido sobre a vida pessoal, o que deve estar sob o

⁵⁸Plummer, Ken (2003) *Intimate Citizenship: private decisions and public dialogues*. Seattle & London: University of Washington Press.
Cit In. Plummer 2003, p.13.

domínio da sociedade civil e o que é discutido e deliberado, na esfera pública, sobre a vida íntima.

A distinção entre o público e o privado tem uma longa história no desenvolvimento do pensamento político e social no Ocidente. De acordo com Thompson (1995)⁵⁹, o primeiro sentido da dicotomia público-privado tinha a ver, por um lado, com a relação institucionalizada do poder político exercido, cada vez mais, por um estado soberano, e por outro lado, com o domínio das relações económicas e pessoais que fugiam ao domínio do poder político. Assim, “a partir de meados do século XVI em diante, o ‘público’ começou a significar autoridade relativa ao estado ou dele derivada, enquanto ‘privado’ referia-se às actividades ou esferas da vida que eram excluídas ou separadas daquelas” (idem, p.110).

Outra distinção do sentido básico da dicotomia, sugerida por Thompson, associa o significado de público a: aberto, visível, observável, ou seja, aquilo que está acessível para que todos ou muitos vejam e ouçam. No outro pólo, o que é privado é invisível, é feito em privacidade, num círculo restrito e íntimo de pessoas. Um acto público é realizado abertamente, é visível; um acto privado é realizado secretamente, com portas fechadas.

Contudo, a tradicional dicotomia entre o público e o privado parece estar-se a dissipar na actualidade. Há uma nova concepção de esfera pública e privada na agenda, na qual a noção de intimidade é deslocada do privado para o público. Neste sentido, dar visibilidade é uma maneira de deslocar qualquer aspecto ou acto íntimo da esfera do privado para o público, como se sobre o corpo nu se ordenasse um foco de luz.

Revisitar, ainda que de modo breve, a questão da intimidade entre os limites da noção do que é público e do que é privado, é essencial para pensar a fotografia

⁵⁹ Thompson, John B. (1995) *A mídia e a modernidade*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes.

documental contemporânea e a discussão sobre a visibilidade da intimidade que pretendemos desenvolver. Como discutido anteriormente, a fotografia documental sempre será uma perspectiva pessoal sobre determinado aspecto da realidade, estando apta inclusive à sua manipulação para a construção de determinado discurso sobre esta. Distintos aspectos da vida íntima e cotidiana são assuntos recorrentes na agenda da fotografia documental, estabelecendo um jogo duplo em que, de um lado dá-se visibilidade à intimidade de quem é fotografado, e por outro lado revela-se o olhar íntimo e a percepção pessoal do fotógrafo sobre um dado assunto.

De algum modo o que se vai configurando nesta problemática que estamos a enunciar é também a *redundância* do corpo, como escreve Eduardo Paz Barroso:

"Perante o corpo redundante, insensível, entregue à errância, como a experimentar a tragédia do desejo, posiciona-se um corpo pós-escandaloso, numa deriva crepuscular: a nostalgia da purificação." *Barroso, 2000, p. 51*

2. A economia simbólica da intimidade

Na sua obra *O Mal-Estar na Civilização* (1974), Sigmund Freud discute como os paradigmas sexuais dominantes ao longo de uma grande parte da modernidade constituem-se como pontos fulcrais para o descontentamento associado à repressão, à normatividade da vida íntima, e ao esvaziamento da sexualidade. Contudo, este constrangimento da vida íntima e da própria expressão da sexualidade à esfera do privado e da invisibilidade, encontra, em diferentes momentos da história, pontos de fuga com mais ou menos vazão, seja no campo da prática, do discurso ou da representação.

É a Reforma Protestante que abre caminho à modernidade. No clássico ensaio sobre a relação entre a ética protestante e o “espírito” do capitalismo, Weber discorre acerca dos paralelismos entre o desenvolvimento deste sistema económico e um certo modo de vida - ou espírito da época -, que está para além da materialidade ou do estritamente económico: diz respeito a uma cultura que funda condutas de vida balizadas pela moral puritana da tradição religiosa protestante e pelos modos de produção capitalista⁶⁰.

Nas palavras de Weber (2004, p.30), a Reforma Protestante significou a substituição de uma forma vigente de dominação eclesiástica sobre a vida, por uma outra. Substituiu-se uma dominação extremamente cómoda, muitas vezes quase apenas formal, por uma regulamentação infinitamente mais incómoda da conduta de vida como um todo, que penetrava todas as esferas da vida doméstica e pública. Assim, esta conduta de vida de que fala Weber, abrange tanto as relações económicas de mercado, quanto as relações familiares e a conduta sexual.

⁶⁰Weber, Max (2004) *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras.

A severidade do protestantismo concentra-se, em boa medida, sobre as condutas sexuais. O celibato é criticado e, na mesma medida é dado relevo à importância do sexo dentro do casamento. Contudo, apregoa-se a ideia da sexualidade restrita a fins reprodutivos e no seio da estrutura familiar. A contracepção, a interrupção voluntária da gravidez, a sodomia, a prostituição e o adultério são condenados. Os desvios da norma do comportamento sexual são expostos à comunidade e criminalizados, com a intenção de que o comportamento sexual se cinja ao casamento e à procriação dentro do mesmo.

Este rigor no campo sexual resulta numa maior importância da sexualidade na vida social. Na antiguidade, a preocupação com a alimentação era superior à preocupação com o sexo. Já na Idade Média, ambas se revestiam da mesma importância e a partir do século XVII, a preocupação com o sexo começa a tornar-se predominante (Foucault, 1994)⁶¹.

Embora a vigilância sobre o corpo e a sexualidade se tenha acirrado com a Reforma Protestante, para Foucault é a partir de meados do século XIX, com a era vitoriana que a sexualidade é cuidadosamente encerrada⁶². A vida sexual é confiscada pela família conjugal, e a ela reserva-se o princípio do segredo. Até então as práticas sexuais não procuravam demasiado disfarce e as palavras não eram cercadas de tabus nem precisavam de reticências excessivas. Os códigos da obscenidade, da decência, e do ilícito eram frouxos, se comparados com os que passaram a vigorar desde então: “Gestos diretos, discursos sem vergonha, transgressões visíveis, anatomias mostradas e facilmente misturadas, crianças astutas vagando, sem incômodo nem escândalo, entre os risos dos adultos: os corpos pavoneavam" (1984, p.08)⁶³.

⁶¹ Foucault, Michel (1984) *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal.

⁶² Foucault, Michel (1984) *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal.

⁶³ Foucault, Michel (1984) *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, p. 8.

O controlo do desejo ganha uma nova dimensão. Assiste-se ao desenvolvimento de uma biopolítica da população, com preocupações centradas nos nascimentos, na longevidade, na mortalidade e no nível da saúde. A limitação do crescimento da população surge agora como uma necessidade. Apoiada no discurso médico, a burguesia gere com rigidez a sexualidade e a natalidade, opondo-se à depravação da aristocracia e à incúria dos operários. O foco na acumulação económica leva à preocupação em comeder a energia vital, condenando-se a masturbação, e limitando-se a duração e a frequência dos actos sexuais.

Seja no campo das ciências políticas, sociologia, história ou psicanálise, percebe-se uma convergência na percepção sobre a vigilância da sexualidade e do corpo durante os períodos que compreendem os séculos a partir da Reforma Protestante até meados do século XX. O desejo e o gozo são ora reprimidos nas sociedades tradicionais, ora subordinados à produtividade. Contudo, como defende Foucault na sua “hipótese repressiva”, a supressão da sexualidade é uma ilusão, uma vez que se viu proliferar os discursos sobre a sexualidade no âmbito médico, jurídico e religioso. As ciências e os mais diversos ramos de especialistas passaram a classificar a sexualidade e suas diferentes formas de expressão, e esta passou a ser um traço vincado na constituição das identidades.

Em modo de confissão religiosa, depoimento ou testemunho judicial, relato médico ou sintoma, os indivíduos narram suas práticas e fantasias em primeira pessoa, produzindo discursos a respeito de sua sexualidade. A intimidade sexual passou a ser um segredo revelado e normatizado.

O argumento de Weber em “A ética protestante e o espírito do capitalismo” partia, portanto, do pressuposto de que a ética religiosa protestante foi um pilar que permitiu ao capitalismo conduzir metodicamente a vida social quotidiana, abrangendo a vida doméstica, a organização familiar e a intimidade sexual.

Numa revisão crítica ao ensaio de Weber, Colin Campbell escreve, em 1987, “A ética romântica e o espírito do consumismo moderno”, apresentando uma perspectiva diferente sobre as mudanças ocasionadas a partir da Reforma Protestante, numa óptica focada na discussão do capitalismo e sua relação com o consumo, e não nos meios de produção, como no ensaio de Weber. Para Campbell, é o consumo compulsório que redefine, em distintas frentes, os modos de vida.

De certa forma, Campbell considera a teoria de Weber sobre o protestantismo facciosa, uma vez que se debruça sobre matérias que dão relevo à sua relação com a criação de riqueza. Existem, contudo, vertentes do protestantismo que fazem apologia a aspectos emocionais e de distinção social, o que abre caminho para a revolução de consumo que se dá no século XVIII, em concomitância com a Revolução Industrial.

É no contexto do final do século XVIII também que o amor romântico e o romantismo surgem, caracterizando uma nova visão de mundo e, enquanto movimento cultural, artístico, filosófico e mesmo político emergem, impondo-se como uma contracorrente que vigorará até ao século XX, dando forma ao consumo e ao seu carácter subjectivo, como um meio de distinção social e, também modificando comportamentos e a cultura da época.

Segundo Giddens, o amor romântico presume algum grau de autoquestionamento, desliga o indivíduo de situações sociais mais amplas, cria uma “história compartilhada” que ajuda a separar a vida conjugal do casal da organização familiar, atribuindo-lhe uma importância especial. Suscita, assim, a questão da intimidade e também participa da reelaboração das condições da vida pessoal. Encontra-se também deste modo ligado a mudanças na relação entre pais e filhos, e na forma de ver a maternidade e o lar; ou seja, configura, em boa medida, uma mudança na vida doméstica - como assinala o autor, neste contexto os pais passaram a ter menos poder na decisão do

casamento dos filhos, as gravidezes como forma de pressão para que os pais aceitem casamentos também aumentaram, assim como as separações por falta de amor e de satisfação sexual no casamento (Giddens, 1992, p.39-56)⁶⁴.

O amor romântico está ligado à novidade, assim como os bens de consumo, e relaciona a concepção de amor às concepções de liberdade e de auto-realização, o que é uma viragem na forma de encarar o amor. Desta maneira, permite a idealização de uma narrativa individual, na qual o sujeito não é um refém do futuro, e tem poder de decisão sobre o mesmo. As fantasias, projecções, tragédias, transgressões e sofrimentos típicos do amor romântico, despertaram nas pessoas um arcabouço narrativo sobre a vida íntima amorosa. As conversas sobre o amor tornam fluentes as narrativas e representações românticas, com anseios e sentimentos íntimos detalhados.

Todo o campo emocional ganha relevo. O hedonismo tradicional moderniza-se e a sensação dá lugar à emoção, que liga as imagens mentais aos estímulos físicos, dando ensejo a uma maior autonomia e controlo do prazer por parte do indivíduo. A imaginação exponencia a emoção e, por conseguinte, o hedonismo (Campbell, 2001)⁶⁵.

Ao contrário do hedonismo tradicional, que ambicionava o que já era do seu conhecimento, procurando desta feita a repetição das sensações, o hedonismo moderno procura sonhar acordado, sendo este sonho uma fonte de prazer. O desejo concretizado, conduz a um novo desejo que, por sua vez, dará lugar a um novo desejo e a uma nova concretização, e assim sucessivamente. Assim, a frustração e o desejo são intercorrências latentes. É nesta dinâmica que assenta o mundo do consumo moderno. Para ela, concorre a publicidade criadora de sonhos mais do que de necessidades, fazendo com que o gosto, a estética e as modas estejam em constante mutação.

⁶⁴Giddens, Anthony (1992) *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da UNESP, p.39-56.

⁶⁵Campbell, Collin (2001) *A Ética Romântica e o Espírito do Consumismo Moderno*. Rio de Janeiro: Rocco.

Alguns autores referem-se a estas mudanças ocorridas no século XVIII como uma primeira Revolução Sexual, anterior à da década de 1960⁶⁶. A pornografia e o erotismo, presentes na literatura libertina e em gravuras que representavam práticas sexuais pouco ortodoxas, eram massivamente impressas no mundo anglo-saxónico, embora não publicamente consumidas. Nesta medida, a pornografia estava sempre disponível, ainda que não com a ubiquidade que tem na actualidade, e que tinha a religião à época. Em quase todo o mundo ocidental o sexo passou a ser, simultaneamente, suprimido e comeditizado a partir de então.

Neste sentido ainda, a aparência das mulheres tornou-se mais valorizada e a prostituição aumentou (Garton, 2004). A arte da sedução intensifica-se, a própria moda revela ousadias do corpo e cria-se terreno para a prostituição. Tendo como exemplo o Marquês de Sade, os limites corporais são explorados, e não raras vezes os “libertinos” recorrem a clubes onde dão asas às suas fantasias sexuais. Tudo perpassado pelo ideal de consumo e da distinção social.

A dinâmica entre o amor romântico e a sexualidade é quase dicotómica. Se por um lado, o amor romântico estimula a sexualidade, pela sua paixão e ardor, por outro lado, afasta-se dela assumindo um carácter sublime (Giddens, 1992, p.40-45). A própria relação entre o Iluminismo e a sexualidade provoca dúvidas uma vez que esta mesmo tendo colaborado para um sentido repressor da sexualidade representou em simultâneo, ao assumir uma postura anticlerical, um acto de libertação, valorização do indivíduo relativamente à sociedade e valorização do que é natural, como a diferenciação do corpo masculino do feminino - antes encarado como uma versão incompleta do homem. Os papéis sexuais são arbitrariamente redefinidos em activo e passivo e, com o contributo da

⁶⁶ Dabhoiwala, Faramerz (2012) *The Origins of Sex: A History of the First Sexual Revolution*. Oxford: Oxford University Press.

ciência são diferenciados o prazer e a reprodução, dissociando-se assim o acto sexual da reprodução (Garton, 2004, p.92-99). As dicotomias estabelecem-se: masculino e feminino; emoção e razão; interno e externo; profissional e doméstico; privado e público; sagrado e profano, etc.

Assim, no século XIX, a sexualidade - e não só - divide-se entre esfera privada e esfera pública. Na esfera privada é gerida pelo indivíduo, com os seus preceitos sociais e culturais, e a sua idiossincrasia; e na esfera pública conta com o aconselhamento médico, jurídico, religioso, com o acesso a diversos produtos sexuais, pornografia e política sexual (D' Emilio & Freedman, 1998, p.166)⁶⁷. As funções e papéis sociais também são atribuídos, de modo formal, distintamente ao feminino e o masculino na esfera privada e pública. As mulheres restringem-se à esfera do privado, do cuidado da família e dos filhos, e dos afazeres domésticos; enquanto ao homem está na esfera pública, como provedor do lar (Giddens, 1992, p.42-43).

O amor romântico, enquanto modo de estar no mundo, é atribuído essencialmente ao temperamento feminino. Nem todos os homens são partidários do amor romântico, e muitos confundem-no com as técnicas de sedução. No enquadramento victoriano, os homens são menos conscientes das suas necessidades emocionais e têm uma maior dificuldade em expressá-las do que as mulheres, que vêm como seres revestidos de mistério (Giddens, 1992, p.59-62). O discurso acerca dos diferentes temperamentos entre homem e mulher, vincam ainda mais a falácia de que, por uma questão biológica, o homem está historicamente deitado nas águas comedidas da razão, enquanto as mulheres enrolam-se na turbulência passional das emoções.

⁶⁷ D'Emilio, J. & Freedman, E. (1988) *Intimate matters: a history of sexuality in America*. New York: Harper and Row Publishers, p. 166.

A experiência sexual da mulher é “domesticada” e quando se revela para além da fronteira das quatro paredes do sexo conjugal e reprodutivo é estigmatizada, ainda que a relação se tenha originado numa transgressão típica do amor romântico. Estabelecem-se assim os arquétipos de santa ou prostituta, numa dupla moral sexual não válida para os homens.

A contracorrente romântica exemplifica na modernidade o papel do imaginário. O imaginário é o domínio das imagens ao contrário do simbólico. No imaginário há lugar para preencher o que falta. Pode transgredir-se sem transgredir. Pode imaginar-se uma situação adúltera, sem nunca a concretizar. Não existem limites – a não ser limites simbólicos – sendo que o indivíduo, não vivendo os limites da ordem social concreta, não se sente limitado. O imaginário permite um escape, por nele não existir proibição. Assim sendo a proibição não provoca insatisfação uma vez que pode ser “realizada” no imaginário. A fantasia encontra-se subjacente ao mundo moderno do consumo, da arte, da idealização do amor e da pornografia.

Na transição para o século XX, também se assiste ao declínio da ética protestante. Aos valores tais como poupança, a sobriedade e o ascetismo, sobrepõem-se valores relativos ao consumo, à gratificação e ao prazer (D’Emilio & Freedman, 1988, p.172-189). Essa transformação no modo de vida e no espírito da época - *zeitgeist* -, que ocorreu gradativamente ao longo de todo o século XIX, ganhou contornos mais definidos até aos anos 1920, iniciando uma mudança de paradigma. O modelo proposto pelo capitalismo - a gestão racional da vida - já não é predominante. É nesta época também que a moral victoriana definitivamente se enfraquece.

A sociedade pós-industrial caracterizada pelo consumo e pelo hedonismo difere em muito da sociedade industrial que tinha as suas bases na produção e no ascetismo. A reprodução deixa de estar em primeiro plano e a sexualidade associa-se à

intimidade emocional e ao prazer físico individual (D'Emilio & Freedman, 1988). A cultura enformada pela religião, fértil em recalcamientos e neuroses, dá lugar, em boa medida, a uma cultura onde a expressão é livre e na qual os desejos tornam-se realidade, tornando os antigos valores obsoletos, assim como os elementos tradicionais da autoridade e do conhecimento.

Após a Segunda Guerra Mundial, verifica-se um grande aumento do consumo. Nos anos 1950 e 1960, a rádio e a televisão expandem a comunicação de massas. Surgem, em simultâneo, movimentos como o surrealismo, o situacionismo, os *beatniks* e a contra-cultura, que se apresenta como um movimento de massas confundindo-se com o mundo do consumo.

Nas décadas seguintes, o imaginário desenvolve-se ao mesmo tempo que se verifica um grande aumento do consumo que deriva da expansão da produtividade. Os meios de comunicação sustentam o imaginário, a publicidade ganha terreno e alia-se às grandes corporações propondo imagens que fomentam o consumo ao criar necessidades. O amor romântico e o hedonismo inspiram a publicidade e o cinema promovendo a libertação sexual. As mercadorias são romantizadas e o romance mercantilizado (Illouz, 1997, p.26)⁶⁸.

Na década de 1960, a pílula anticoncepcional, método então mais eficaz de contraceção, liberta a sexualidade da reprodução (Giddens, 1992, p.26-27). Dá-se origem à grande Revolução Sexual no mundo ocidental que, embora com alguma dificuldade, conseguiu alastrar-se. Os discursos feministas e os movimentos sociais dos grupos minoritários sublevam-se. O rock, elemento de contra-cultura, alimenta o amor romântico e o sexo, deixando para trás o jazz que animava o mundo ocidental desde os

⁶⁸ Illouz, Eva (1997), p.26. *Consuming the romantic Utopia: love and the cultural contradictions of capitalism*. Berkeley: University of California Press.

anos 20. As drogas, no seio da cultura jovem, colaboram também para a libertação da autodisciplina e ascetismo protestante. O desencanto com os valores do passado abre espaço à reclamação do gozo. Populariza-se o lema : “sexo, drogas e rock'n' roll”.

Na Grécia antiga, a moral era extraída do ócio. Na contemporaneidade, são os dias de trabalho de oito horas que sustentam a moral, e o eixo da socialização move-se da produção para o consumo, os valores preponderantes da época moderna esvaziam-se. Uma ética do direito ao prazer ocupa o lugar da ética do trabalho. A ética do dever é substituída pela ética do direito. A vida social gira em torno de concepções estéticas ao invés de concepções éticas. O presente, o imediato, as aparências estabelecem-se como prioridades. Por isso, rever, ainda que brevemente e sob uma determinada perspectiva teórica e conceptual um período histórico de mudanças culturais estruturais do modo estar no mundo é importante para tentar ler e interpretar o tipo de imagem que circula em distintos âmbitos.

3. Narrativas íntimas

Na era do capitalismo, a importância dada à imagem supera a que outrora era dada à palavra. Com o desenvolvimento das imagens técnicas e popularização da fotografia, o mundo ocidental vive um novo momento da sua cultura visual. Nunca, em momento algum da história da humanidade se produziu e se fez circular tantas imagens como nos dias actuais.

Como já dissemos, há um deslocamento da intimidade da esfera do privado para o público, e o elemento que a desloca é justamente a visibilidade. Há um interesse geral pela vida íntima do outro, e há também um interesse quase generalizado em expor a vida íntima - é este o assunto principal das imagens que proliferam nas redes sociais. A vida íntima, a sexualidade, a corporalidade, a vida marginal e degradada ou a vida íntima normatizada, também são temas recorrentes na fotografia documental contemporânea que circula nos museus e galerias. A intimidade também é exposta no mundo das artes, e a fotografia faz parte deste movimento que dá visibilidade à intimidade.

Na obra *The photograph as contemporary art* (2007), Charlotte Cotton discute, em modo de retrospectiva, como as narrativas da vida doméstica e íntima estão presentes na fotografia de arte contemporânea, e chama atenção para o facto de que na obra de muitos artistas, como Nan Goldin, Larry Clark, Nobuyoshi Araki, ou Corinne Day, a vida íntima que figura nas fotografias de arte contemporânea faz contraponto com os momentos simbólicos da vida familiar, mais comumente registados num âmbito doméstico e tradicional⁶⁹. Este tipo de imagem rompe com os paradigmas quase universais das fotografias privadas, que geralmente registam momentos simbólicos e rituais da vida familiar.

⁶⁹ Cotton, Charlotte (2007) *The photograph as contemporary art*. London: Thames & Hudson World of Art, p.137-166.

Percebe-se uma outra abordagem sobre um tipo de intimidade marginal num contexto percebido culturalmente como mundano, que envolve tabus, ou representa *non-events* da vida diária em narrativas visuais fragmentárias: como pessoas a dormir, falar ao telefone, viajar de carro, etc. Tanto esta, quanto a dos aniversários de crianças ou pequenos-almoços de domingo, em princípio, estariam onde se poderia chamar esfera privada, no entanto esta última está comprometida com um tipo de registo que agrupado a outras fotografias deste mesmo grupo familiar, é capaz de contar uma história mais ou menos linear. Por este ângulo, “cada fotografia constitui um pedaço de autobiografia. Bastaria organizar a obra e a sua leitura sobre um modelo cronológico, o que não é muito diferente do sentido do álbum de família amador, para que tudo ganhasse sentido, para que a fotografia se tornasse efectivamente uma escrita da vida e narrasse uma história: a do seu autor” (Bauret, 2010, p.105).

Assim, é importante perceber que ao longo da sua história, a fotografia atendeu massivamente a determinadas funções sociais, de acordo com diferentes contextos. Neste sentido, é relevante também revisitar brevemente alguns períodos da história da fotografia para compreender a conjuntura social e cultural da virada do século XIX para o século XX, e embasar a discussão sobre o momento actual da fotografia documental na arte contemporânea.

4. A fotografia no contexto das artes: um breve olhar

Quando surge, a fotografia está destinada a uma vocação medíocre: na melhor das hipóteses uma “arte industrial”, na pior, uma técnica científica. Deve à génese automática e quase incontrolável da imagem na câmara escura o qualificativo de “mecânica”, e é acusada da falta de implicação manual no qual poderia intervir um sentido artístico⁷⁰.

Apesar da presença de numerosos pintores reconvertidos no novo método, a fotografia é apenas admitida na Exposição Universal de 1855 na secção da indústria e apenas se vê consagrada no Salão das Belas-Artes em 1859, numa época em que a comercialização tomou conta do retrato e do documento e na qual perde precisamente toda a ambição artística. Se se lhe dá a denominação de “arte” é no sentido do Segundo Império de um artesanato, de uma habilidade manual, de um *savoir-faire*, de um procedimento ou de uma arte aplicada; mas o qualificativo não se pronuncia sobre as suas possibilidades de criação ou de evocação. Estas categorias, que pertencem ao “sistema” das belas-artes, são regidas e defendidas por ele.

Todo o problema da qualidade artística ligada à fotografia prende-se com a imitação, base da arte mais elevada, porém necessariamente transcendida pela imaginação e pelo estilo para aceder à expressão ideal. A imitação fotográfica, involuntária e absoluta, ancorada na técnica, enfraquece por não ultrapassar a transcrição pura e simples do real e de não se afastar da grosseria natural que se tem sempre quando se apanha a natureza como ela é, e que é sempre reproduzida como a vemos (Roubert, 2001)⁷¹.

⁷⁰ Sobre os primeiros passos da fotografia em Portugal, cf. Miranda, Catarina - A Retratística em Portugal e a introdução da Daguerreotipia (1830-1845). Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2006.

⁷¹Roubert, Paul-Louis (2001) *Les caprices de la norme*. Études photographiques, 10 | Novembre 2001, <Disponível em: <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/267> > [Consultado em: 12/12/2016).

A fotografia que à época *maravilha* pela sua fidelidade ao concreto, estaria condenada pela mesma, uma vez que não lhe pode fugir. No entanto, o procedimento da calotipia, muito em voga entre 1847 e 1855, teria podido reconciliar a fotografia com os seus opositores, já que o grão, ou o *flou* dos movimentos, os temas ao ar livre aparentam-se com o desenho e a liberdade do toque do artista. Foi então que se desenvolveram os “estudos fotográficos”, as poses “segundo a natureza” no atelier ou os “modelos para artistas” que resolvem apenas parcialmente, imitando, eles mesmos os “clichés” académicos, a integração da fotografia nas belas-artes.

Com a extensão do colódio sobre vidro, mais rápido e mais preciso, a clareza, instituída critério “fotográfico” por excelência, leva consigo toda a veleidade de rivalizar com a “grande arte” que recusa reconhecer assim o artista sujeito à mais prosaica realidade. Toda a arte verdadeira está no estilo, na composição da imagem ou no seu tratamento. Para se juntar ao campo prestigioso dos artistas, certos fotógrafos, sobretudo na Grã-Bretanha, vão ter de respeitar os cânones aceites, imitando a estrutura do quadro, como vemos nas fotografias de Oscar Gustave Rejlander, ou optando por uma técnica pessoal, como o *flou*, técnica bastante usada por Julia Margaret Cameron, por exemplo. O sucesso da fotografia nas altas esferas do espírito reveste-se então de uma vontade moralista ou mística.

Fazer da fotografia uma arte é, para muitos profissionais ou amadores, favorecer as novas possibilidades da fotografia, não imitar nada do que já existe nas artes visuais, mas ver o mundo com mais inocência e menos interpretação abusiva. A escolha do tema ou sujeito, do enquadramento, do tempo de pose, e das subtilezas da impressão são convites para sublimar o suposto automatismo da fotografia.

Mas a fotografia renovou-se com a conquista de técnicas ou de mudanças substanciais dos procedimentos existentes, que lhe abriram novas possibilidades. É

através da invenção das placas secas de gelatina-brometo de prata que se inicia uma grande mudança na fotografia, uma era que pode ser qualificada como “clássica” em referência à fase de apogeu da arte pictórica – um momento no qual o meio parece tirar um total proveito das suas particularidades e ganhar uma autonomia invejável ao mesmo tempo que se manifestam interpretações divergentes da “expressão” fotográfica.

O século XIX vive ainda, de facto, das conquistas técnicas e estéticas da gelatina e brometo de prata. As transformações que trazem uma era “moderna” à fotografia nos anos vinte do século passado não afectam notoriamente o suporte, que praticamente não varia há cem anos, mas sim certas disposições mentais do disparo.

É em 1871 que o inglês Richard L. Maddox substitui o colódio por uma mistura de gelatina, de água e de brometo de cádmio estendido sobre uma placa de vidro e sensibilizado com nitrato de prata. Várias afinações, como a maturação da mistura a quente, por Burnett em 1878, resultaram na criação das “placas secas” negativas de gelatina e brometo de prata por volta de 1880, vendidas nas oficinas, com “esta enorme vantagem de poderem ser utilizadas a seco, de se conservarem infinitamente e, coisa inestimável, produzir *clichés* perfeitos cujo tempo de exposição é dez vezes menor que com qualquer outro procedimento”.

A gelatina de brometo de prata, muito estável, pode ainda ser estendida sobre outro suporte que não o vidro: o papel. Surgem então os primeiros rolos de celulóide ou a película, em 1888, utilizada por Eastman nas suas máquinas Kodak. O utilizador beneficia portanto primeiramente da disponibilidade constante de um suporte negativo, que já não tem a obrigação de preparar ele próprio e que pode levar nas suas deslocações. Uma outra vantagem do procedimento é a rapidez do disparo: 1/100 ou até 1/500 de segundo com iluminação normal. A máquina fotográfica não precisa de ser fixada sobre um tripé, pode-se segurar na mão, tornando-se mais pequena e o disparo faz-se graças a

um botão ou a uma pêra, que acciona o mecanismo de regulação da velocidade, ou seja, o obturador.

As condições do gesto fotográfico mudaram então totalmente e, por volta de 1890, o fotógrafo - com a sua pequena caixa preta, obedecendo ao clique - não é o mesmo homem. O fornecedor encarrega-se por vezes de todas as operações posteriores, até à entrega da imagem: *Carregue no botão, faremos o resto*, é o slogan da Kodak.

As imagens que resultam de todas estas mudanças de comportamento traduzem esta nova maleabilidade. Reflectem a diversidade das abordagens tornadas possíveis pela difusão técnica, da grande câmara escura ao serviço nos estúdios à pequena máquina dissimulável. Caracterizam-se pela mobilidade do corpo, pela funcionalidade desta dupla formada pelo fotógrafo e pela sua máquina fotográfica; aquele que “tira” a fotografia é também um protagonista da cena; menos imóvel que o seu antecessor, pode abandonar o seu véu negro, aproximar-se e participar. Ver-se-ão rapidamente fotógrafos deitados no chão ou a subir ao topo de uma torre, e escolher uma determinada posição, a deslocarem-se uns passos para obterem uma determinada vista (Graham, 1997)⁷².

As categorias de operadores diferenciam-se mais claramente, entre o amador, o profissional e o artista, combinando-se frequentemente entre si. O grande vencedor é primeiramente o amador: a burguesia investe na fotografia, sem aprendizagem particular, e é depressa que o amador se maravilha por ser um criador de imagens. São estes amadores que insuflam um ar de liberdade e de impertinência; a fotografia passa a fazer parte da família, conta os seus momentos mais simples e os mais calorosos. O baptismo do recém-nascido, o aniversário ou a diversão no campo ganharam o direito à imagem.

A grande questão que divide finalmente a homogeneidade dos novos fotógrafos com as suas máquinas “de mão” é a da arte. Amadores, artistas e profissionais

⁷² Graham, Clarke (1997) *The photograph*. Oxford: University Press.

encontram-se ou confrontam-se entre as diferentes estéticas - quando sentem que esta questão lhes diz respeito. Com o pictorialismo, o fim do século XIX é marcado pela influência, um pouco tardia, do impressionismo e um certo toque da Arte Nova que exacerba as paixões no seio das novas associações de amadores: os foto-clubes. A definição da “arte”, num meio partilhado entre a conservação das conquistas do conforto burguês e das aspirações ao progresso desestabilizador, será a grande questão de um período que vê alguns pintores passarem do nu feminino à colagem, da “atmosfera” ao fauvismo. O caos de 1914-1918, com as rupturas sucessivas das vanguardas, projecta muitos artistas na experimentação fotográfica, apta à distorção pictórica como à rectidão da representação - como podemos ver nas fotografias Moholy-Nagy, Rodchenko, Coburn, entre outros (Amar, 2010).

O período de 1880-1940 surge, de facto, como enaltecedor da visão. Uma universalidade dos temas e a abolição dos tabus ligados à presença efectiva do fotógrafo. Este faz agora parte da acção da qual se propõe fazer o relato, começa a fazer um julgamento (pelo menos pode fazê-lo) e a fotografia não é mais um artefacto imóvel extraído cautelosamente de uma temporalidade imutável. Fragmento escolhido, num instante determinado, num contínuo de potencialidades imponentes e volúveis, a fotografia vive então como uma apropriação parcelar, uma colecção de instantes indiferenciados, à procura de uma outra unidade original.

A nova emulsão fotográfica de gelatina de brometo de prata introduziu, por volta de 1880, uma nova relação com o tempo, cuja brevidade se anuncia com o ruído seco que se ouve do obturador no momento do disparo, materializando através do som o fenómeno invisível do aparecimento de uma imagem. Este novo conceito chama-se *instantâneo*; un *cliché*, perfeitamente claro, de um sujeito qualquer, mesmo imóvel,

realizado num tempo bastante curto onde parece parado numa posição e sem marca visível de movimento.

O fotógrafo, que outrora, operava descobrindo a objectiva obturada por uma tampa e “contando o número de segundos que julgava necessário”, está agora “armado” de um obturador quase instantâneo que “vê” por ele durante uma centésima de segundo. A máquina segura-se na mão, sob o estômago ou à altura do olho; possui um “visor” e a metáfora militar é omnipresente, na forma e no nome de alguns modelos, denominados “revólver” ou “espingarda”. É neste clima que o amador dos finais do séc XIX se apodera da fotografia. Nela descobre um universo nunca antes imaginado que tem debaixo dos olhos, pois o instantâneo regista fracções de segundo que o olho não consegue ver. O salto de um cavalo, a passagem de um automóvel, o movimento das ondas, mas também os jogos de fisionomia dos convidados e as caretas de um bebé. Estas imagens, inicialmente tidas como científicas, tornam-se então a verdade, a verdadeira realidade da vida em movimento, como não a podemos ver como espectadores rotineiros, mas tal como deve realmente ser, num determinado momento.

Esta revelação de um espaço formado por estados dispersos - encadeados uns nos outros para constituírem um movimento - é certamente uma das contribuições mais importantes do fim do século XIX. Habitados aos cânones de representação da pintura e da ilustração, o espectador deverá reconhecer-se nos primeiros instantâneos de um homem que caminha, do qual se achará a postura bastante feia, como o aspecto bizarro de um homem subitamente acometido de paralisia e petrificado na pose, mas o hábito tomará conta desta estranheza, sendo ela uma manifestação da pretensa verdade.

Quase só Rodin vai insurgir-se contra a mentira da visão fotográfica, anti-artística pois não temporal: “É o artista que é verídico e é a fotografia que é mentirosa,

pois na realidade o tempo não pára [...] não existe aí, como na arte, o desenrolar progressivo do gesto” (Lissofsky, 2008, p.26)⁷³.

Satisfazer-se com uma única posição do sujeito no espaço percorrido, para extrapolar o movimento na sua continuidade é resultado de uma operação mental que o leitor de fotografias aprenderá depressa, de tal modo que ela constitui uma parte do inconsciente da visão moderna.

A arte do século XX, propulsionada para fora da rigidez dogmática por Duchamp ou pelos futuristas que analisam as suas relações com o tempo, ressentir-se-á desta perda e passará também pela rarefacção temporal produzida pelo instantâneo fotográfico. E ainda, o movimento em causa na fotografia não é somente o do sujeito, finalmente livre para se mover sem entraves, é também o do fotógrafo, o alter ego do espectador. A audácia consiste não só em estar aqui num determinado momento, julgado digno de ser registado e relatado, mas também de afirmar a sua presença de vidente, de impor à máquina, supostamente automática, os seus caprichos e as suas emoções passageiras.

O credo do fotógrafo dos novos tempos poderia resumir-se numa fórmula: ver além. Além das fronteiras geográficas, mas também além dos limites habituais - tal opacidade da matéria ou tal escuridão insondável - além da decência dos costumes, além dos limites oculares naturais. Certamente, a abertura da fotografia a um tipo de exploração visual do planeta caracterizava já a era do colódio, após 1850. Mas o que muda depois, são os meios tecnológicos da fotografia: o seu poder de resolução – de discriminação – isto é, a sua faculdade de ir muito mais longe no espaço, no tempo (ínfimas fracções de segundo, sempre ultrapassadas por novas aparelhagens), na penumbra, na própria carne.

⁷³ Lissofsky, Mauricio (2008) *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad, p.26.

A máquina fotográfica, munida de acessórios que lhe conferem uma função realmente mecânica (representada pelo botão de pressão ou pela pêra pneumática, que provocam o disparo acompanhado de um “clique-claque”) está dotada de uma capacidade de adaptação ao contexto vital no qual evolui. Pode registar em tempo real, todo o processo natural que considera doravante, uniformemente, como um facto científico a analisar: do fraco brilho das estrelas ao salto de um cavalo, do aspecto do rosto ao eclipse do sol. Não que a ciência seja o único campo de investigação que possa ser considerado, mas a máquina fotográfica após 1880, mesmo quando se destina a um amador, comporta-se de certa forma como ferramenta científica. Onde a câmara de colódio amassava com alguma dificuldade uma quantidade de luz suficiente para produzir uma imagem, o fotógrafo destes “tempos modernos” opera através de pequenas amostras repetidas sobre uma realidade em constante renovação.

Uma vez que a fotografia é capaz de ver tudo, pois segundo o astrónomo Jules Janssen, é “a verdadeira retina do sábio”, também é dotada de uma missão documental. A ideia de classificação racional, cada vez mais evidente, determina a conduta de certas aplicações, como a identidade judicial de Bertillon, os documentos sobre os tipos indígenas do príncipe Bonaparte ou o catálogo turístico e artístico dos irmãos Alanari. Contudo, não se trata de aplicar ao mundo um método preconcebido de classificação universal, mas pelo contrário de salvaguardar a diversidade e as provas da heterogeneidade. Não sem reservas morais *a posteriori*, se se tem em conta que a expansão frenética do “progresso” foi um saque do mundo inexplorado - da rejeição dos Índios da América à partilha sistemática da África colonizada pelo tratado de Berlim em 1885.

O fim do século XIX parece contudo sustentado por um grande projecto estético subjacente, divulgado pelos media, as revistas, a pedagogia da escola pública e

obrigatória, que consistiria em encontrar interesse em todas as coisas, em maravilhar-se com tudo o que existe sem grande julgamento. A fotografia tem direitos em toda a parte, a noção de reportagem surge por volta de 1900 para as necessidades de ilustração da imprensa. O fotógrafo pode imiscuir-se nas fábricas, nos estádios, nas prisões, nas Halles, nos bairros pobres, na passagem do Czar em Paris em 1896. O fotógrafo transmite a imagem colectivamente assumida do mundo habitado, ao mesmo tempo que a imagem da colectividade em si, auto-retratada no espelho da vida que contempla por procuração.

A última grande Exposição universal, em 1900, não será mais como as suas predecessoras a prova do dinamismo industrial da nação, mas sim o inventário temporário de um estado do mundo, do que há de mais precioso, de mais nobre, de mais prometededor ou insólito. A fotografia era ainda o intermediário privilegiado do maravilhamento cândido, o mensageiro do plausível antes de passar o testemunho a outros “meios de informação”, o telefone, o fonógrafo ou a rádio.

Paradoxalmente, é no momento em que aparecerão as objectivas mais aperfeiçoadas, as mais uniformemente claras e as emulsões mais rápidas e fiéis, que vão ser desenvolvidas as teorias de um regresso à visão natural, que só vê com precisão a zona central do seu campo visual.

O Naturalismo nasceu, nos anos 1880, de uma reacção contra a extrema complexidade dos procedimentos de Rejlander ou Robinson, virados para a restituição de um espaço pictórico fictício, pela conjugação de artífices de origem fotográfica, como a montagem de negativos.

Em 1891, George Davison, membro da Royal Photographic Society (RPS) e adepto do pinhole (fotografia por difracção do buraco de uma agulha, sem lente) apresenta o seu *Onion Field*, considerado uma das imagens marcantes da “Pictorial Photography” (o adjectivo *pictórico* tinha já sido utilizado por Robinson e Rejlander). Divergências

estéticas conduzem à discórdia entre membros da RPS, que fundam o *Linked Ring Brotherhood*, uma associação de fotógrafos, severa nas suas escolhas, rigorosa nas suas regras, dotada de um Salão de renome a partir de 1893.

Na mesma época, organizam outros grupos que querem aderir às ideias gerais da “fotografia pictorialista”: em Paris (o Photo Club, 1894, com Robert Demachy, Constant Puyo, Maurice Bucquet), em Viena (o Camera Club, com Kühn, Henneberg), em Hamburgo, em Bruxelas, etc. Nos Estados-Unidos, as tendências estão menos unificadas, devido à dispersão dos fotógrafos pela Costa Este, mas as figuras de Stieglitz, Gertrude Käsebier, Clarence White, F. Holland Day dominam os organismos nascentes, e as relações construídas com o Linked Ring.

As bases do pictorialismo, mesmo sendo variáveis de um país para o outro ou de um indivíduo para outro, encontram-se sobretudo na natureza artística da fotografia, definida no texto de Robert de la Sizeranne (1899): *La photographie est-elle un art?*⁷⁴. Os pictorialistas consideram que se a fotografia quer ser reconhecida como arte, deve ter os mesmos meios que a pintura, a saber, a possibilidade de se tornar pictórica, quer na composição quer na matéria. A estética da representação pictórica assenta nos princípios de um prudente impressionismo: temas naturais (muitas vezes no exterior) efeitos atmosféricos, do clima (nevoeiro, neve, chuva), de luz (crepúsculo, contraluz). Mas o naturalismo social de Emerson cede o passo ao pitoresco, à nostalgia das evocações.

Uma certa unidade surge na prática da impressão que deve dar o seu aspecto pictórico à impressão fotográfica; a goma bicromática (negra ou sanguínea), as tintas gordurosas, a heliogravura, a impressão na platina são apreciadas pela sua aparência próxima do desenho, da gravura, do carvão vegetal. Alguns pictorialistas admitem o

⁷⁴Sizeranne, Robert de la (1899) *La photographie est-elle un art?* Paris: Hachette. < Disponível em: <https://archive.org/details/laphotographiees00lasi> > [Consultado em: 18/12/2016].

retoque manual enquanto outros consideram que todos os dados plásticos devem estar contidos no “cliché”. A escola francesa, através dos escritos de Robert Demachy e Emile Joachim Constant Puyo propõe “fabricar” a pictorialidade da imagem agindo tanto no negativo (sombreado, riscas) como na impressão (efeito escovado, camadas múltiplas, grão).

Se esta orientação do pictorialismo se torna rapidamente um academicismo que se prolonga até à Segunda Guerra mundial, “o ramo americano” - conduzido por Stieglitz e Steichen, que vai buscar a sua energia às novidades europeias do início do século (Rodin, Matisse, Picasso), sem ser vítima do saudosismo cultural de Paris, Londres ou Berlim – dá um outro impulso ao movimento internacional. Com o grupo Photo Secession (1902) de Nova Iorque e a sua revista *Camera Work* (1903-1917), publicação luxuosa de obras internacionais e de artigos combativos, é uma estética modernista que se revela pouco a pouco, consagrando-se ao elogio da cidade, da indústria, do progresso, e à apologia dos meios fotográficos (enquadramento, luz, objectividade) em detrimento dos “procedimentos de arte” julgados supérfluos.

A reconsideração das relações entre a arte e a fotografia, e a vontade de a incorporar no sistema das belas-artes alcança o seio do pictorialismo americano e, junto de alguns inovadores europeus, a uma reviravolta da situação: é “fotografia pura” de um Paul Strand – tal como é vista e registada na captura – que realiza um futuro artisticamente viável, de acordo com as múltiplas agitações contemporâneas.

5. A fotografia no museu

A fotografia, desde as suas origens, esteve presente na vida privada seja nos registos para a posteridade com os retratos que figuram nos álbuns de família, desde o formato *carte de visite*, construindo uma genealogia visual familiar, seja, anos mais tarde, nos registos domésticos das férias, dos aniversários, e dos momentos banais da vida quotidiana, com as câmaras automáticas do tipo Kodak.

Por outro lado, a fotografia também sempre teve um papel institucional ao registar imagens de amplo interesse social, como as imagens das guerras. E neste sentido, associa-se à noção de esfera pública. Mesmo os retratos fotográficos de personalidades políticas ou celebridades, têm essa função: participar na construção da imagem pública de uma pessoa ou de uma instituição.

O interesse dos artistas pela fotografia enquanto linguagem e meio de expressão, sempre existiu. As experiências dos artistas surrealistas, na primeira metade do século XX, é um exemplo claro e triunfal disto, e evidencia como a fotografia é capaz de transgredir a sua vocação de representar a realidade, embora insistentemente sempre a queiram colocar fiel a esta. Desde então, a fotografia tem feito parte das vanguardas artísticas e tendências mais contemporâneas da arte, rompendo definitivamente com as tradições pictorialistas e ganhando autonomia enquanto linguagem.

Como assinala Bazin (1991, p.19-26), do impressionismo em diante, muitas das vanguardas surgidas entre o final do século XIX até à década de 1960 tiveram como uma das suas características definidoras, alguma modalidade de crítica ao realismo, atacando directamente os cânones clássicos que valorizavam a imitação da natureza⁷⁵.

⁷⁵ Bazin, André (1991) *A ontologia da imagem fotográfica* in O cinema. Ensaios. Ed. Brasiliense, São Paulo, p. 19-26.

Durante esse período, a pintura parte de uma subversão do realismo – como no cubismo ou surrealismo – até a negação da própria ideia de representação – como no expressionismo abstrato e no minimalismo.

O desenvolvimento de novas técnicas colaborou para isto. O surgimento das câmaras portáteis e dos instantâneos fotográficos, como as Polaroids, tornou a fotografia acessível aos amadores, que tendo total controle de todos os processos, agora muito mais simplificados, não precisavam submeter-se ao olhar estranho de um técnico de laboratório. No âmbito das artes, abriu-se caminho para novos temas pouco habituais e novas energias criadoras, com registos mais íntimos e secretos, e experiências focadas na vida quotidiana mais vulgar e banal, ou inspiradas na nudez, na representação do corpo e da sexualidade, e nos vícios, em tom autobiográfico (Bauret, 1992, p.107).

O interesse dos colecionadores pela fotografia também não é novidade. Contudo, quando a fotografia, aos poucos, conquistou o seu estatuto de produto cultural e, posteriormente, de objecto de arte e entrou nos museus e nas galerias, despertou as especulações do mercado da arte. Embora a imagem fotográfica tenha na sua natureza o traço da reprodutibilidade técnica, a prova fotográfica ganhou valor neste contexto, uma vez que se entende que cada prova originada de um negativo é única e autêntica - ou seja, o negativo é para a prova fotográfica o que a matriz é para a gravura (idem, p.101).

A entrada da fotografia nos museus e galerias de arte não acontece sem uma certa confusão. Originalmente, a interação com uma fotografia envolve muito mais do que a presença diante do seu conteúdo. Feita inicialmente em pequenas dimensões, a fotografia exigia uma certa proximidade com quem a vê, muitas vezes estando mesmo à mão do espectador e estabelecendo com este uma relação quase íntima. A exposição fotográfica em galerias e museus, em princípio rompe esta proximidade ao implicar uma ampliação para grandes formatos e a montagem da fotografia em molduras e sob vidros

com reflexos. Com tantas reticências, e embora a ideia de consagrar à fotografia um espaço específico de exposições e de colecções tenha surgido nos anos de 1930, é somente a partir de 1970 que se estabelece no mundo das artes um mercado para a fotografia (Amar, 2010, p.124). Toda uma atmosfera se agita em torno das fotografias de grandes nomes, como Henri Cartier-Bresson e André Kertész, que disputam espaço e o interesse dos colecionadores com os daguerreótipos nos leilões.

Espaços dedicados exclusivamente à fotografia começam a aparecer e consolidar-se como tal, de modo mais consistente, nos Estados Unidos e Europa. Neste seguimento, também surgem os livros de autor, ou seja publicações “cuja assinatura de determinado fotógrafo, mais do que o tema abordado, é o argumento decisivo para a sua publicação, e isso tanto para o editor quanto para o comprador” (idem, p.111).

Percebe-se que aos poucos, a fotografia foi-se ocupando de diferentes temas, recriando-se e ocupando, ela própria, novos espaços e papéis no contexto cultural e artístico do século XX até os dias de hoje.

6. A fotografia nas vanguardas

Enquanto o pictorialismo tinha sido uma tentativa por vezes desajeitada de integrar a fotografia nas artes plásticas por meio de procedimentos forçados, nos quais o fotógrafo não reconhecia mais a sua autonomia de expressão, são os meios vanguardistas do entre as duas guerras que lhe vão oferecer um reconhecimento completamente natural. Na verdade, não foi a fotografia que renegou os seus princípios, foi a arte que mudou de objectivos. Já o futurismo, por volta de 1910, pondo a tónica sobre o tempo, a velocidade, a expressão da dinâmica tinha-se apoiado na cronofotografia de Marey para acreditar na sua visão do movimento. Marcel Duchamp com o seu *Nu descendo umas escadas* (1912) explora a temporalidade da fotografia, depois com seus seus *ready-made* denunciou a banalização do lugar artístico e as convenções do olhar sobre as coisas. As interpretações divergentes do cubismo sintético, em Picasso ou Braque, a apologia da cor com Matisse, as tensões do expressionismo germânico, o aparecimento súbito do niilismo dadaísta (1916) no marasmo da guerra, as primeiras manifestações da abstracção (geométrica ou lírica), tantas rupturas teóricas ou formais que se concretizam (no contexto da revolução russa) em tantos *Ismos da Arte*⁷⁶. O suprematismo, o purismo, o construtivismo, o surrealismo, o produtivismo, o neo-plasticismo, etc., querem à vez, ou concorrentemente, trazer soluções radicais num mundo a braços com a tecnologia, a publicidade comercial, a circulação da informação ou o design industrial.

Por volta de 1925, a fotografia é o centro de várias preocupações e parece poder dar o seu apoio a abordagens em crise. Aos abstratos que vêm perfilar-se o perigo de um formalismo, traz uma evasão concreta no real, sem pôr em causa os códigos da pintura; aos produtivistas que são forçados a abandonar as especulações estéticas, oferece

⁷⁶ El Lissitzky e Arp.

uma ferramenta de adaptação social que não renega as aquisições formais do construtivismo. A todos, a fotografia abre um domínio de experimentação quase científico que resulta na produção de novas imagens: raiograma, solarizações, sobreposições, fotomontagens.

Tal como *Camera Work*, mas com uma apresentação muito mais popular, a narração fotográfica – que não sofre então de nenhuma subordinação às artes “maiores” - é largamente mediatizada por revistas, livros e exposições. Moholy-Nagy publica, no âmbito do Bauhaus, *Malerei, Fotografie, Film*, em 1925, Franz Roh e Jan Tschichold, *Foto Auge*, em 1929, e a exposição “Film und Foto” - um grande evento da década - , organizada por Moholy-Nagy em Estugarda em 1929, reúne todos os adeptos deste novo internacionalismo da arte.

Ao mesmo tempo que a Nova Objectividade que surge agora como o denominador comum da jovem fotografia, o poder da metamorfose visual que responde às preocupações imediatas dos “artistas plásticos” , colocam a fotografia na primeira fila das imagens mediáticas dos anos trinta. Esta prepara-se para invadir a imprensa, a edição, a publicidade, a moda, enquanto se vê o fotógrafo André Kertész entrar na casa do anti-naturalista Mondrian, para fazer o retrato dos óculos e da tulipa artificial do artista ou ainda Charles Sheeler que fotografa a ponte de um navio a vapor antes de a pintar.

Em 1925, a exposição da *Neue Sachlichkeit* (Nova Objectividade) em Mannheim marca um regresso ao realismo na pintura (realismo social mas também realismo mágico que não exclui a influência da pintura metafísica de De Chirico) em torno de Otto Dix, George Grosz, Christian Schad. A *Neue Sachlichkeit* “define-se por um vai-e-vem entre o *métier* tradicional e a fotografia”⁷⁷; os pintores dedicam-se muito ao retrato, à natureza morta e às vistas urbanas. A Nova Objectividade não é um movimento

⁷⁷ Günter Metken.

organizado, nem um grupo, é antes uma forma de olhar as realidades “sem as explicar nem acreditar piamente nelas” (W. Schmied). Os seus meios pictóricos, presentes em Itália nos *Valori Plastici*, nos Estados-Unidos no preciosismo ou na França no neo-classicismo, referem-se constantemente à fotografia quer pelo enquadramento da composição quer pela representação das superfícies.

Não é portanto surpreendente que se tenha aplicado a expressão “Nova Objectividade” a alguns fotógrafos (Albert Renger-Patzsch ou August Sander) cuja visão directa da realidade, sem preparação nem retoques, correspondia ao realismo da pintura. Sem artifícios particulares, a fotografia não é uma representação, é simplesmente uma apresentação, uma lição sobre as coisas. A sua objectividade é por isso inegável e imperativa. Falta saber se é total.

Ora o movimento a favor de um regresso à “ordem” fotográfica e à objectividade da máquina fotográfica é internacional: estende-se à *Neue Sachlichkeit* na Alemanha, à *straight photography* (fotografia pura) nos Estados-Unidos e junto de numerosos artistas-fotógrafos que gravitam em torno das vanguardas europeias e do *Bauhaus* (Moholy-Nagy, Florence Henri, Willy Zielke, Piet Zwart, etc.). A objectividade define-se pela utilização racional da máquina fotográfica e dos seus parâmetros técnicos, “a reprodução rigorosa do objecto, a sua valorização precisa, quase num isolamento em relação ao ambiente e ao segundo-plano, [...] a preferência por objectos sólidos, claramente perceptíveis” (W. Kastner, 1929). Edward Weston, definiu o conceito da *straight photography*, no qual se reconhecem os fundadores do grupo f/64 (1932), como um controlo total da imagem óptica obtida com uma câmara fotográfica e o respeito absoluto da “concepção acabada sobre o despolido da câmara”: impressão com contacto a partir de um negativo 10 x 12 ou 20 x 25 cm, reenquadramento proibido,

atenção extrema aos meios-tons da impressão. “Um bom fotógrafo vê e pensa a linguagem do seu médium” (Edward Weston).

Na objectividade imposta como o único critério de análise, a fotografia afirmava o seu carácter distintivo, de índice da matéria e da luz, ao mesmo tempo que a primazia do ponto de vista, o de um olho encostado a uma caixa negra, tão livre no espaço como o pode ser o corpo do fotógrafo. O que mostra a gigantesca exposição “Film und Foto”⁷⁸ em 1929 em Estugarda (sob a supervisão de Moholy-Nagy, de Weston, de Steichen), é a abundância de novo estilos fotográficos à procura do real, sob todas as suas formas. “A fotografia serve-se unicamente dos meios técnicos que a máquina lhe fornece [...], aproxima-se totalmente do objecto, apanha-o de lado, de cima, de baixo, revelando assim aspectos completamente novos do que fotografa” (G. Stotz)⁷⁹.

Se todas as estéticas do entre-duas-guerras se adaptam à *objectividade* fotográfica, é sem dúvida porque não tem nada de irreversível, e que a subjectividade é óbvia: a leitura da imagem interpretada apesar do seu autor, este sentido escondido ou desviado a que estão atentos os surrealistas, este “inconsciente do olhar” do qual fala Walter Benjamin. Eugène Atget foi um fotógrafo muito objectivo, mas ninguém pode afirmar que o que vemos é aquilo que ele quis mostrar. Os surrealistas descobrirão que a fotografia podia ser uma forma de escrita automática, e que era uma caixa de surpresas: *a fortiori* podia manipular-se a objectividade para criar uma dúvida, uma subjectividade (sobreposições de Tabard, Wulz...). Além da objectividade da visão manifestava-se a subjectividade da interpretação.

⁷⁸Entre os múltiplos participantes de todas as tendências na “Film und Foto”, encontram-se Herbert Bayer, Cecil Beaton, Imogen Cunningham, Hugo Erfurth, Florence Henri, George Hoyningen-Huene, André Kertész, Germaine Krull, Man Ray, Edward Steichen, Edward Weston.

⁷⁹ G.Stotz, apresentação da exposição.

7. O photobook

Enquanto a fotografia estabelecia os seus cânones, o *photobook* desenvolveu-se com pouca atenção crítica, ainda que se afirme como um meio de expressão e disseminação fundamental desde os primeiros fotógrafos que colavam as suas imagens fotográficas em álbuns manuais. De facto, para muitos fotógrafos, o photobook é o mais importante veículo de divulgação e comunicação da sua obra para uma audiência de massa, e uma maneira diferente de expor a obra de um fotógrafo ou curadoria fotográfica (Parr & Badger, 2006, vol 2, p.07)⁸⁰.

Pode parecer óbvio definir o photobook como um livro, com ou sem texto, no qual a mensagem, prioritariamente, é transmitida por fotografias. Mas o photobook não é necessariamente uma obra de autoria de um fotógrafo. Pode ser de autoria de quem edita uma sequência com o trabalho de um único fotógrafo ou de um grupo de fotógrafos.

Segundo Parr & Badger (2004, vol 1), o autor ou fotógrafo de um photobook pode ser considerado como um *auteur*, no sentido cinematográfico: um realizador autónomo que cria o filme de acordo com a sua própria visão artística em planos sequência mais ou menos lineares, mas que ao final compõem uma obra com unidade e uma mensagem homogénea⁸¹. As imagens, se vistas individualmente, podem não ser particularmente interessantes, no entanto, a maneira como são coreografadas pode criar um trabalho surpreendente. Num photobook bem realizado, cada imagem pode ser considerada como uma frase, e toda a sequência como o texto completo.

Trata-se, portanto, de uma forma de construir visualmente uma ideia:

“A photobook is an autonomous art form, comparable

⁸⁰Parr, Martin; Badger, Gerry (2006) *The Photobook: A History*. London: Phaidon. Vol 2, p. 7.

⁸¹ Parr, Martin; Badger, Gerry (2004) *The photobook history: A History*. London: Phaidon. Vol. 1

with a piece of sculpture, a play or film. The photographers lose their own photographic character as things 'in themselves' and become parts, translated into printing ink, of dramatic event called a book." *Ralph cit in. Parr, 2004, p.07*

Assim, no photobook ordena-se a produção de imagens fotográficas num plano editorial, que serve de ferramenta para narrar histórias a partir de um conjunto de imagens que dialogam entre si, muitas vezes sem estarem directamente relacionadas ou apresentarem qualquer tipo de continuidade. O que confere unidade ao conjunto de imagens é o assunto particular ou o tema específico de que trata o photobook⁸². Este assunto tanto pode ter um carácter universal e abrangente, como pode restringir-se a micronarrativas pessoais.

Para grande parte dos fotógrafos actuais, o photobook é uma fonte básica de informação sobre fotografia - o que está a ser produzido, quem está a produzir, quais as grandes novidades⁸³. As publicações ilustradas com fotografias, os livros de fotógrafos, as obras em formato fotolivro, ou simplesmente os fotolivros, tornaram-se populares nos últimos anos e têm ocupado um lugar central na fotografia contemporânea. No entanto, há que se diferenciar um photobook da impressão fotográfica cuja simples função é ser um trabalho impresso de uma exposição, um material de apoio complementar, como no caso dos catálogos. O photobook é um meio diferente de exposição fotográfica com uma linguagem própria. Enquanto edição de autor tem um carácter específico, é uma obra em si, e tem uma história própria que remonta a diferentes usos e funções em distintos momentos, desde o seu desenvolvimento.

⁸²Nos termos de Rouillé (2009), ao referir-se às funções da fotografia-documento, o photobook ao mesmo tempo ordena e unifica imagens.

⁸³Neumiller, Mouritz; Martin, Lesley A. (2017) *Fenómeno Fotolibro*. Barcelona: CCCB - Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona.

A primeira tarefa do photobook, ainda no século XIX, era taxonómica: colectar e classificar, reunindo o mundo em suas capas. O “photobook documentário” foi um poderoso e persuasivo substituto para os registos manuais e blocos de ilustrações dos temas explorados por cientistas das mais diferentes áreas, desde a geologia, arqueologia, astronomia e antropologia, até aos exploradores coloniais. Contudo, apesar do carácter documental e abordagem objectiva das imagens, quase sempre com uma proposta empírica de conhecimento, e da noção de subjetividade da fotografia e dos photobooks estarem muito distantes, estes registos já apresentavam elevado sentido estético.

A partir da década de 1920, com o desenvolvimento dos blocos de impressão de meio tom que possibilitaram a edição de livros para um mercado de massa, o photobook tornou-se uma ferramenta essencial para o movimento documentarista dos Estados Unidos, da Europa Ocidental e União Soviética, particularmente para ser usado com o propósito de informação ou propaganda. A propósito, a história do photobook americano está especialmente vinculada ao movimento do documentarismo social. O photobook “*American Photographs*”, de Walker Evans, publicado em 1938, no contexto do projecto governamental *Farm Security Administration*, é uma referência imprescindível na história do photobook:

“The allusive, metaphorical, even textual references that Evans made, both in individual images and in his sequencing, added a new dimension to the book’s whole dynamic. *American Photographs* introduced elements of ‘structure and coherence; paradox and play and oxymoron’ - the qualities that he himself demanded from photography.”
Parr & Badger, 2004, p.89

Neste mesmo período, artistas e fotógrafos modernistas da *avant garde*, juntamente com tipógrafos e designers, exploravam o meio fotográfico de maneiras diversas e multifacetadas, encontrando uma nova liberdade de expressão para a noção de fotografia como uma força dinâmica e socialmente progressiva na arte. Não faltam

exemplos de photobooks com referências modernistas e pictorialistas, como se vê nos photobooks de Laure Albin-Guillot (1920), Erich Mendelsohn (1925) ou Germaine Krull (1930).

Assim, desenvolve-se, ainda que de modo pouco crítico, a noção de livro como uma forma autónoma de arte, em que as imagens, o design e todo o projecto gráfico do volume faz deste um objecto em si.

Neste contexto, não surgiram apenas novos conceitos sobre o que a fotografia é capaz de alcançar, mas novas e criativas formas de apresentação do photobook. Ainda assim, até há pouco tempo o photobook teve a sua história negligenciada e, sumariamente abordada, apenas numa perspectiva da história da fotografia, quando esta se expressa marcadamente num photobook.



Figura 3: Untitled, Inferred Series. Laura Letinsky, 1994.

Parte II

Capítulo III

Diários íntimos: a fotografia documental na arte contemporânea

Desde a sua invenção, o ponto fulcral que sempre distanciou a fotografia do estatuto de arte foi a alegada objectividade da câmara para representar o visível. Contudo, ao longo da história da fotografia, tal noção foi, de modo fundamentado, desconstruída. Ora, claro está que o desenvolvimento das imagens técnicas fomentou um novo modo de olhar e de pensar a arte, assim como a produção artística em si. Deste modo, é possível afirmar que a subjectividade de uma obra artística não reside exclusivamente no empenho manual, mas sobretudo na elaboração conceptual e na capacidade de expressão estética.

No seu célebre ensaio sobre *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin discute a questão da autenticidade, unicidade e da “aura” da obra de arte, aspectos irreprodutíveis mesmo na fotografia mais perfeita de qualquer obra artística. Benjamin argumenta que, com o advento da fotografia, “a mão liberta-se das mais importantes obrigações artísticas no processo de reprodução de imagens, as quais, a partir de então, passam a caber unicamente ao olho, que espreita por uma objectiva”⁸⁴. Mas é precisamente do olho e da subjectividade do olhar do fotógrafo que surge o movimento, programado ou não, que impulsiona o dedo para carregar no botão e disparar. A cena captada na imagem fotográfica carrega em si a autenticidade do *hic et nunc* de um recorte no tempo e espaço que nunca poderá repetir-se, tal e qual. E é neste aqui e agora que a fotografia encontra também a sua unicidade e aura. A autenticidade da obra compõe-se, assim, no ímpeto criativo do fotógrafo e no instante único e espontâneo da

⁸⁴ 1992, p.76.

cena captada. Da mesma forma que “um homem não se banha duas vezes no mesmo rio” (Heráclito), uma cena jamais se repete diante de uma câmara⁸⁵.

Ainda nas palavras de Benjamin, “já se tinha dedicado muita reflexão vã à questão de saber se a fotografia seria uma arte, sem se ter questionado o facto de, através da invenção da fotografia, se ter alterado o carácter global da arte”⁸⁶. Mas a linguagem das imagens ainda demorou a amadurecer, assim como o meio artístico e os próprios fotógrafos demoraram a conceber a fotografia a partir de um projecto originalmente artístico.

Quando a proposta inicial da fotografia documental foi subvertida e ampliada, rompendo com a formalidade e autoridade do registo factual e funcional, a fotografia encontrou espaço para marcar presença, por direito próprio, nos salões e galerias do mundo da arte contemporânea. Tal movimento de subversão aconteceu de maneira gradual, embora se reconheça como ponto de viragem a obra *The Americans* de Robert Frank⁸⁷.

As fotografias de Frank, publicadas nesta obra, reflectem o *stream-of-consciousness art-making* que se estava a desenvolver no período: um modo de ver, documentar e representar o momento com ênfase na espontaneidade, autenticidade e uma certa anarquia visual - tendo em vista o tipo de fotografia mais tradicional que o precedeu. O clima artístico no qual Robert Frank desenvolveu a sua obra foi definido como Expressionismo Abstrato⁸⁸, e a sua estética do *snapshot* colocou o instantâneo em si e por

⁸⁵ Ideia que remete, designadamente, para o pensamento de Susan Sontag.

⁸⁶ *idem*, p.89.

⁸⁷ Ver mais sobre Robert Frank e a fotografia documental no capítulo II, página X.

⁸⁸ O Auge do Expressionismo Abstrato, movimento artístico surgido nos Estados Unidos da América, foi atingido nos pós Segunda Guerra Mundial. O movimento combinava a intensidade emocional do expressionismo alemão com a estética das escolas abstratas europeias, como Futurismo, Bauhaus e cubismo. Editors of Phaidon Press (2001). *The 20th-Century art book* (Reprinted. ed.). London: Phaidon Press.

si mesmo enquanto espinha dorsal do imaginário fotográfico inconsciente no século XX⁸⁹.



Figura 4: Men's room, railway station, *The Americans*. Robert Frank, 1955.

Nos anos seguintes, exposições realizadas no *Museum of Modern Art* apresentaram a obra de Diane Arbus, Garry Winogrand e Lee Friedlander, claramente influenciadas pelo trabalho de Robert Frank: fotografias documentais que revelam uma imersão na intimidade, com cunho autobiográfico e um *signature style*. Estes traços, assim como a linguagem do *snapshot*, estão presentes na obra documental de outros artistas e importantes fotógrafos, como Emmet Gowin, Larry Clark e Nan Goldin.

Ainda que o carácter autoral e criativo faça parte da história da fotografia documental, principalmente desde o começo do século XX, como se vê na série de retratos eróticos de prostitutas de Storyville, de autoria de Ernest J. Bellocq, ou como no pictorialismo de Alfred Stieglitz, no contexto da *foto-secessão*, tornou-se mais frequente

⁸⁹Gefter, Philip (2009) *Photography after Frank*. Hong Kong: Aperture, p. 9.

no modo de fotografar a partir da influência de Robert Frank⁹⁰. O novo escopo visual da fotografia documental distinguiu-se, assim, pelo impulso espontâneo e instantâneo para a captação da cena. O olhar sobre a realidade factual é uma das propriedades inescapáveis da fotografia, mas é na subjectividade documentada, no modo de ver do fotógrafo que o carácter artístico da fotografia, e não meramente técnico e formal, se expressa.



Figura 5: Springs Shower, The Coach, 1912. Alfred Stieglitz

⁹⁰A foto-secessão foi um movimento fundado por Alfred Stieglitz em Nova Iorque, em 1902, que reuniu um grupo de fotógrafos americanos que defendiam o estatuto de arte da fotografia, influenciado pelos pintores secessionistas alemães que se rebelaram contra a arte académica.



Figura 6: Untitled, 1912, Ernest J. Bellocq.

O que se pretende destacar é a ideia de que somente a partir do momento em que a fotografia se desprende do compromisso mecânico de descrever e registrar visualmente o momento, o actual e o factual, e as evidências do que existiu e passa a explorar e construir sentidos como expressão da própria experiência, por vezes íntima, do fotógrafo, é que a natureza subjectiva da imagem fotográfica se torna deliberadamente visível. É assim que a fotografia documental e os seus desdobramentos têm um papel fundamental na trajectória que trouxe um novo estatuto para a fotografia como meio de expressão artística, inserindo-a, definitivamente, no contexto da arte contemporânea.

É a partir da segunda metade do século XX que a fotografia passa, efectivamente, a desvincular-se da posição de irmã bastarda do mundo da arte para conquistar um espaço cativo nas paredes das galerias de arte e museus, e a disputar a atenção e interesse das casas de leilões, dos coleccionadores e do mercado da arte.

Nesta segunda parte, que está dividida em dois capítulos, vamos revisitar a obra de alguns dos precursores fotógrafos que aderem à fotografia documental no âmbito da arte contemporânea e analisar dois fotógrafos actuais. Assim, no capítulo 3, pretendemos

contextualizar e ilustrar, a partir da obra de importantes fotógrafos artistas como Nan Goldin, Diane Arbus e o próprio Robert Frank, a questão da intimidade do olhar, da representação da vida privada e da estética do *snapshot* não apenas como aspectos recorrentes na fotografia documental artística, mas como parte da sua natureza. Posteriormente, no capítulo 4, iremos analisar a obra de dois fotógrafos documentais contemporâneos.

1. *Ballad on the road: a fotografia entre biografias e diários visuais*

Na história da fotografia documental, a paisagem humana tem um relevo essencial. Seja nos corpos sem vida e anónimos das guerras, nos corpos doentes, miseráveis e famintos na berma, nos sorrisos desdentados, nos torsos erotizados ou nos flagrantes enlaces carnais. As experiências humanas, de vida e de morte, são um assunto de interesse particular para a fotografia documental.

Há contudo perspectivas, nuances e ângulos diferentes para abordar o humano. Quando falamos da fotografia documental íntima e autobiográfica, da qual iremos tratar, referimo-nos especificamente a um tipo de representação, na qual o próprio fotógrafo artista explora elementos que fazem parte da sua vida ou dizem sobre quem são, momentos do seu quotidiano, de modo mais ou menos elaborado, a partir de uma narrativa muito pessoal e um olhar particular sobre o universo que o circunda.

Este olhar ensimesmado, presente na obra de alguns dos fotógrafos precursores da fotografia documental no contexto da arte contemporânea, reflecte uma mudança de escopo nos modos de ver e de representar, trazida pela chamada pós-modernidade. Segundo o sociólogo Zygmunt Bauman, a revolução pós-moderna tem a sua origem com a personificação da privacidade e da intimidade, com depoimentos, relatos e confissões públicas de assuntos até então privados⁹¹. A condição pós-moderna, de acordo com Lyotard, caracteriza, entre outras questões, uma nova estrutura para as narrativas, o que se entende como uma desconstrução das metanarrativas⁹². Em resposta, vê-se o surgimento das micronarrativas como um novo modo de representar as pessoas, as experiências, o mundo e as suas paisagens, monumentos, objectos, etc.

⁹¹ Bauman, Zygmunt (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.

⁹² Lyotard, Jean-François (2002) *A condição pós-moderna*. São Paulo: José Olympio.

As micronarrativas representam versões da realidade a partir da perspectiva de quem conta um *storytelling* em primeira pessoa que narra factos banais e espontâneos da vida de todos os dias. Estes factos compõem, como peças de um *puzzle*, representações de uma vida e do mundo sob uma perspectiva particular e individual, mas que ainda assim são capazes de contar uma história sobre as pessoas e uma determinada época. Trata-se de narrativas pessoais que fazem parte da representação de uma história que nunca deixa de ser colectiva. Estas narrativas tornam o privado e a intimidade visíveis⁹³.

Nesta perspectiva, a fotografia documental de Robert Frank, Diane Arbus e Nan Goldin, com os seus diários íntimos e registos autobiográficos, situam-se nestas estruturas narrativas ditas pós-modernas. Para além de serem importantes referências para a fotografia documental contemporânea artística, a obra dos três artistas fotógrafos ajuda-nos a situar dois aspectos que consideramos estruturais para a fotografia documental contemporânea: a expressão da intimidade e a espontaneidade da imagem-cena.

⁹³Fora do âmbito artístico, um exemplo de micronarrativas e *self-representations* publicados nas redes sociais, como *Instagram*, *Facebook*, *Youtube* e blogues, onde pessoas comuns constroem as suas narrativas e representações pessoais em *snapshots* fotográficos, vídeos e microtextos sobre a sua vida quotidiana.

2. A máquina Robert Frank de fotografia-expressão

“Faço sempre a mesma imagem, olho para o interior, do exterior e olho para o exterior do interior.” *Robert Frank*, 1986

Poucas obras fotográficas são tão autobiográficas quanto a de Robert Frank. A sua vida encontra-se totalmente ligada ao seu trabalho, não havendo dualidade entre o que faz e o que é⁹⁴.

Nascido no seio de uma família judia em Zurique, no ano de 1924, Robert Frank deu os primeiros passos na fotografia a partir da necessidade de exprimir os seus sentimentos num mundo marcado pela opressão da Segunda Guerra Mundial. Após o seu treino militar, em 1945, Robert Frank muda-se para Basel, onde produz o seu primeiro livro de fotografia *handmade* composto por 40 fotografias e intitulado *Black and White Things*, no Studio Hermann Eidenbenz em 1946. Nesta obra, já se vislumbra a linguagem particular que fará de *The Americans* um livro de culto e uma marca indelével na história da fotografia.

Depois do fim da Segunda Guerra Mundial, a experiência como fotógrafo de moda em Nova Iorque para grandes revistas como para *Harper's Bazaar*, *Fortune*, *Life* e *Looke* acentuou em Robert Frank a necessidade de retornar a temas sociais que lhe causavam inquietação. A desilusão com o universo baseado na acumulação desmedida de dinheiro, a percepção das desigualdades sociais, a solidão e a miséria que inspiraram, em 1948, uma viagem pela América do Sul, o seu primeiro casamento, e o livro de

⁹⁴Bookman, A. and Bookman P. (1986) *Fire in the East: A portrait of Robert Frank* (video documentary), Houston: Houston Museum of Fine Arts/ House Public Television (KUHT).

fotografias “*From Inca to Indios*”, em colaboração com Werner Bischof, publicado em 1956, são traços marcantes na obra de Robert Frank.



Figura 7: *From Incas to Indios*. Werner Bischof, Robert Frank e Pierre Verger, 1956.

Decide estabelecer-se por uns tempos em França de 1950 a 1953, com a sua família. Durante este episódio faz um desvio pela Inglaterra de 1951 a 1952. Tendo percebido bastante bem os estigmas da guerra na Europa, regressa aos Estados- Unidos em 1953. Em Nova Iorque, começa a recusar trabalhos encomendados pelas revistas arriscando-se a não ter outros rendimentos. Dirige então um pedido à Fundação Guggenheim que nunca tinha aceitado financiar um artista europeu, além do mais praticamente desconhecido. Contudo, graças ao apoio de Walker Evans e de Edward Steichen obtém uma bolsa.

Esta bolsa permitiu-lhe comprar uma velha Leica e, entre 1955 e 1956 inclusive, decide percorrer os Estados- Unidos, com a intenção de documentar o *American Way of Life*. Em pleno período da Guerra Fria, seria de esperar que o fotógrafo retratasse

a América com deslumbramento e unidade. Porém o ritmo de vida acelerado do país e a cultura excessivamente valorizadora do dinheiro, fazem-no olhar para os EUA como um lugar triste e solitário, como é evidente no seu trabalho

Tira milhares de fotografias, todavia só oitenta e três serão usadas na sua obra *The Americans*, livro que se tornou uma lenda assim como o seu autor através da sua errância pela América profunda de Nova Iorque à Califórnia. Robert Frank soube captar o verdadeiro rosto da América. O seu olhar sobre esta foi forjado através de um mergulho em apneia, isento de preconceitos, nas profundezas dos estados mais distantes, seguindo as autoestradas e os encontros do acaso. Durante dois anos, tirou milhares de fotografias, à sua maneira, mais próximo do instinto do que dos cânones fotográficos, e captou os traços da vida das pessoas e das paisagens. Ruas, motéis, estradas, bares, cerimónias fúnebres, o sul racista, Nova Iorque, vão permitir-lhe não só registar momentos cristalizados, mas toda uma sinfonia de sofrimento. Percorreu os quarenta e oito estados continentais correndo riscos insensatos em lugares onde o fotógrafo era um inimigo.

Com esta obra, mostra aos americanos e ao mundo a face negra do sonho americano: a pobreza, a segregação, as desigualdades, a angústia e a solidão. Este livro é como que um vasto poema melancólico, desiludido: *Estava a olhar para a paisagem: - O que estou a fazer aqui? Perguntei-me. Não houve resposta, a paisagem não me respondeu. Não havia resposta*⁹⁵. Em Paris, Londres, Peru, Nova Iorque pelas estradas dos Estados Unidos, o “olhar estrangeiro” com que Robert Frank capta as imagens revela aquilo que não se podia ou não se queria ver.

⁹⁵ 1986.



Figura 8: Paris. Robert Frank, 1949-1952.

A marca autoral de Robert Frank é considerada similar à de Henri Cartier-Bresson: a captura de um certo *mood of the street and the alienation of the individual in society*⁹⁶. No entanto, a filosofia de Frank é diametralmente oposta a do fotógrafo francês, para ele não há “o momento decisivo” pelo qual se deve esperar atentamente. Este momento deve ser criado pelo fotógrafo, cabe ao fotógrafo fazer tudo o que for necessário para que este apareça diante das lentes. Para Frank, o momento impunha-se como uma evidência e a fotografia devia ser tirada sem que o fotógrafo se preocupasse com o enquadramento, com a focagem, nem com a arquitectura das linhas.

Na década de 1960, Robert Frank inicia uma nova fase com a produção de filmes experimentais e abandona, por alguns anos, a fotografia:

“Decisão: meti a minha Leica no armário. Estou cansado de estar à espera, à procura, e por vezes captar a essência do preto e branco, a ciência da presença de Deus. Faço filmes. Doravante, falo com as pessoas através do visor. Não é simples e não funciona sempre.” *Robert Frank*, 1986

⁹⁶ Warren, Lynne (2006) *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography* (3 Volumes), Routledge, New York.

Entre filmes experimentais sobre a *beat generation*, Robert Frank produz cerca de 20 filmes. Os mais célebres são *Pull my Daisy (1959)*, escrito e narrado por Jack Kerouac e *Cocksucker blues (1972)* e um documentário sobre a *tournee* mundial dos Rolling Stones. Estes filmes apenas tocaram a um público marginal, mas pouco importava a clandestinidade cinematográfica uma vez que os seus pares o veneravam pelas suas fotografias.

Os trágicos incidentes pessoais vividos pelo fotógrafo na década de 1970, trouxeram-lhe um estilo totalmente diferente daquele que desenvolveu até então. Em desespero, esmagado pelo peso dos infortúnios da morte da sua filha Andrea com 21 anos, num acidente de avião na Guatemala em 1974, e o suicídio do seu filho Pablo, toxicodependente e esquizofrénico, o desaparecimento do seu amigo Daniel Seymour, e a morte do pai em 1976, levaram Frank a confrontar as tragédias com a câmara fotográfica. Tratava-se, frequentemente, de sequências de montagens fragmentadas de *snapshots* em ângulos extremos com textos ilegíveis escritos na própria emulsão do filme. Ao contrário da linha narrativa fluída alcançada em *The Americans*, a sua obra *The lines of my hand*, produzida neste período de sua vida, é desarticulada e resiste a leituras simples e interpretações fáceis⁹⁷.

A intimidade da dor do fotógrafo revela-se em obras como *Monument for my Daughter Andrea, April 2/1954, December 28/1974*.

A partir de 1975, as suas imagens tornam-se o espelho em mil estilhaços do seu próprio despedaçamento:

“Quando recomecei a tirar fotos, tinha-me tornado outro. As viagens já não me interessavam, já não tinha vontade de fotografar coisas bonitas. O que podia fazer com a extraordinária violência que

⁹⁷ Franck, 1986.

reina neste país? E a morte? E o sexo? Foi nessa altura que descobriram, com a Polaroid, como fazer fotos de forma instantânea. E eu, decidi exprimir nestas fotos instantâneas, um sentimento muito simples, o de estar no mundo. Existir, estar aqui e nada mais.” *Robert Frank, 1986*

Entre o jovem fotógrafo que desembarca sem preconceitos nos Estados Unidos em 1947 e o velho homem recolhido no Canadá, em Mabu desde 1969, muitas foram as estradas percorridas e umas quantas tragédias vividas. Robert Frank envereda por um género de fotografia radical, experimental, ligada aos seus filmes e ao seu passado, escondido nas profundezas do Canadá coberto de neve, com a sua nova companheira, a pintora June Leaf. Recebe com carinho os postais dos amigos e de admiradores que publica, sem nenhuma foto sua, no pequeno livro *Thank you* (1996). Recorda assim amizades e pessoas que o ajudaram. Junta imagens, serve-se da *Polaroid* que lhe poupa a espera da impressão. Faz do seu passado um *patchwork* envolvente e comovente. Realiza instalações que fotografa e destrói imediatamente, depois, faz colagens e escarificações do tempo.



Figura 9: *The Americans, Detroit. Robert Frank, 1955.*

Quando viveu com os Inuits, mostrou-os pela sua ausência, pela sua aura escrita sobre o gelo e a neve, nenhum ser humano foi mostrado, pois teria sido uma profanação a esse lugar sagrado que é o território deles⁹⁸.

Com as câmaras *Polaroid*, Robert Frank parece finalmente encontrar o equipamento perfeito para a sua recusa à técnica e apreço pela espontaneidade. A luz, que frequentemente é glauca, não é muito importante, nem a pose. Preocupa-se pouco com a qualidade da impressão, não é um artesão, mas sim um ladrão de sensações que passam também pela fotografia. As suas personagens estão quase todas prontas a sair do enquadramento. E fotografa sem profundidade de campo, sem ajuste preciso, sem enquadrar no visor, e com um grande tempo de pose para convocar o *flou* ou o imóvel.



Figura 10: *Monument for my Daughter Andrea*. Robert Frank, 1977.

Não se preocupa com a perspectiva burilada, deve ser instantânea, apenas vale o que pode provir desta liberdade da intuição. Não uma bela fotografia, mas um arrasto

⁹⁸ livro *Pangnirtung*, 1992.

da vida por vezes apanhada em flagrante delito da existência. E como um *cowboy* em perigo, aprendeu a servir-se da sua máquina apenas com uma mão, encostando-a à anca, com o obturador já accionado o que resultou em vistas de baixo ainda mais dramáticas e em verticalidades angustiantes das suas personagens.



Figura 11: *Pangnirtung*. Robert Frank, 1992.

Os fotógrafos profissionais falarão de inúmeros erros, mas poucos se terão aproximado tanto do indizível. Nunca se interessou pela perfeição. A sua máquina é como ele, está *on the road again*, vagueia, viaja, apanhando por vezes uma imagem caída na rua ou surgindo pelos bares ou pelas valetas. Acumula uma série de “objectos encontrados” de encontros por acaso, tudo parece encontros casuais, encontros fortuitos.

A verdadeira vida. E por isso pouco importam as inúmeras fotografias falhadas, assim como os seus momentos perdidos, basta que uma vez alguma coisa ou alguém se tenha enfiado na sua imagem. Basta-lhe ser fiel à travessia das suas visões. Nómada, dirige-se às pessoas que seguem as nuvens, maravilham-se com um olhar, e fazem amizade com os desertos invisíveis que se trazem em si mesmo.

É como se Robert Frank chegasse sempre em ponto à hora das marés da humanidade e nelas apanhasse algumas conchas abandonadas. A sua fotografia não segue cânones, antes tão somente a sua intuição, o seu braço, o acaso. É um fotógrafo da intrusão, e não hesita em fotografar sem autorização, frontalmente, brutalmente, em qualquer sítio, mesmo correndo perigo. E as suas fotografias somente se descobrem na continuidade das outras, tiradas uma a uma podem parecer insignificantes.

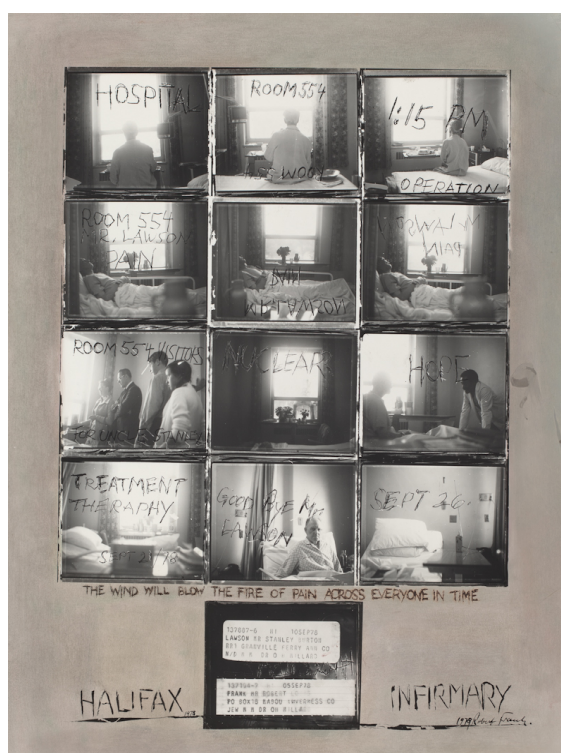


Figura 12: Halifax Infirmery. Robert Frank, 1978.

Na estrada, muitas vezes com Kerouac, percorreu a sua própria errância, o seu desencantamento, o seu *spleen* profundo. Não se importou com o bom enquadramento, a bela imagem, a bela foto. Não foi de todo ao encontro do exótico ou da tragédia proclamada. Levantou as cortinas dos dramas subjacentes, enterrados nos rostos das pessoas que passavam nas ruas ou se arrastavam nos lugares de solidão dos bares da noite.

No ambiente dos *beatniks*, as suas imagens são como eles ao mesmo tempo encantadoras e flutuantes. Exploram um longínquo interior, sem a pesada armada da técnica. Não hesitou em ignorar as regras fundamentais da fotografia, por exemplo, ao não regular correctamente a luz para dar a ver. Mas Frank não quer dar uma informação objectiva ou emocional, quer somente sugerir uma impressão, um momento que passa ou surge no caminho. Deixa ver, abundantemente, o grão das fotos como que para esbater o demasiado real. Torna-se um gesto expressionista, pois esta exacerbação do grão torna-se dramaturgia inquietante. A contraluz da qual abusa acentua um real devastador.

Em contrapartida, a paginação do seu livro *The Americans* é muito pensada. São frequentemente associadas com ironia as imagens de uma página com outra ou na sua proximidade. Provoca assim choques visuais, e o livro torna-se um filme burlesco e avassalador. Não quer nenhum texto a acompanhar as suas imagens, aceita somente uma introdução do seu amigo Kerouac. O impacto visual abole qualquer comentário. Inventou a maneira de fotografar, livre, frontal, comovente. Fê-lo, arriscando a sua pessoa e em detrimento dos dogmas vigentes da fotografia de rua.

Pede a quem olhar para as suas imagens que reflita sobre a vida que decorre como pode. Sem empatia, friamente, um pouco como o cinema de Robert Bresson, aprendeu a examinar o interior das pessoas, falando, muitas vezes, de si mesmo.

Tanto como fotógrafo como cineasta, Robert Frank é aquele que no pós-guerra terá exercido mais influência na história da fotografia, sublimando a sua autobiografia em imagens numa poesia sempre em movimento. Com ele não se pode falar de uma fotografia única e cristalizada, mas de sequências quase musicais, em todo o caso cinematográficas que dão uma história, um sentido que, como já foi referido, só se compreende e se revela olhando para o todo.

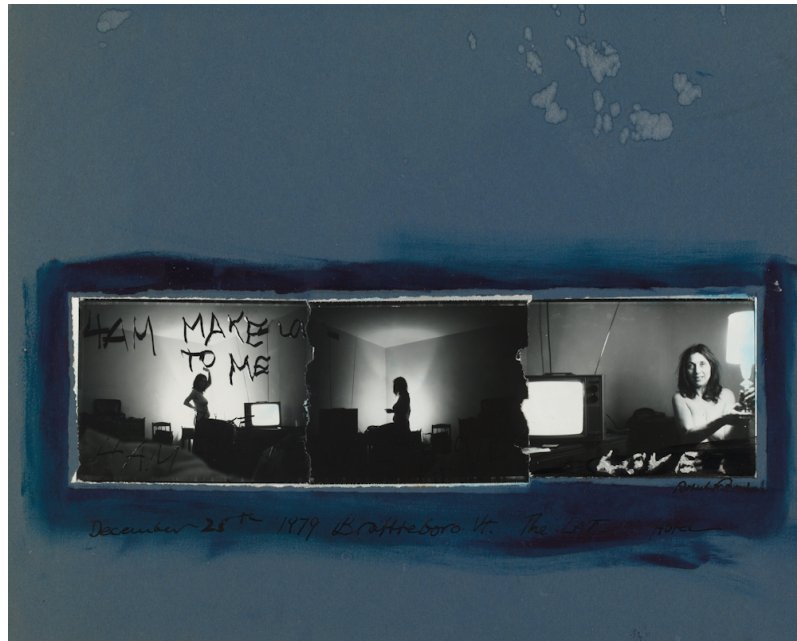


Figura 13: Brattleboro, Vermont. Robert Frank, 1979.

Desencantador, soube ensinar a ver fora da casca da rotina, a verdadeira vida, rude, frágil, comovente. Neste espelho estendido ao longo dos caminhos lê-se uma narrativa da humanidade. A sua série sobre o povo americano não glorifica a apoteose do *American way of life* - a felicidade americana dada como esperança e alimento para o mundo. É um olhar para a segregação, para as pequenas gentes, as estradas que vão dar a nenhum lado, as desordens de todos os dias nas mil teias de aranha do quotidiano onde se desumanizam os seres humanos. Não se lançou, como tantos outros no fotojornalismo, na idade do ouro da fotografia de reportagem, usada pelas grandes revistas. Ainda pouco conhecido pelo grande público, fez, quase sozinho, entrar a fotografia na modernidade.

3. O legado de Frank

“Os repórteres, por definição, reportam factos. Testemunham. O Frank não mostra. Mostra-se. Todas as suas imagens são auto-retratos.” *Robert Delpire*

Robert Frank influenciou e ainda influencia fotógrafos e outros artistas. São de destacar, enquanto fotógrafos, Garry Winogrand (1928-1984), Bruce Davidson (1933), Ed Ruscha (1937) e Annie Leibovitz (1949-2004). Garry Winogrand foi um dos nomes centrais da fotografia da sua geração. O seu percurso cruzou o de Frank quando este dava os primeiros passos na fotografia. Esteve sempre ligado à fotografia e à urbanidade destacando-se obras como *The Animals* (1968) e *Women are beautiful* (1975).

Bruce Davidson conheceu muito bem o trabalho de Frank, tendo sido influenciado na sua obra sobre a procura da definição da identidade americana. As suas fotografias revelam Nova Iorque e as suas diferenças em *Brooklyn Gang* (1998), *Subway* (1986), *East 100th Street* (1966), *The Dwarf* (1958). Nas suas ruas são visíveis a tristeza e a determinação, mas nunca a derrota ou o desespero. Tal como em Frank, o exotismo e o sentimentalismo não estão na mira da objectiva.

Ed Ruscha, ligado ao movimento *Pop Art*, deixa transparecer nas suas fotografias e pinturas influências nítidas de Frank. O fotógrafo publica, em 1963, *Twentysix Gasoline Stations*, onde a América é retratada através dos postos de gasolina. Um olhar, *en passant*, de um *flâneur* que acusa o legado de Frank. Em 2006, em Paris, na exposição “Jeu de paume – Ed Ruscha – Photographe”, numa entrevista, Ruscha confirma a suma importância de Evans e Frank no seu percurso artístico.

Por sua vez, Annie Leibovitz, autora de *Photographs*, 1970-1990, *American Olympians*, *Women*, *American Music* e *A Photographer's Life*, 1990-2005, afirma que o

seu vocabulário iconográfico é vastamente influenciado por Frank e por Cartier-Bresson, uma vez que eram tidos como as principais referências fotográficas no San Francisco Art Institute, onde estudou.

Gretchen Garner, historiadora de arte, afirma que a obra de Frank tem uma grande influência no trabalho de muitos artistas, pelo carácter libertário e pela vida *beat* que Frank vivia. O que ele fotografava era o que vivia. Sobretudo, a clássica imagem de Frank, foi a autoestrada, foi o “homem na paisagem” que conduzia um carro (2003, p.162-163). Garner acrescenta que “*Frank* foi um poeta mais triste do que crítico, contudo houve fotógrafos que o seguiram (...)” e, seguiram-no, por verem em Frank um fotógrafo que procurava uma outra identidade americana, um rosto que a sua câmara lia, compreendia, um registo de imagens de uma iconografia nova, em nada comum.

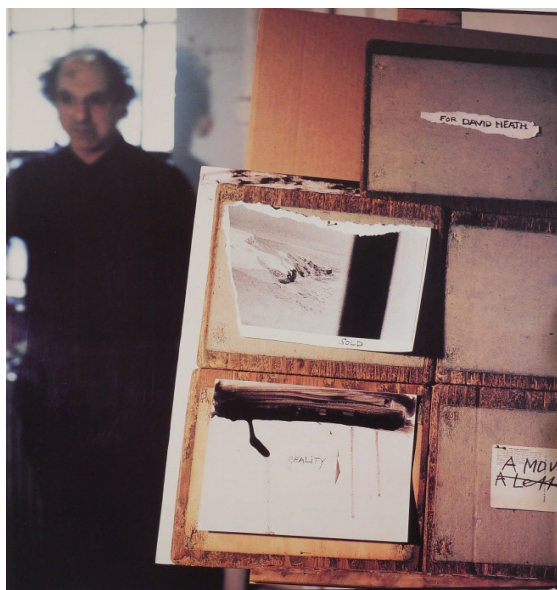


Figura 14: *For Dave Heath, Self-Portrait One*. Robert Frank, 1985.

4. O universo mítico de Arbus e um novo olhar sobre a fotografia documental na arte

“A fotografia é um segredo sobre um segredo. Quando mais ela diz, menos se sabe.” *Diane Arbus*

Em Diane Arbus existem pressupostos clássicos do retrato enquanto género pictórico. Nela encontramos frontalidade, centralidade e solenidade. Pese embora este pendor clássico, a forma e o conteúdo dos seus retratos revestem-se de alguma excentricidade nos quais a aparência e a essência são solúveis.

São imagens em que cada personagem é um mistério singular num universo mítico, carnavalesco e fantástico. Não será desajustado inferir, através dos artigos, diários e cartas que a artista escreveu que a sua motivação artística não é enformada pela epicidade, mas sim pela invocação da imaginação.

Uma grande parte dos textos atinentes à obra de Arbus adjectivam-na como expressionista ou realista. De acordo com Sekula, a obra de Arbus conjuga, de modo complementar, a expressão da verdade social ou a psicologia dos seus assuntos, retratadas de maneira transparente e metonímica, com a projecção metafórica da sua visão trágica da vida⁹⁹.

Apesar do desagrado de Arbus relativamente à alcunha, ficou conhecida como a “fotógrafa dos *freaks*”. A sua obra construiu-se com rostos e narrativas fantásticas, que concorrem para a ampliação do conceito de anomalia para lá da aparência física dos

⁹⁹Sekula, A (2003). *Dismantling modernism, reinventing documentary (notes on the politics of representation)*. In GAIGER, J. e WOOD, P. (Org.) *Art of the Twentieth century*. New Haven: Yale University Press.

corpos e dos rostos singulares. Criou uma obra formalmente una, cuja centralidade é o marginal, o fora do comum.

De forma latente, a presença de Arbus faz-se sentir em cada imagem, enquanto moradora do mundo em que o banal se transforma em insólito. Gostava de se aventurar por locais e paisagens inabituais e captar os distúrbios e as incongruências em detrimento dos grandes feitos realizados pelas pessoas que se cruzavam nas suas aventuras.

Ao contrário de muitos fotógrafos da sua geração, Diane Arbus não assume uma postura de *voyeur*, há uma vivência partilhada com as personagens que dão corpo ao seu trabalho. As suas primeiras imagens datadas de 1958, revelam, à distância, os bastidores nos quais tem lugar a preparação de travestis para o espectáculo, em Nova Iorque. Com o passar dos anos, Arbus ganha proximidade com as suas personagens. A criação desta relação entre o sujeito/fotógrafo e o objecto, este grau de envolvimento, é o que torna única a fotografia de Arbus.

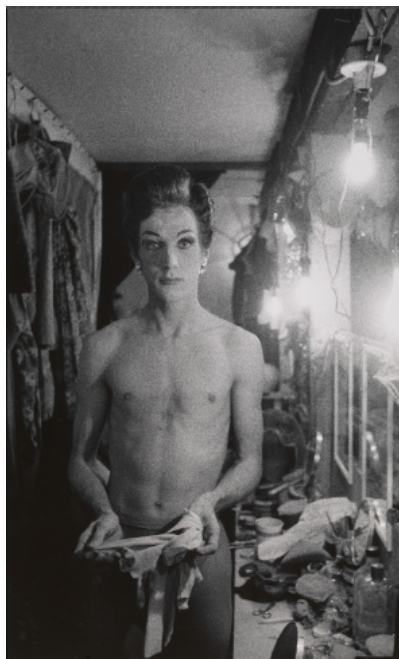


Figura 15: Female impersonators holding long gloves. Diane Arbus, 1959.

Num ensaio sobre o corpo na era digital, Eduardo Paz Barroso refere-se ao carácter excessivo e surpreendente nas imagens e dos estatutos do corpo, compulsando referências da literatura (Ballard) e do Cinema (Conenberg, Almodovar), da pintura (Manet, Sarmiento), numa análise que radica em Foucault. Essa reflexão também se alastra ao campo da intimidade e do documento na fotografia.

“O patético e o impensável, tornam-se excessivamente humanos, quase afectuosos. A questão de saber como pode a vida imitar a ficção começa talvez a já não fazer sentido, a não ser que a vida em última análise seja um travesti da narrativa. O corpo uma vez mais, já não como ficção do desejo, mas como álibi de uma sensualidade andrógina onde vacilam identidades.” Barroso (2000), p. 49-50

Nada acontece por acaso ou é gratuito em Arbus, existe um processo criativo que vai muito além da atracção pelo que é extravagante. Algumas das suas imagens contaram com uma morosa elaboração cronológica. A título de exemplo, *A jewish giant at home with his parents in the Bronx, N.Y., 1970*, que é uma das imagens mais representativas da sua obra, foi feita dez anos decorridos sobre o primeiro encontro da fotógrafa com Eddie Carmel, que desempenhou o papel de monstro no filme *The Brain That Wouldn't Die* (1962), um clássico *trash*.



Figura 16: *A jewish giant at home with his parents in the Bronx. Diane Arbus, 1970.*

Diane Arbus conseguiu, através da expressão do rosto da mãe de Carmel, captar a ânsia e os pesadelos que as mães vivenciam durante a gravidez que as fazem pensar que vão dar à luz um monstro. Carmel surge nessa imagem com uma aura trágica e quase como uma figura mitológica olhando de cima para os seus pequenos pais, na sua pequena casa.

As personagens de Arbus colaboraram na elaboração das imagens e deste entrosamento criado com as suas personagens surgem retratos fortes, rostos inesquecíveis. Num primeiro olhar sobressai o teor bizarro e grotesco das personagens, porém as imagens encerram em si uma certa forma de arte humanitária. Neste sentido,

“A obra fotográfica de Diane Arbus não é puro jogo de formas e de materiais. É visão de mundo, público, externo, impessoal e universal, e olhar privado, interno, pessoal e singular – o da artista que cria um mundo. Ora, esse mundo criado pela obra de Arbus questiona-nos sobre o mundo que partilhamos com ela, sobre o mundo em geral, à medida que o trabalho dessa artista, graças a sua força e a sua universalidade, faz-nos passar de um certo mundo norte-americano dos anos 1960 para o nosso ser no mundo em geral.¹⁰⁰” *Soulages* (2010)

Ao fotografar as pessoas à sua volta, Arbus procurou dar voz a minorias sociais – as estereotipadas, por uma maioria imersa numa cultura do pós-guerra americana, onde a imagem vendida para o mundo, e também partilhada entre a própria nação, era de um país vitorioso, pragmático e homogéneo, à procura de um desenvolvimento que excluía as diferenças, e as singularidades.

¹⁰⁰ Soulages, François (2010). *Estética da Fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, p. 208.

É neste contexto que Arbus desenvolve um diálogo inteiro, onde o desejo do indivíduo é posto em relevo. Esse desejo que é atravessado pelo real do corpo, que pode ser mascarado, mas não extinguido.

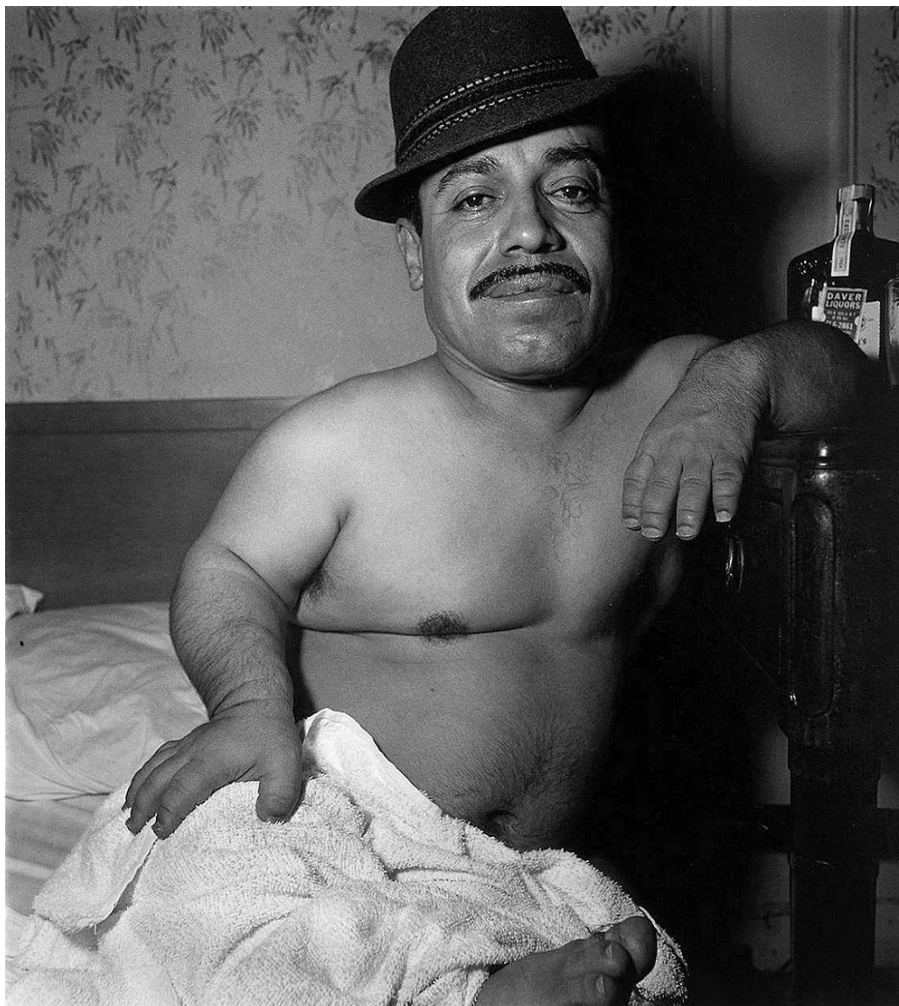


Figura 17: Lauro Morales, a Mexican Dwarf, in His Hotel Room in New York City. Diane Arbus, 1970.

5. O mundo universal de Diane Arbus

“O que é cerimonioso, curioso e comum será lendário.¹⁰¹”

Diane Arbus

Até 2003, a única fonte bibliográfica existente sobre o percurso biográfico e profissional de Diane Arbus era a biografia não autorizada elaborada por Patricia Bosworth, em 1984, *Diane Arbus – a biography*, cuja veracidade foi posta em questão por muitos. Esta biografia apenas contou com a colaboração oral da mãe, dos irmãos e de alguns amigos e colegas, tendo as filhas e o ex-marido optado por não cooperar na sua elaboração.

Apesar das críticas ao sensacionalismo presente nesta biografia, existem várias reedições do livro e, em 2006, a atriz Nicole Kidman protagonizou o papel de Arbus no filme *Fur*, do realizador Steven Shainberg, com base nessa obra.

Esta biografia contribuiu para a imagem da artista vulnerável e deprimida cujo talento, oriundo do dom e da desgraça, a conduziu ao suicídio. Não é incomum que seja conferido o atributo de “maldita” à fotografia de Arbus, como se esta encerrasse em si o prenúncio de um destino trágico.

Os suicídios dos artistas são propícios à envolvente mística e à especulação. Olhar para a obra de Arbus somente a partir do suicídio, é fazer dela uma sentença de morte que não deixa de ser redutora. É possível que o imaginário popular tenha também sido alimentado pelo controlo que a filha mais velha de Arbus exerce sobre o património artístico da mãe.

¹⁰¹ *Arbus and. Sussman,2003, p. 41.*



Figura 18: Revelations, 2003.

Em 2003, foi publicada uma retrospectiva da obra de Arbus, *Revelations*, contando com mais de cento e oitenta fotografias, textos e correspondência que estiveram presentes em museus dos EUA e da Europa. *Revelations* é uma longa e significativa cronologia biográfica e profissional com material inédito. Os textos escritos por Arbus manifestam grande lucidez e perspicácia da autora face ao seu trabalho.

Haviam já sido publicadas três obras pela editora Aperture: *Diane Arbus – an Aperture monograph*, em 1972, seguindo-se *Ihe Magazine Work*, em 1984 e *Untitled* em 1995, não indo além do formato de livros ilustrados, sem conter mais informação. Neste sentido, *Revelations* vem preencher lacunas e sensibiliza o público para uma abordagem não somente excêntrica e perturbadora.

Diane Nemerov, posteriormente Arbus pelo seu casamento com Allan Arbus, nasceu em 14 de março de 1923, foi a segunda dos três filhos de uma abastada família judaica de Nova York, proprietária da loja de peles luxuosas *Russek's Fifth Avenue*.

David e Gertrude Nemerov, pais de Diane, viajavam com frequência para a Europa com o intuito de contactar com as últimas tendências da moda e, nessas viagens, costumavam ficar hospedados em elegantes hotéis da costa franceses. Diane e os seus irmãos não acompanhavam os pais, ficavam com a governanta e as amas. Arbus afirmou mais tarde que a riqueza que a rodeou na infância “tinha algo de surreal, que nos confinava a todos. Tudo o que conseguia sentir era a minha própria irrealdade”. Ainda nas suas palavras a sua carreira foi uma “procura dessa realidade com a qual não teve contacto”¹⁰².

O irmão mais velho de Diane, Howard, foi um relevante poeta da sua geração. Foi professor na Washington University e fez parte da Academy of American Poets. Diane, por sua vez, ganhou notabilidade tornando-se uma popular fotógrafa que contribuiu para a redefinição da fotografia documental, a partir dos anos 1960. Quando o pai de Arbus se reformou, começou a pintar, o que poderá ter despertado nos filhos o interesse pela arte. A irmã mais nova, Renée, tornou-se *designer* e escultora.

A família não escapou à crise dos anos 20 e, em 1929, mudou-se para Park Avenue, onde Arbus se recorda de terem tido lugar várias reuniões para fazer face aos problemas dos negócios. Vários criados foram despedidos e o avô materno - fundador do negócio das peles - veio viver com eles.

Durante a adolescência, contactou mais com as tradições e os negócios da família: “No meio do primeiro andar daquela loja, onde se depositavam as peles, sentia-me sempre como uma princesa de um péssimo filme num cenário obscuro da Transilvânia ou de algum país europeu”¹⁰³.

Foi nessa época que a fotógrafa conheceu Allan Arbus que tinha dezanove anos e trabalhava no departamento de publicidade da *Russek's*. Os pais tentaram em vão

¹⁰²Terkel, Studs (1968) Radio interview.

¹⁰³ Lubow, Arthur (2003) Interview in New York Times Magazine. Consultado em 10/04/2018.

separá-los. Durante quatro anos mantiveram a sua relação na clandestinidade até Diane fazer dezoito anos. Casaram em 1941, quando esta atingiu a maioridade.

Allan ofereceu a Diane uma câmara Grafex e incentivou-a a ter uma aula com Berenice Abbott, já célebre pelas suas fotos documentais sobre Nova Iorque. Os pais de Diane tomaram a decisão de a contratar assim como o seu marido para fazerem os anúncios publicitários da *Russek's* para os jornais.

Em 1944, Diane engravidou da sua primeira filha Doon e documenta a sua gravidez com uma série de auto-retratos que é dos poucos registos existentes sobre si mesma.

Em 1946, Diane e Allan alugaram um estúdio em Manhattan onde dão início a mais de uma década de uma parceria dedicada à fotografia de moda, apenas pontualmente interrompida para a realização de projectos individuais. Publicaram nas revistas como a *Glamour*, a *Vogue*, a *Seventeen* e em algumas agências de publicidade.

Edward Steichen, fotógrafo, curador e director do departamento de fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque – MoMA, incluiu um dos retratos publicados na *Vogue* na exposição *Family of Man* do MoMA, em 1955.

Enquanto parceiros profissionais, Diane e Allan ocupavam-se de tarefas distintas, a Allen cabia operar a câmara e lidar com os filmes no laboratório, a Diane cabiam funções de cenografia e de direcção artística. Foram influenciados pelos trabalhos de fotografia de moda de Louise Dahl-Wolfe (*Harper's Bazaar*), Irving Penn (*Vogue*) e Richard Avedon (*Harper's Bazaar* e *Vogue*).

Nos anos 50, a carreira na fotografia de moda do casal esteve no seu auge. Ainda era escassa a presença de televisores nos lares norte-americanos, pelo que a publicidade nas revistas e nos jornais era de suma importância quer em termos de presença quer em termos de investimento.

É nesta década que Diane e Allan vêem trabalhos seus a ocupar páginas inteiras da revista *Life*. Contudo, embora tenham sido os fotógrafos mais procurados para as capas da *Seventeen*, não ganharam a notoriedade de Penn ou de Avedon que tiveram uma grande influência na fotografia comercial, como nas revistas *Condé Nast* e *Harper's Bazaar*, respectivamente.

O casal trabalhou afincadamente na fotografia de moda, porém não se sentia realizado. Allan ambicionava ser actor e Diane estava deprimida, queria imiscuir-se nas narrativas das pessoas que fotografava. Procurava autenticidade, o que não era de todo possível no mundo superficial da moda.

Entre 1955 e 1957, Diane Arbus realiza dois cursos com a fotógrafa austríaca Lisette Model, não por não confiar nas suas capacidades enquanto fotógrafa, mas para lhe ser mais fácil definir o que fotografar. As primeiras fotografias que Diane mostrou a Model não tinham nada a ver com o que anteriormente fotografara. Eram imagens marcadamente poéticas, influenciadas pelo trabalho de William Klein, com muito grão e pouco definidas. A este propósito Diane afirma:

“No início, costumava fazer coisas muito granuladas. Fascinava-me o que os grãos faziam porque formavam um tipo de tapeçaria com todos aqueles pontinhos e tudo podia ser traduzido por meio desses pontos. A pele podia ser igual à água, que podia ser igual ao céu (...). Foi a minha professora, Lisette Model, que finalmente esclareceu que quanto mais específico se é, mais geral vai ser o resultado.” *Sussman; Arbus, 2003, p.14*

As orientações de Model não foram vãs e Diane Arbus acabou por encontrar a sua especificidade nos retratos de anões, andrógenos, mortos, enfermos... Diane, de alguma forma, seguiu os passos de Model que era conhecida por fotografar extremos - pessoas ricas ou pobres, gordas ou magras.

Foi no decorrer das aulas com Model, em Nova Iorque, que Diane Arbus contactou com o Hubert's Museum, uma espécie de circo de horrores, e com o Club 82, onde havia espectáculos travestis. Os *freaks* fotografados nestes locais deram origem aos primeiros ensaios fotográficos publicados de forma individual e certamente auxiliaram na definição do rumo de Diane.



Figura 19: A young man in curlers at home on West 20th Street, NYC. Diane Arbus, 1966.

Nessa mesma época, desenvolve o hábito, que manterá praticamente até ao fim da sua carreira, de numerar os negativos. Alguns dos primeiros rolos numerados são negativos quadrados utilizados numa Rolleiflex 6x6, que depois deu lugar a uma Nikon 35mm.

Em 1959, o director artístico da revista *Esquire* encomenda a Diane um trabalho sobre Nova Iorque, nomeadamente sobre interiores de teatros. É o primeiro trabalho individual de Diane, que se separa de Allan. Começa aqui um longo relacionamento com o mundo editorial que dura até 1971 e conta com a publicação de duzentas e cinquenta fotografias¹⁰⁴.

Na edição de Julho da *Esquire* é publicado o ensaio *The vertical journey - six movements of a moment within the heart of the city*. É composto por 6 fotografias de 35 mm legendadas por Diane Arbus. A escolha dos modelos indiciava já o rumo que a sua fotografia iria seguir ao afastar-se da fotografia de moda: o “selvagem haitiano” do circo de horrores Hubert’s Museum, o actor anão Andrew Ratoucheff, os pés de um cadáver, etc.

Ao mesmo tempo que Diane se move no mercado das revistas, dá-se um período de mudanças significativas no perfil editorial e gráfico das publicações nas quais as fotografias ganham espaço na elaboração das páginas. O *Novo Jornalismo* enquadrava-se na perfeição com a fotografia de Diane por ambos dependerem do envolvimento pessoal com as personagens e os factos que registavam.

Trata-se de um aspecto que ilustra bem a pertinência do jornalismo na sua vertente informativa e industrial nas interceções com a fotografia e, neste caso concreto com Arbus. O que nos leva a pensar no efeito de verdade neste tipo de trabalho fotográfico numa época, como a actual, onde a fotografia de algum modo faz frente a diversas formas de declínio na era das redes digitais.

“O jornalismo integrou, despreocupadamente, géneros border-line, misturando informação e opinião, informação e entretenimento, ou informação e ficção, apresentados como soluções

¹⁰⁴ Southall, 1984.

inovadoras. As notícias mercantilizaram para agradar a públicos despolitizados¹⁰⁵.”

Influenciados pelo ambiente da época, autores e jornalistas como Tom Wolfe e Jimmy Breslin, entre outros, contavam histórias que verdadeiramente ninguém tinha tido a coragem de contar; o mesmo se passa com a fotografia à época. A fotografia reinventa-se contribuindo assim para a reinvenção dos média. Encontramos hoje, no exemplo de Diane Arbus, um contributo visual para a reflexão sobre o que sucedeu, entretanto, no campo dos média.

Arbus não documentava somente os acontecimentos, as pessoas e os ambientes que lhe surgiam, usava de grande imaginação e fomentava o relacionamento com as suas personagens a fim de ir para lá das aparências. O facto de as fotografias de Arbus superarem o simples registo fez com que fossem consideradas, não raras vezes, como expressionistas.

As revistas dos anos sessenta procuraram os fotógrafos que imprimiam nas suas fotos o seu olhar pessoal. A título de exemplo, Robert Frank e Bruce Davidson que, com fotos suas, ilustraram as páginas das revistas *Vogue*, *Vanity Fair*, *Esquire*, *Show*.

O fundador da *Esquire*, Arnold Gingrich, escreveu sobre o novo papel do fotógrafo:

“o que se tem a mostrar, assim como o que se tem a dizer, deve ser largamente interpretativo no momento em que uma revista mensal é lançada... A fotografia desempenha um duplo papel como historiadora e comentadora.” *Southall*, 1984, p.152

Foi então que Arbus começou a fotografar tipos mitológicos como “o gigante judeu” [Figura 17], Eddie Carmel e o anão mexicano, Lauro Morales do Hubert’s

¹⁰⁵ Batista, Carla. Das boas notícias às notícias falsas. *Electra* n°4, Fundação edp: Lisboa, p. 23, 32.

Museum. Construiu com eles uma relação, de que há registos de ter durado pelo menos uma década, que lhe permitiu conhecer a sua personalidade e os seus hábitos.

Em 1961, Arbus publicou 6 retratos em 35 mm na *Harper's Bazaar* com o título *The full circle*, tendo igualmente escrito o artigo que se debruçava sobre pessoas excêntricas e revela um grande progresso estilístico em relação a *The vertical journey*. O artigo começa com as seguintes considerações:

“Essas são cinco pessoas singulares que parecem metáforas de algum lugar além de onde estamos (...), são inventadas pela fé, autores e heróis de um sonho real através do qual a nossa própria coragem e astúcia são testadas e provadas; tanto que nos perguntamos repetidas vezes o que é verdadeiro, inevitável e possível e o que é tornamo-nos o que nós somos.” *Arbus*, 1984, p.14

O trabalho de Arbus ganha maior unidade temática. A composição dos elementos de cena é mais apurada e o granulado presente em algumas imagens de *Vertical journey* é posto de lado. O foco é agora nítido para dar relevo à precisão psicológica das personagens. Na senda desta nitidez, algures em 1962, Arbus mudou para a câmara de médio formato Rolleiflex.

Algumas das primeiras fotografias que fez com a Rolleiflex foram publicadas na *Esquire* e na *Show*, e foi com esta nova máquina que fez uma das suas imagens mais emblemáticas; o retrato de um rapaz que segura uma granada de brincar com um ar angustiado, em contraste com a paisagem onírica do Central Park [Figura 20]. Uma composição centrada, em formato quadrado, que viria a tornar-se o seu estilo na fase madura da sua carreira.

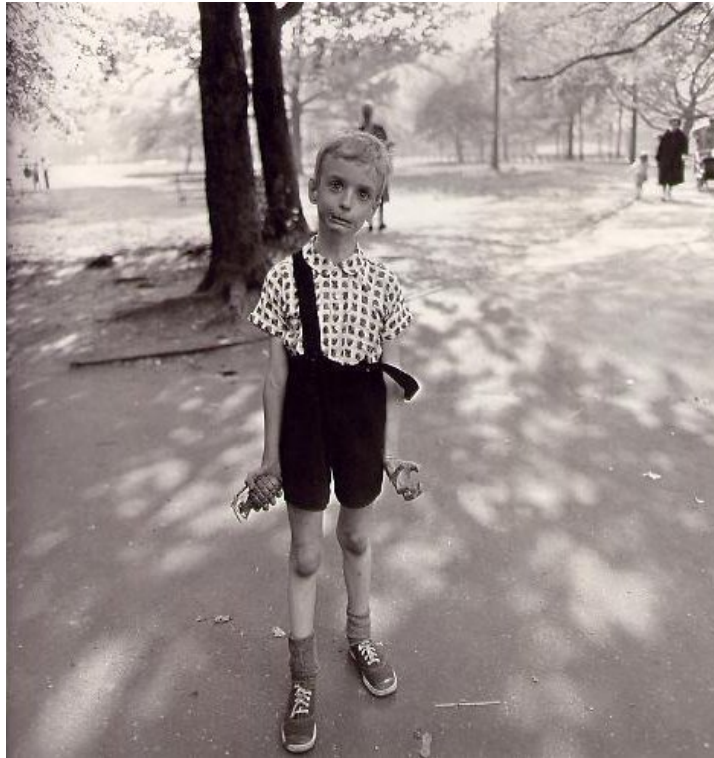


Figura 20: Child with a toy hand grenade in Central Park, NYC. Diane Arbus, 1962.

Incentivada por Lisette Model, Robert Frank, Walker Evans e Lee Friedlander, Arbus mostra o seu trabalho a John Szarkowski, que na época dirigia o departamento de fotografia do MoMA. Szarkowski, após ter visto as fotografias de Arbus, refere que:

“Eu realmente não gostava delas, mas eram muito fortes e dava para sentir que ela [Arbus] era uma pessoa muito ambiciosa, realmente ambiciosa. Não de uma forma vulgar. Da forma mais séria que pode existir. Uma pessoa que não se ia contentar com sucessos menores (...). Havia algo de intocável nesse tipo de ambição. Isso não pode ser manipulado.... Acho que ela desejava cada palavra que dizia, cada foto que tirava, tudo que fazia, acho que ela queria que tudo fosse perfeito – para alguma grande revelação que estava por vir. Apavorante!” *Sussman; Arbus, 2003, p.165*

Em 1963, Diane Arbus ganhou uma bolsa da Fundação Guggenheim que lhe permitiu viajar de autocarro pelos Estados-Unidos. Esta viagem foi bastante profícua em termos fotográficos. Arbus fotografou um campo de nudistas, tendo ela própria aderido ao nudismo para se inserir no grupo. Fez retratos de atrizes como Mia Farrow e Mae West, entre outros. Mae West não gostou de se ver nas fotografias que Arbus fez dela, escrevendo a este propósito ao editor da revista *Show*: “As fotos são cruéis, pouco lisonjeiras e sem *glamour* algum”¹⁰⁶. Em Outubro de 1964, o MoMA adquire sete fotos de Arbus.



Figura 21: *Self-portrait, Pregnant, NYC. Diane Arbus, 1945.*

No início de 1965, fotografou oito casais para o artigo “On marriage” da *Harper’s Bazaar*. Porém, o resultado decepciona-a por não se enquadrar no tipo de fotografia que fazia há quase uma década. Fez concessões para poder continuar a ver o

¹⁰⁶ Bosworth, Patricia (2006) *Diane Arbus: a biography*, Norton & Company.

seu trabalho publicado em revistas e jornais. Contudo, este facto foi pontual, pois nunca existiu uma separação nítida entre o trabalho comercial e pessoal da fotógrafa.

Mais tarde, com a série de fotografias tiradas no *Washington Square Park*, pode-se verificar uma nova mudança no seu trabalho: põe de lado o marginador na ampliação das suas fotos, deixando as bordas irregulares, intencionalmente toscas, com margens pretas e grossas. Este procedimento mostra o negativo, sem cortes, inteiro.

Tal mudança não passou despercebida. O *New York Times* chamou atenção para esta característica aquando da publicação de uma recensão sobre a obra de Arbus:

“Ocasionalmente há uma subtil sugestão de pathos, aqui e ali diluído levemente com um vago sentido de humor. Às vezes, isso tem de ser acrescentado, as bordas da imagem roçam o mau gosto.”
Bosworth, 1984, p.165

Em 1966, é-lhe renovada a bolsa atribuída pela Fundação Guggenheim e continua a publicar nas revistas *New York, Esquire e Harper's Bazaar*. Esta última encomenda-lhe um trabalho sobre artistas norte-americanos contemporâneos. O resultado é o artigo “*Not to be missed: the American art scene*” que conta com fotos de Roy Lichtenstein, Marvin Israel, Frank Stella, entre outros.

O curador do MoMA, de 1962 a 1991, Szarkowski, selecciona-a, assim como a Friedlander e Winogrand, para a exposição “New documents” que tinha o objectivo de mostrar o rumo muito pessoal da fotografia documental contemporânea.

Nos meses seguintes, durante os trabalhos de selecção entre o curador e cada fotógrafo, Arbus viu-se confrontada com problemas com a autorização de uso das fotografias dos seus modelos. Ainda nesse ano, viaja para Kingston, na Jamaica, com a sua filha mais nova, Amy. Fez imagens com as crianças locais para um suplemento de moda do *New York Times*. Essa publicação, “Children’s fashions”, incluiu uma das poucas imagens a cores de Arbus.

Em Fevereiro de 1967, é inaugurada a exposição “New Documents” com trinta fotografias de Arbus [Figura 22]. O conjunto das suas imagens com as de Friedlander e de Winogrand ilustravam a noção de “paisagem social”, um olhar crítico e atento, e não sentimental sobre a conflitualidade da vida moderna. Esta exposição, e o

papel determinante de Szarkowski na direcção do MoMA, foram de suma importância para o lugar firme que a fotografia veio ocupar nos museus norte-americanos.



Figura 22: Exposição *The New Documents*, 28 de fevereiro a 07 de maio, 1967. Rolf Petersen.

Entre os convidados de Arbus para a *vernissage*, estiveram presentes algumas das pessoas que costumava fotografar, como o gigante Carmel e o Príncipe Robert de Rohan Courtenay. A crítica especializada dá um grande destaque ao seu trabalho, dando sobretudo relevo ao seu tema central – os marginais, os *freaks*.

Na resenha *Showing it like it is*, título que remete para o carácter realista da obra de Arbus, John Gruen salienta que as imagens são “brutais” e “ousadas” não só porque Arbus penetrou em territórios fechados, mas porque conseguiu ganhar a confiança de seus habitantes.

Porém, as repercussões da exposição que se fazem sentir perturbam Arbus que passa a ser vista como uma *expert*, o que lhe desagradava assim como os inúmeros telefonemas e as cartas que recebe (Sussman; Arbus, 2003, p.186).

Em Nova Iorque, Diane Arbus fotografou várias manifestações sociais, entre as quais uma marcha pró-guerra no Vietname. Daí resultaram duas das suas fotografias mais conhecidas: *Boy with a straw hat waiting to march in a pro-war parade, N.Y.C., 1967*, e *Patriotic young man with a flag, N.Y.C. 1967*.



Figura 23: *Patriotic young man with a flag. Diane Arbus, 1967.*

Ao mesmo tempo que continuou a publicar com regularidade em revistas, continuou também as suas pesquisas para novos projectos pessoais. Desta vez, era famílias que pretendia fotografar para editar um livro intitulado *Family Album*, que nunca chegou a fazer.

Com a chegada de Nixon ao poder, a linha editorial das revistas torna-se mais conservadora e Arbus vê os seus trabalhos menos requisitados. Em setembro de 1968,

começa a fazer sessões de terapia com a psiquiatra Helen Boigon. Nesse mesmo mês, o *Sunday Times Magazine* publica uma edição especial sobre a família, de que fazem parte duas fotografias e texto de Arbus no artigo *Two american families: A Young Brooklyn Family going for a Sunday Outing, N.Y.C. 1966* e *A family on their lawn one Sunday in Westchester, N.Y. 1968*, são duas das imagens da fotógrafa que mais vezes foram reproduzidas.



Figura 24: *A Young Brooklyn Family going for a Sunday Outing. Diane Arbus, 1966.*

O trabalho de Arbus começa a ganhar mais relevo dentro dos museus norte-americanos. O MoMA adquire três imagens suas e o Instituto Smithsonian cinco. A coleção itinerante do MoMA, desse ano, foi composta por dez fotografias de Arbus, que fez também as exposições *Human Concern/Personal Torment: the Grotesque in American Art*, no Whitney Museum, e *Thirteen Photographers*, no Pratt Institute.

Contudo, confessa a Allan o quanto a irrita a exposição e o reconhecimento do seu trabalho, assim como a imitação do seu estilo:

“Sinto-me paranoica e perseguida... Em parte por causa das malditas honorarias e das pessoas que me querem ver e mostrar-me fotos iguais às minhas e museus que querem cópias sem nenhuma remuneração. Tudo isto significa que eu não posso fotografar. E a maioria das coisas que estou a fazer é uma porcaria. Odeio o mundo da fotografia e os fotógrafos. Todo o mundo está a usar Rolleis e Portriga [o papel que usava] e ampliam com bordas.” *Sussman; Arbus, 2003, p. 200*

Em 1968 escreveu: “Eu expludo e acalmo-me muitas vezes” e o seu ex-marido confirmou que Diane tinha “violentas mudanças de humor” (Lubow, 2003). Divorciaram-se legalmente em 1969, embora a relação já tivesse terminado anos antes. Desse casamento nasceram as duas filhas Doon e Amy.

No verão do mesmo ano, Arbus obtém autorização para fotografar em instituições de doentes mentais em Nova Jersey. A realização desse trabalho marca uma nova viragem estética na obra de Arbus que procura agora imagem sem nitidez de foco.

Planeia publicar um livro sobre mulheres com doenças mentais, porém, não termina este projecto que será concluído em 1995 pela sua filha Doon com o título *Untitled*. Ao contrário do que sempre fez, não legenda de forma descritiva as fotografias deste projecto, escreve somente “Untitled 1970-1971”.



Figura 25: A family on their lawn one Sunday in Westchester. Diane Arbus, 1968.

Ainda sobre o projecto, refere:

“O livro sobre as mulheres deficientes mentais entusiasma-me (...) Posso fazê-lo num ano. É a primeira vez que encontro um objecto em que a multiplicidade é o principal. Quero dizer, não estou apenas à procura da melhor foto. Quero fazer muitas (...) E acho que sou capaz de escrevê-lo porque eu as adoro realmente.” *Arbus*, 2003, p.203

Szarkowski convida-a para realizar a pesquisa e a edição de material relativo ao fotojornalismo para uma exposição no MoMA, com o título “The iconography of daily news”. A perspectiva de auferir de um vencimento regular por uns meses agrada a Arbus que sempre tivera uma situação financeira pouco estável.

Nessa época, candidata-se a um apartamento para artistas, em West Village, que lhe é atribuído e para onde se muda com as suas duas filhas, em Janeiro de 1970. Os seus amigos ficam satisfeitos com a mudança, pois estavam preocupados com as frequentes crises depressivas que a assolavam.

Em outubro de 1970, recebeu sem grande entusiasmo o prémio Robert Leavitt da Sociedade Americana dos Fotógrafos das Revistas, enquanto organizava um portfólio com dez imagens no formato 20x24. Planeia fazer cinquenta cópias para serem vendidas por US \$1,000 cada.

Ao continuar a fotografar os doentes mentais em Nova Jersey depara-se com problemas técnicos que a fazem ter vontade de mudar de equipamento e de deixar de fotografar com flash à luz do dia.

No início de 1971, anuncia nos jornais que vai dar um curso de fotografia. Pretende formar um pequeno grupo, porém a turma acaba por ter vinte e oito alunos. Confidencia, de novo, ao seu ex-marido a sua falta de entusiasmo pelo curso e a falta de

qualidade do material apresentado pelos alunos (Arbus, 2003, p.215). Toma a decisão de mandar vir do Japão uma Pentax 6x7.

Em Maio, a revista *Artforum* anuncia na sua capa o lançamento do portfólio de Arbus intitulado *A box with ten photographs – Diane Arbus*, composto por algumas das imagens mais conhecidas do seu trabalho. Somente quatro unidades do seu portfólio foram vendidas antes da sua morte. Este portfólio é único por ter sido inteiramente editado por Arbus, sem curadores e editores.

Fotografou, ainda nesse ano para a *London Times*, o casamento da filha do presidente Nixon e foi convidada para o Piquenique Anual da Federação dos Deficientes Físicos. Deu uma aula de retrato em Massachussets com Lee Friedlander e Garry Winogrand no Hampshire College. De regresso a Nova Iorque, recebeu uma carta que a perturbou muito, segundo alguns amigos. Era a resposta da *Little People's Convention*, sobre o encontro anual de anões, em que lhe era recusada a presença: “Nós temos as nossas próprias pessoas pequenas para nos fotografar” (Bosworth, 1984, p.313).

Aos quarenta e oito anos, em 28 de julho de 1971, foi encontrada morta na banheira da sua casa na Westbeth Artists Communit, em Nova Iorque, pelo seu amigo e mentor Marvin Israel. Tomou barbitúricos e cortou os pulsos com uma navalha. A última página que escreveu no seu diário data do dia 26 de julho de 1971. As páginas dos dias 27 e 28 desapareceram e nunca foram encontradas.

Ao coligir os elementos de índole biográfica, referências e testemunhos que permitem elaborar este perfil da fotógrafa resulta evidente, como algumas das suas imagens aqui reproduzidas exemplificam, um olhar inédito sobre o mundo, sobre as coisas, sobre a estranheza dos outros e a capacidade de fazer conviver o seu discurso visual com universos socialmente desconhecidos ou mesmo estranhos. Se por um lado, há aqui um efeito de *integração*, não é menos verdade a lucidez de um olhar que o seu

discurso estrutura ampliando o real e, desta forma, conectando-o com o novo jornalismo dos anos 60 do século passado.



Figura 26:Untitled. Diane Arbus, 1970-1971.

6. A intimidade nos espelhos de Nan Goldin

Estamos perante uma obra que não é possível ser dissociada da vida da sua autora. Nan Goldin surge com os seus *snapshots*, na década de 1960, num registo autobiográfico, ainda muito pouco comum na época. Neles retrata a sua intimidade, a de amigos e amantes numa obra artística marcada pela autenticidade e pelo autoconhecimento:

“Às vezes não sei como me sinto em relação a alguém até fotografá-lo. Não escolho as pessoas com o objectivo de fotografá-las. Fotografo directamente a minha vida. Estas imagens surgem a partir de relacionamentos, não de observações.” *Goldin*, 1986

São estas as estas palavras com que fecha o primeiro parágrafo da introdução do seu livro *The ballad of sexual dependency*, publicado em 1986¹⁰⁷.

Nancy Goldin, que se tornou conhecida como Nan Goldin, nasceu em 1953 no seio de uma família de judeus da classe média, em Washington D.C., nos Estados Unidos. Ainda criança, mudou-se com a família para os subúrbios de Boston, onde passou o resto da sua infância e uma parte da sua adolescência. Aos onze anos, perdeu a sua irmã mais velha, Barbara Holly Goldin que com dezoito anos, se atirou para uma linha de comboio.

Goldin era muito próxima da irmã pelo que este acontecimento marcou profundamente a sua vida: “Comecei a tirar fotos por causa do suicídio da minha irmã. Perdi-a e fiquei obcecada com a ideia de nunca mais perder a recordação de ninguém”¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Goldin, Nan (1986) *The ballad of sexual dependency*, Aperture.

¹⁰⁸ Sahalit, Natalia (2011) *Nan Goldin mirror's: autobiography in snapshots*. Lambert Academy Publishing.

Com quinze anos foi para a escola pioneira do modelo democrático *Summerhill*. Nesta escola os alunos não tinham aulas, Goldin e os seus colegas andavam nus e tinham relações sexuais entre si. Nas palavras da autora: “Aprendemos competências sociais” (Goldin, 1998). Foi nessa altura que começou a fotografar intensamente, tornando-se a fotógrafa da escola. As suas primeiras referências artísticas são os filmes de Andy Warhol e Fellini.

O seu primeiro tema fotográfico foi um dos seus grandes amigos - David Armstrong. Este tornou-se *drag queen* e foi através dele que conheceu toda a comunidade das *drag queens* que frequentava a discoteca *The other side*, em Boston. Goldin, encantada com este novo mundo, deixou a escola e passou a viver com elas. Classificou-as como “o terceiro sexo, que faz muito mais sentido do que os outros dois”.

Era o início dos anos setenta e nessa época as *drag queens* não podiam trabalhar durante o dia, pelo que enveredaram por uma existência nocturna. Iam todas as noites para um bar que pertencia à Máfia, do qual Goldin se tornou a fotógrafa. Daí resultaram inúmeros *snapshots*, que em 1993, foram compilados no livro *The other side*.



Figura 27: Jimmy Paulette and Taboo in the bathroom, NYC. Nan Goldin, 1991.

As semelhanças e as diferenças entre géneros são temas presentes em várias das suas obras. Este trabalho, que Goldin considera uma homenagem fotográfica aos seres mais belos que conheceu, teve uma enorme influência sobre todo o seu percurso.

O facto de Goldin ter frequentado a *Boston School of Fine Arts* teve influência no seu estilo fotográfico. Até então, só havia fotografado com rolos a preto e branco e usado as fontes de luz disponíveis à sua volta, excepto em algumas fotos tiradas na discoteca *The other side*, em que usou o flash.

Abandonou por completo o preto e branco, tendo-se a cor tornado um dos traços característicos da sua obra. O processo fotográfico *cibachrome* associado ao uso de positivos confere ao trabalho de Goldin cores fortes e uma qualidade de tons que concorrem para a intensidade das suas fotografias¹⁰⁹. Nessa época, conheceu os trabalhos de Diane Arbus, Weegee, August Sander e Larry Clark, tendo este último uma profunda repercussão na direcção que o trabalho de Goldin seguiu.

Nan Goldin dizia que soube ainda muito nova que o que via na televisão não tinha nada a ver com a vida real e, por esse motivo, quis fazer um registo da vida real. Para que isto fosse possível, tinha de ter a câmara sempre consigo para registar todos os aspectos da sua vida e da vida dos seus amigos (Sahalit, 2011).

No final dos anos 1970, Goldin partiu com o seu amigo Armstrong para Nova Iorque. Aí documenta por meio das suas fotos, as inúmeras festas, o abuso de drogas, e sobretudo os relacionamentos do seu círculo de amigos. “Eu acredito que uma pessoa

¹⁰⁹ *Cibachrome*, ou *Ilfochrome*, é um método de impressão realizado directamente a partir de slides – sem que seja necessário o uso de um internegativo. Noutros métodos semelhantes, como o Type R, da Kodak, e da Fuji, por exemplo, os corantes estão presentes na química e interagem com o revelador para formar as cores da imagem no papel; já no Ilfochrome, os corantes são criados na própria emulsão do papel e eliminados durante o processo de revelação. Estes corantes chamam-se AZO e são conhecidos pela sua grande estabilidade. Ao serem incorporados à emulsão do papel, agem como um escudo que impede que a luz se disperse garantindo assim uma maior qualidade da imagem e cores mais saturadas.

deva criar sobre aquilo que conhece e falar sobre a sua própria tribo. Só se pode falar com verdadeiro entendimento e empatia sobre a sua experiência” comenta Goldin (1998).

Mais tarde conheceu a atriz Cookie Mueller, que se tornou uma das suas melhores amigas. Eram como família e ambas bissexuais. Nas palavras de Goldin, Mueller era uma Diva, uma estrela em torno de quem toda a gente girava. Era em casa dela que festejavam o Dia de Acção de Graças, onde era servido peru e ópio. Frequentavam clubes todas as noites, todos consumiam heroína, porém nessa altura esta ainda não se tinha tornado um vício (Goldin, 1998).

Em 1986, Mueller casou com o artista italiano, designer de joias, Vittorio Scarpati. Ambos eram viciados em heroína e tinham SIDA. Em 1989, morreram, com apenas sete semanas de intervalo um do outro: “A SIDA mudou tudo na minha vida. Existe a minha vida antes da SIDA, e depois da SIDA” (Goldin, 1998).

É em meados desta década que a série de slides *The ballad of sexual dependency* é lançada em livro, sendo esta a obra mais conhecida de Goldin. A obra é inicialmente uma sequência de quarenta e cinco minutos de slides acompanhada por várias canções, entre as quais *I'll be your mirror* e *All tomorrow's parties* dos Velvet Underground, e *The ballad of sexual obsession*, de Robyn Archer.

Esta sequência de slides foi inicialmente exibida em vários clubes de *punk rock* de Nova Iorque, tendo Goldin, ao longo dos anos, efectuado alterações na escolha das músicas e introduzindo-lhe ou retirando-lhe fotografias. Contudo as transformações efectuadas não influenciaram a atmosfera original de intimidade que caracteriza este trabalho. Goldin declarava que a obra *The ballad of sexual dependency* era o diário que deixava as pessoas lerem (Sahalit, 2011).

De acordo com Goldin, o que pretende mostrar com *The ballad of sexual dependency* é a dicotomia entre a autonomia e a dependência. Como é que se mantém a

identidade quando se cria intimidade com alguém. O consumo emocional é uma das vertentes das suas fotos de “antes do sexo” e o desejo maternal das de “depois do sexo” (Goldin, 1998).



Figura 28: *The Ballad of Sexual Dependency*. Nan Goldin, 1986.

Esta série de slides foi exibida em 1986 nos festivais de cinema de Berlim e Edimburgo. Nessa época, os trabalhos de Goldin já estavam expostos em grandes museus e centros culturais dos Estados Unidos, nomeadamente no *Museum of Modern Art* e no *Whitney Museum of American Art*, em Nova Iorque. É ainda neste ano que ganha o seu primeiro prémio, o Englehard Award, que lhe é atribuído pelo *Institute of Contemporary Art em Boston* (Sahalit, 2011).

Nos anos 1980, a linha entre uso e abuso foi pisada por muitos que se tornaram dependentes de drogas, uns de heroína outros de cocaína. Goldin esteve seis meses sem sair de casa, consumia entre cinco a dez pacotes de cocaína por dia. Em 1988,

decidiu dar entrada numa clínica de desintoxicação. Levou consigo a sua Leica M6, mas só teve autorização para usá-la depois dos dois primeiros meses do seu tratamento. “O mundo abriu-se para mim depois de 1988. Tomei consciência da luz natural. Percebi, depois de quinze anos de profissão, que a luz afecta e transforma a cor” (Goldin, 1998).

Começou a fotografar-se a si própria para ver o que parecia sem drogas e como se reencaixava na sua própria pele. Viveu uma grande crise de identidade, nada lhe era familiar. Viveu quinze anos na escuridão, sem nunca sair durante o dia. Desconhecia, até então, o efeito da luz sobre a película. O seu trabalho tornou-se literalmente sobre luz e metaforicamente sobre sair da escuridão para a luz (Goldin, 1998).

Um ano mais tarde, Goldin sentiu-se mais forte e decidiu voltar para Nova Iorque. Foi viver com uma jovem que havia sido sua amante em tempos. Começou a fotografá-la todos os dias, num processo que fez parte de saber o quão possível era estar próximo de alguém sem consumir drogas.

Em 1991, através de um programa da organização *Deutscher Akademischer Austauschdienst* (DAAD) Goldin partiu dos Estados Unidos para Berlim, onde ficou a viver durante um ano. A fotógrafa teve algumas recaídas, e outros internamentos em clínicas por entre passagens pelo mundo *underground* de Paris, Londres e Bangkok (Sahalit, 2011).

Em 1994, Goldin publicou com o seu amigo Armstrong, o livro *A double life*, elaborado com fotos de ambos. O livro mostra os estilos distintos de Goldin e Armstrong fotografando as mesmas pessoas, e dele também fazem parte retratos feitos um do outro.

Em 1995, o *Institute of Contemporary Art in Boston*, expôs trabalhos de Goldin, Armstrong e de outros fotógrafos amigos; Philip-Lorca DiCorcia, MarK Morrisroe, Jack Pierson, entre outros. Nesse mesmo ano, Goldin publicou *Tokyo love*, um livro que resulta de um trabalho em parceria com o fotógrafo japonês Nobuyoshi Araki.

Em 1996, o *Whitney Museum of American Art* fez uma retrospectiva do trabalho de Goldin, intitulada *I'll be your mirror*, que contou também com a publicação em livro.

Esta exposição conta com fotografias de toda a carreira de Goldin assim como com a última versão da sequência de slides *The ballad of sex dependency*. A BBC, com a co-direcção de Goldin e Edmund Coulhart, produziu um documentário também intitulado *I'll be your mirror*¹¹⁰. Goldin produziu ainda outro documentário com o título *Ballad at Morgue*, que conta a história de um casal amigo, Aurele e Joana, ele portador de HIV e ela não.

Durante anos, o trabalho de Goldin foi sobre a sexualidade enquanto vício. Não porque se considerava viciada em sexo, mas porque queria explorar a ideia de que tornar-se viciado em sexo com alguém é algo de inapropriado para o próprio tanto a nível emocional como mental. Já havia fotografado amigos após terem relações sexuais e, desta vez, decidiu fotografar-se a si e ao seu namorado Brian com quem esteve quatro anos. A sua relação terminou após Brian a ter espancado, deixando-a quase cega de um olho.



Figura 29: *Nan one month After Being Battered*. Nan Goldin, 1984/1999.

¹¹⁰ Numa entrevista concedida à curadora Kathy High, Nan Goldin fala sobre o seu descontentamento em relação ao resultado deste filme. Nan teve muitos problemas para lidar com a co-direcção de Edmund Coulhart, por não partilharem o mesmo olhar sobre o seu trabalho: REEL NEW YORK. Interview with Nan Goldin, *I'll be your mirror*. Disponível em: http://www.thirteen.org/reelny/previous_seasons/reelnewyork2/i-goldin.html

Para que este trabalho fosse possível, Goldin utilizou um tripé e um cabo, não fazendo ideia de como ficariam as fotografias até vê-las impressas. Segundo a fotógrafa, nada foi encenado, só foi fotografado o que aconteceu. Goldin afirma que, durante anos, esteve interessada em fotografar o comportamento externo das pessoas, as suas relações, a sua sexualidade e a sua identidade de género. A ideia da existência de vários géneros obcecou Goldin durante muito tempo. Quis mostrar que as *drag queens* são construtoras do corpo, que o seu trabalho é sobre a transformação de si próprio e a urgência de manifestar essa transformação (Sahalit, 2011).

Ainda nos anos 1990, conviveu com Kim Harlow, uma transexual famosa em Paris. Harlow era amiga de Gilles Dusein que, até à sua morte, foi o galerista de Goldin em Paris. Harlow mudou de sexo ainda jovem e foi considerada uma das mulheres mais bonitas de Paris. Goldin tinha uma grande atracção por ela, por achá-la incrivelmente linda e quis tornar-se sua amiga. Harlow não quis conhecer nenhum transexual ou travesti amigos de Goldin por considerar que vivia realmente como uma mulher e não queria que o mundo a classificasse de outra forma, mas permitiu que Goldin a fotografasse na intimidade dos camarins.

Mais tarde, numa visita, Goldin reparou que Harlow tinha perdido muito peso. Comentou com Dusein este facto, tendo este apenas confirmado que Harlow se encontrava doente. Faleceu com SIDA, assim como Dusein que morreu dois meses depois sem nunca ter dito a ninguém que tinha SIDA.

Para Nan Goldin, o seu trabalho sobre o meio das drogas e das festas nunca foi bem entendido; continua a defender que a sua família é marginal e que não quer ser parte da sociedade dita normal. Não pensa que o seu trabalho seja sobre isso. É sobre a condição do ser humano, o sofrimento, a capacidade de sobrevivência e o quanto isso é difícil (Goldin, 1998).

Ainda nos anos 1990, embora sem abandonar os retratos e os autorretratos, Goldin começa a fotografar elementos da natureza como árvores e rios. Durante uns anos, as paisagens ganham terreno na obra de Goldin, sem contudo, se revestirem de contemplação ou leveza: são imagens cromaticamente fortes, em que a cor lhes confere uma beleza dramática, como que se a morte se espelhasse nas nuvens em tons laranjas.

Nesta fase, a fotógrafa retrata também crianças, filhos das famílias dos seus amigos e da sua própria família biológica. Fotografa o seu sobrinho e a namorada, na série *First love*. A água passa igualmente a fazer parte do seu trabalho, já não como elemento das banheiras das casas, mas como elemento das piscinas e do mar.



Figura 30: *Simon and Jessika Making Love, Jessika Coming, Paris*. Nan Goldin, 2001.

Em 2003, publica o livro *The devil's playground*, que é uma retrospectiva do seu percurso desde os seus primeiros trabalhos em Boston. Este livro conta com textos dos cantores Nick Cave e Leonard Cohen.

Ainda nesse ano, a série composta por duzentas e quarenta e cinco fotos, intitulada *Heartbeat*, ilustra uma banda sonora da cantora Björk mostrada pela primeira

vez na Matthew Marks Gallery, em Nova Iorque, depois de ter sido exibida em museus de Paris, Londres, Madrid, Porto, Turim e Varsóvia como parte da exposição *Still on earth*. Em simultâneo, a Matthew Marks Gallery expôs quarenta e cinco fotos tiradas por Goldin na Europa nos dois anos anteriores.

Em 2006, a galeria nova-iorquina, inaugura a exposição *Chasing a ghost*, composta por algumas paisagens fotografadas e pela apresentação multimédia de trinta e nove minutos de *Sisters, saints and sibyls*, narrada pela autora e com a banda sonora escolhida por si. Nesta obra, a história da sua irmã Bárbara é relacionada com a história de Santa Bárbara¹¹¹.



Figura 31: *Sisters, Saints, and Sibyls*, Synchronized three-channel video. Nan Goldin, 2004.

Actualmente, Nan Goldin continua a fotografar e é docente em Harvard. Diz a propósito dos seus novos olhares sobre os seus amigos, amantes, família e paisagens:

¹¹¹ Segundo a lenda, Santa Bárbara era tão bonita, que seu pai, Dióscoro, a fechou numa torre. Pagão, entregou a filha ao tribunal quando ela descobriu a fé cristã e tentou fugir de seu encalço. Santa Bárbara foi condenada a ser exibida nua por todo o país – provavelmente o Egito ou a Antioquia. Deus, porém, compadeceu-se de sua sorte e vestiu-a com um sumptuoso manto. Mesmo assim, ela sofreu todo o tipo de suplicios: foi queimada com grandes tochas e cortaram-lhe os seios. Por fim, foi executada pelo próprio pai, que lhe cortou a cabeça com uma espada. Logo após a sua morte, um raio fulminou o seu assassino. É por isto que Santa Bárbara é invocada, nas tempestades, contra os raios: STENDER, Oriane. *Chasing the dragon*. ARTNET.

“O meu trabalho muda como eu mudo. Eu acho que o trabalho de um artista tem de mudar, caso contrário, tornamo-nos uma réplica de nós próprios” (Sahalit, 2011).

A obra de Goldin, em várias das suas dimensões, tem um significado social e político que vai contribuir para o reconhecimento de minorias sociais e promove o valor da diferença sem ignorar nem a crueldade de certas situações humanas nem formas de desespero associadas a comportamentos desviantes e a certos tipos de patologias ou adições. E, no entanto, enfrenta com coragem esse outro lado da intimidade no que é por muitos (veja-se os autores aqui convocados) considerada uma actualização estética do realismo.

De modo distinto e com diferentes abordagens técnicas e estéticas, a fotografia documental e a obra artística de Robert Frank, Diane Arbus e Nan Goldin têm como ponto em comum o carácter autobiográfico, a subjetividade do olhar que confere autenticidade a cada cena captada, assim como o modo peculiar de ver o mundo, dele participar e dessa experiência produzir imagens. A intimidade revelada, as micronarrativas, as representações das minorias e as tragédias pessoais são outros dos traços comuns na obra destes três precursores da fotografia documental na arte contemporânea.

Capítulo IV

Turning the camera on their own lives.

A intimidade na fotografia documental de Jacob Aue Sobol e JH Engström

A fotografia é uma arte dentro da arte. De acordo com Rouillé, ela vem assegurar a permanência da arte-objecto num campo artístico ameaçado pela desmaterialização¹¹². E como fotografia-documento, materializa as histórias privadas, memórias e experiências pessoais – para além dos factos e acontecimentos que forjam uma história e memória colectiva e pública. E é entre estes dois campos, da arte-objecto e da fotografia-documento, que a fotografia documental contemporânea se situa no contexto da arte.

A experiência individual do artista e o seu olhar sobre a sua própria vida e aquilo que lhe é íntimo são assuntos recorrentes no universo da fotografia contemporânea. Há uma tendência, que não é precisamente nova, de representar a intimidade. Esta tendência pressupõe não simplesmente um tipo de fotografia confessional, colaborativa, mas insere-se numa corrente fotográfica que começou a ser desenvolvida, como vimos, nos anos 50 do século passado. Figuras como Robert Frank, William Klein, Ed van der Elsken e Christer Stromholm foram pioneiros neste tipo de fotografia ligada a um monólogo interior, onde se verifica um fluir desenfreado das sensações e pensamentos, da consciência, da vida subjectiva.

¹¹² Rouillé, André (2009), A fotografia: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, p. 337.

Esta tendência desenvolveu-se, posteriormente, no “diário íntimo” com Nan Goldin e Larry Clark e o *photobook The Ballad of Sexual Dependency* (1986). É um ilustre exemplo. A fotógrafa registou a sexualidade, as experiências com drogas e os costumes do mundo *underground* de Nova Iorque – onde são os seus amigos, e ela própria, os principais protagonistas¹¹³.

Com efeito, o que verificamos foi a “personalização” da fotografia, uma ruptura com os dias em que se acreditava que os fotógrafos documentais produziam imagens objectivas, registos desapaixonados do mundo. Isto é uma – aparentemente pequena, mas fundamental – diferença na forma como os fotógrafos olham para o mundo. A obra dos fotógrafos contemporâneos que trabalham a fotografia documental é frequentemente marcada por esse movimento de “turning the camera on their own lives”¹¹⁴ para expressar e expor a sua intimidade.

As suas fotografias documentais têm como intenção a expressão artística: não são fotografias para imprensa, para a publicidade, ou meros registos para a posteridade. Têm em comum o facto de representarem a forma como as pessoas vivem o mundo e representam um novo tipo de fotografia documental ligada ao eu, ao autor e à sua vivência. Utilizam o aparato fotográfico como extensão da mão e do olhar, como linguagem, técnica e estética, como meio de expressão, como um recurso espontâneo e instintivo para capturar subjetividades, como meio de construção de sentidos, discursos e narrativas. São normalmente representados por galerias de arte e editam *photobooks* com regularidade, e é aí que fazem o seu *statement*.

Ora, retomamos duas das inquietações iniciais deste estudo: em que género se incluem estes artistas que documentam a sua intimidade, transformando-a em objecto-

¹¹³ Goldin, Nan (1989) *The Ballad of Sexual Dependency*. New York City, Aperture Foundation (1989).

¹¹⁴ Referência à secção “*Public / Private: Love Stories and Intimate Journeys*” publicada no site Magnum Photos. Consultado em 23/06/2018. <https://www.magnumphotos.com/theme/from-public-to-private-intimate-journeys-by-magnum-photographers/>

arte/ fotografia-documento e expondo-a publicamente em galerias e *photobooks*? Serão os fotógrafos documentais, fotógrafos ou artistas? Será necessário, sequer, enquadrá-los num género? São fotógrafos e são artistas.

Para discutir e sintetizar as ideias e problematizações até então abordadas sobre o percurso da fotografia documental no âmbito da arte contemporânea, vamos abordar a obra de dois fotógrafos contemporâneos que trabalham a intimidade e a vida privada: o *photobook I, Tokyo*, de Jacob Aue Sobol, que foi resultado da experiência de dezoito meses do fotógrafo em Tóquio e que deu origem também a uma série de exposições; e o *photobook Tout va bien*, de JH Engström, que aborda, de modo autobiográfico, as suas ideias sobre o “lugar e lar” por meio de metáforas visuais.

Ambos nos revelam, através da fotografia, a forma como olham e sentem o mundo e o que nele procuram, documentando a sua realidade íntima e pessoal e uma visão de mundo única.

Para ver e analisar a intimidade de perto na obra dos dois fotógrafos artistas, vamos recorrer a uma abordagem metodológica definida como *Compositional Interpretation*¹¹⁵(Rose, 2012) .

Compreendemos que há recursos metodológicos utilizados para articular e analisar discursos visuais de uma grande variedade de contextos e que se adequam a distintos propósitos. Neste caso, a proposta não é fazer uma leitura ou análise formal das imagens fotográficas ou da obra dos fotógrafos. O nosso propósito ao definir uma abordagem metodológica é recorrer a recursos que nos ajudem a sistematizar o olhar de modo a conseguirmos abordar alguns pontos directamente relacionados com a discussão teórica, elaborada ao longo deste estudo, nomeadamente aos conceitos-chave, apresentados ao longo deste estudo e que se concentram na noção da fotografia como

¹¹⁵ Rose, Gillian (2012) *Visual Methodologies: an Introduction to Researching with Visual Materials*.

arte-objecto, como documento, na relação entre o real e o ficcional, o público e o privado, expressão e representação da intimidade.

Assim, ao olharmos para as fotografias e *photobooks*, a nossa atenção recairá sobre o contexto de produção das imagens, o assunto, o ponto de vista do fotógrafo, os sujeitos representados e o que mais estiver presente nas fotografias e que façam os sentidos interagirem.

A *Compositional Interpretation* é um termo elaborado por Gillian Rose, que descreve uma certa abordagem para as imagens e que se desenvolveu através de um certo tipo de história da arte¹¹⁶. Esta abordagem depende daquilo que Irit Rogoff chama de “good eye”, ou seja, um modo de ver as imagens que não é metodologicamente explícito, mas que mesmo assim produz um modo específico de descrever as imagens, criando uma corrente flutuante de sentidos (2012 apud Rose, 2009, p.52).

Tal abordagem foi especialmente elaborada para uma aproximação à pintura tradicional da Arte Ocidental e implica um certo “visual connoisseurship”¹¹⁷. No entanto, tal abordagem não se restringe ao universo da pintura e das Belas Artes, expande-se e aplica-se ao universo das imagens em geral.

A *Compositional Interpretation* convida a olhar para as imagens pelo que elas são em vez de como são ou como foram usadas. O “good eye” olha principalmente para a imagem em si, a fim de compreender os sentidos e presta atenção, ainda que não exclusivamente, à modalidade composicional.

Com o seu foco sobre a imagem em si, a *Composicional Interpretation* negligencia, em certa medida, tanto as formas de ver socialmente específicas, quanto as

¹¹⁶ Rose, Gillian (2012) *Visual Methodologies: an Introduction to Researching with Visual Materials*.

¹¹⁷ Sobre o que consiste este “visual connoisseurship”, a autora cita Fernie (1995, p.330): “Involves the acquisition of extensive first-hand experience of works of art with the aim, first, attributing works to artists and schools, identifying styles and establishing sources e influences, and second, of judging their quality and hence their place in a canon” (Rose, 2012, p.52).

representações visuais sociais. Ou seja, a *Composicional Interpretation* não está especificamente preocupada com questões de representação social, mas pode sim ser utilizada para desdobrar e ampliar a superfície da experiência da imagem. No entanto, esta abordagem metodológica continua a ser útil porque oferece um modo muito cuidadoso de olhar para as imagens como um todo: conteúdo, forma e experiência da imagem.

Neste sentido, para discutir as obras dos dois fotógrafos, centrar-nos-emos nos *photobooks* citados e nas fotografias que deles fazem parte. A opção pelo *photobook* dá-se por compreender que se trata de um meio de expressão artística e fotográfica; por exigir um trabalho de curadoria e edição, o que pressupõe uma montagem que define, em boa medida, a forma e a sequência em que as fotografias serão vistas, interferindo, assim, na percepção das imagens; por entender que os *photobooks* são produtos artísticos que podem fazer jus à fotografia em si, quando impressos em alta qualidade; e, finalmente, pela importância que o *photobook* tem alcançado no contexto da fotografia.

Seguindo a *Composicional Interpretation*, para descrever e interpretar o conteúdo visual, abordaremos: assunto (*expressive content*), cor (matiz, valor, perspectiva atmosférica), organização espacial (*mise-en-scène, shot distance, focus, point of view*) e montagem (encadeamento das imagens ou ordem em que as fotografias aparecem no *photobook*).

1. *Intimate journeys: a fotografia documental de Jacob Aue Sobol*

“As much as possible, I worked from instinct. Taking photos resembles an improvised game. I feel that the more a photo is spontaneous and unplanned, the more it becomes alive, the more it moves from showing to existing.” *Sobol*, 2008

Documentar a própria intimidade é um traço caracterizador da obra de Jacob Aue Sobol. A intimidade, aliás, é um tema transversal nos registos do fotógrafo. O seu estilo único e expressivo de fotografia em preto-e-branco aborda a universalidade da emoção humana e a busca do amor dentro de ambientes muitas vezes hostis.

O fotógrafo Jacob Aue Sobol nasceu em Copenhaga, Dinamarca, em 1976, onde começou a orientar o seu trabalho para a fotografia artística documental ao ingressar, em Fatamorgana, na *European Film College*, em 1998.

“Virar a objectiva” para os assuntos íntimos da sua própria vida foi um movimento que começou cedo no seu percurso como fotógrafo. No *photobook Sabine*, publicado em 2004, Sobol apresenta uma série de fotografias dos anos em que viveu no assentamento Tiniteqilaaq, entre 1999 e 2002, na costa leste da Gronelândia. Sobol trabalhava como pescador e caçador de focas e documentava a vida com a namorada gronelandesa Sabine.



Figura 32: Photobook Sabine. Jacob Aue Sobol, 2004.

No verão de 2005, Jacob viajou juntamente com uma equipe de filmagem para a Guatemala para fazer um documentário sobre a primeira viagem de uma jovem Maia ao oceano. No ano seguinte, retornou sozinho às montanhas da Guatemala, onde conheceu a família indígena Gomez-Brito. Sobol esteve com a família durante um mês para contar a história da vida quotidiana dos Gomez-Brito. A série ganhou o primeiro prêmio na categoria *Daily Life da World Press Photo*, em 2006.

A obra de Jacob Aue Sobol, um dos mais importantes fotógrafos dinamarqueses da actualidade, acompanha as suas experiências de viagem para destinos remotos e paisagens frias, como o projecto *Road of Bones*, que deu origem a uma série de fotografias tiradas ao longo da ferrovia transiberiana durante cinco invernos.

Por diferentes destinos, Sobol revela a sua jornada íntima nos lugares onde é estrangeiro e nos quais, através do olhar, se integra.

Na primavera de 2006, Sobol mudou-se para Tóquio. Nas suas primeiras experiências na cidade, Sobol relacionou o sentimento de anonimato e de distanciamento do lugar com a falta de contacto visual com as pessoas. O sentimento de isolamento e

solidão levou-o a explorar a cidade em busca da presença humana e da proximidade real com as pessoas e definiu o caminho a ser percorrido para descobrir a intimidade de Tóquio. A jornada íntima de Sobol na capital japonesa deu origem a várias exposições e ao *photobook I, Tokyo*, premiado pelo *Leica European Publishers Award*, em 2008. Esta é a obra do dinamarquês Jacob Aue Sobol sobre a qual nos debruçaremos.

2. I, Tokyo: intimacy is an improvised game

“The pictures in this series are a recording of what I saw and the people I met during these 18 months.” *Sobol*, 2008

A experiência de Sobol no Japão deu-se, inicialmente, por motivações pessoais. O fotógrafo resolveu acompanhar a namorada, que conseguira um emprego em Tóquio. Aquela era a cidade em que crescera a sua namorada, mas para Sobol era um mundo completamente novo, do qual tinha pouco conhecimento e nenhum senso real de relacionamento, segundo expressa o fotógrafo na introdução do *photobook I, Tokyo*.

O estranhamento do silêncio nos metros abarrotados de pessoas e das multidões que não se olhavam, foi motivo de inquietação para Sobol. O sentimento de isolamento e solidão levou-o a explorar a realidade restrita e confinada da metrópole. A pequena câmara fotográfica de bolso guiava-o por entre caminhos estreitos, onde perseguia a presença humana individual.

Na sua série fotográfica produzida em Tóquio, Sobol não captou imagens dos edifícios impressionantes e altos, das multidões, das luzes e de tudo o mais que rapidamente identifica a cidade. Sobol dedicou-se a conhecer as pessoas e se envolver com a cidade, para torná-la dele.

“In my attempt to try to understand Tokyo and its people, I found myself returning to the same streets and parks again and again. There were certain areas in Shinjuku and Yoyogi Park that always captured my interest and inevitably they became the places that I felt closest to. I think that it was meeting the people there, on a one to one basis that helped to give me a better impression of what it means to be a part of Tokyo today.” *Sobol*, 2008

Em Tóquio, Sobol fotografou sobretudo a sua experiência, de modo espontâneo e instintivo. O objectivo era conectar-se com os lugares e com as pessoas e, a partir daí, construir a sua imagem e memória de Tóquio.

Esta obra de Sobol integra a nobre tradição de *photobooks* editados sobre Tokyo. Nas décadas de 1950 e 1960, alguns provocativos ensaios fotográficos sobre a cidade foram editados, como o célebre *Tokyo*, de William Klein, realizado em 1961. Neste ano, em que a cidade ainda recuperava da guerra e se preparava para os Jogos Olímpicos de 1964, Klein esteve em Tokyo para uma visita oficial e produziu cerca de 1000 imagens, das quais 200 integram o *photobook* editado e publicado em 1964.

As fotografias de Klein sobre Tokyo, assim como as de Sobol, mostram a cidade sob um ponto de vista muito íntimo. As imagens de Klein testemunham uma sociedade em transição por entre ruas movimentadas, brigas de crianças, gueixas a maquilharem-se e pessoas a dançarem. São duas versões de uma cidade e de realidades que se cruzam, com décadas de diferença. São dois modos de ver e viver a cidade que se revelam em imagens documentais de realidades de Tóquio contadas nas entrelinhas da história.



Figura 33: *Photobook Tokyo*. William Klein, 1961.

Nos dezoito meses em que estive em Tóquio, Sobol percorreu ruas e parques e conheceu pessoas, aproximando-se das suas vidas - com mais ou menos proximidade, como se vê nas suas fotos. As fotografias que tirou nesta época, a experiência de vida e as memórias que construiu visualmente tiveram como resultado cinco exposições: *I, Tokyo, Sabine*, Rita Castelotte Gallery, Madrid, Spain e *I, Tokyo*, Phototeket, Esbjerg, Denmark em 2011; *I, Tokyo & Sabine*, Yossi Milo Gallery, NY, USA, em 2010; *I, Tokyo*, Rencontre D' Arles, Arles, Frankrig, em 2009; e *I Tokyo*, Museet for Fotokunst, Odense, Denmark, em 2008. Além das exposições, Sobol publicou o *photobook I, Tokyo*, com 112 páginas e 70 fotografias¹¹⁸.

O assunto que o *photobook* apresenta mostra o processo de integração e aproximação de Sobol numa certa Tóquio: a cidade que o fotógrafo registou era aquilo que os seus olhos escolhiam ver. O próprio nome da série de fotos em estilo *snapshot*, *I, Tokyo*, já refere a experiência vivida em primeira pessoa e a fusão entre o fotógrafo e a cidade: Segundo o autor, o nome *I, Tokyo* é ao mesmo tempo *Tokyo speaking* e *Tokyo and I speaking*, e mostra a íntima relação entre a experiência pessoal e a cidade. As pessoas e os objetos presentes nas fotos levam-nos para vidas nas margens, nas *orlas* da sociedade. São corpos, lugares e coisas em alguma medida degradados. A atmosfera das imagens é, no geral, obscura, sombria e pesada, inebriada pela crueza da realidade, que não deixa de ser esteticamente atraente e bela.

¹¹⁸ Sobol, Jacob Aue (2008) *I, Tokyo*. Stockport: Dewi Lewis Publishing; Paris: Actes Sud; Greece: Apeiron; Berlin: Edition Braus; Barcelona: Lunwerg Editores; Amsterdam: Mets & Schilt; Rome: Peliti Associati. HB, 320 x 225 mm, 112 pp, 73 tritone photos.



Figura 34: Capa do photobook I, Tokyo. Jacob Aue Sobol, 2008.

Todas as fotografias são em preto-e-branco, o que na fotografia, sobretudo documental, confere, por lado, um afastamento do real, uma vez que difere do modo fisiológico da visão em geral; por outro, a fotografia monocromática causa um efeito de verdade sem subterfúgios de cor. É o preto no branco, com matiz pouco variada e elevado nível de contraste, enfatizando a expressão, o drama e a vida numa imagem muito granulada. É este aspecto que confere um carácter mais artístico do que documental às fotografias, pois o contraste extrapola a realidade e enfatiza a expressão.

“I try to work in the most simple way possible, to downgrade the technique and all the things that are disturbing to these encounters. Using the same cameras in Greenland, Guatemala and now

Tokyo has also given my images a certain look that I identify with. Of course this also has to do with the way I develop and print the images.”
Sobol, 2008

Dos sujeitos que figuram nas imagens nada se sabe para além do sentimento de profunda realidade que as suas imagens despertam. São homens e mulheres, corpos mais ou menos distantes, mais ou menos desnudos ou completamente nus (a intrigante dualidade de uma nudez psicológica e da nudez física). São rostos e fragmentos corporais em *close up*. As fotografias passam sempre a ideia de movimento e inquietação, em alguns casos sugerem *snapshots* tirados ao acaso, numa aproximação repentina, e estão quase sempre a um nível do olhar um pouco mais alto, num *plongée* suave, e sob o ponto de vista do fotógrafo.



Figura 35: Photobook I, Tokyo. Jacob Aue Sobol, 2008.

A *shot distance*, que revela o quanto de uma figura é mostrado por um *shot* em particular, é frequentemente média nesta série de fotos, mostrando cabeça e ombros,

ou apenas tronco e pernas, evidenciando o quão próximo o fotógrafo estava das pessoas fotografadas (Rose, 2012, p.71). A proximidade evoca o sentido de intimidade. Sobol traz-nos muito perto do seu assunto: a boca, os seios, os olhos, o banho, os coelhos a saltar, um rato morto, a pele velha, a pele suja, a pele em sua complexidade e fragmentação. E há muitas outras. E é na *mise-en-scène* que o olhar íntimo e a intencionalidade do fotógrafo se denunciam.



Figura 36: Photobook *I, Tokyo*. Jacob Aue Sobol, 2008.

As fotografias de *I, Tokyo* representam pessoas, ruas e parques como quem olha para baixo à procura de algo esquecido ou abandonado no chão, na berma. Os espaços não se podem identificar, poderiam ser ruas e parques de qualquer sítio, de qualquer cidade, de qualquer país. Não há nada nas fotografias que possamos assimilar

com as imagens postalizadas de Tóquio. É como se Tóquio dissesse através do olhar de Sobol: eu também sou isto, esta é a minha outra versão de realidade.

Embora todas as imagens pareçam surgir de improviso, instintivamente, há um certo olhar que sabe o que procura. Tudo revela as escolhas do fotógrafo para viver a experiência na cidade e esta dá-se a ver nas fotografias. Sobol escolheu as ruas estreitas em vez das grandes avenidas, escolheu o interior de casas e espaços degradados em vez dos grandes, impressionantes e esmagadores edifícios. Escolheu viver a sua experiência em Tóquio, na periferia, onde conseguiu encontrar uma escala mais humana, mais distante da multidão silenciosa e esmagada por arranha-céus.



Figura 37: Photobook I, Tokyo. Jacob Aue Sobol, 2008.

Nas fotografias de Sobol, a intimidade que se abre para a objectiva da câmara permite a sua entrada nas reentrâncias da pele e do corpo, mas não lhe sorri. É uma intimidade que convida a observar e quiçá a participar. Mas é antes de tudo a intimidade

do outro que se deixa fotografar, e que mostra o modo como Sobol vê Tóquio e como a sua experiência na cidade é construída.

Algumas das fotografias presentes em *I, Tokyo* mostram corpos na intimidade da nudez de um banho ou da experiência sexual, mas estes momentos não são erotizados. Os sexos tocam-se, as genitálias mostram-se, mas o lugar da intimidade está na intersecção entre o olhar e o “deixar-se fotografar”, entre um modo de ver e um modo de existir.



Figura 38: Photobook I, Tokyo. Jacob Aue Sobol, 2008.

A fotografia de Sobol cultiva a estética pictorial granulada e retratos em ângulos imprevisíveis. Sobol costuma utilizar uma câmara de bolso porque acredita que assim pode carregá-la durante a sua jornada sem o sentimento de ter como objectivo principal tirar fotografias. Em Tóquio, assim como na Gronelândia, Sobol não queria sentir-se como um fotógrafo. A sua motivação artística era a de alguém que estava a fazer um diário de momentos, pessoas e emoções que depois iria querer recordar:

“I’ve tried to keep the aesthetics of the snapshot and irrational way of working, simple because I feel the link between our inner lives and the images I create become stronger in this way. And yes, life is expressionistic, isn’t it? People cry, scream, vomit and make love. That is the reality I want to approach with my camera¹¹⁹.”

Embora o uso de fotografias tipo *snapshots* em preto-e-branco e bastante granuladas seja uma constante na obra de Sobol, o que torna a sua fotografia notável não é a escolha técnica da câmara, películas ou câmara escura. É a sua abordagem à fotografia e escolha de assunto e composição. Há uma intimidade em sua abordagem, que insiste em dar visibilidade às pessoas e ao modo como vivem.

“I want my photography to be part of life itself. With my consistent focus on the people, the physical and emotional, my aim has been to create personal images from my life in Tokyo, which - in spite of photography’s seemingly form - show layers in people with are no immediately visible, but nonetheless shape who we are and give meaning to our lives”¹²⁰.

A fotografia documental de Sobol em *I, Tokyo* é expressiva e performática. O conjunto das fotografias não documenta de modo objectivo uma narrativa linear nem estabelece uma ordem cronológica. Com a montagem do *photobook*, o encadeamento das fotografias cria uma estrutura narrativa fragmentada. O trabalho de edição de um *photobook* é sempre um trabalho de curadoria, pois é preciso escolher as fotografias e a ordem em que serão expostas. Algumas fotografias, em orientação de paisagem, ocupam duas páginas do *photobook*, outras são expostas em sequência, lado a lado, fazendo com que as pessoas nas fotografias dialoguem em silêncio¹²¹.

¹¹⁹ Entrevista por e-mail à Miranda Gavin disponível em: <https://www.jacobauesobol.com/en-i-tokyo/> Consultado em 24/03/2018.

¹²⁰ Entrevista por e-mail à Miranda Gavin disponível em: <https://www.jacobauesobol.com/en-i-tokyo/> Consultado em 24/03/2018.

¹²¹ O *photobook* pode ser visto na íntegra em: <https://vimeo.com/42757539>. Consultado em 25/03/2019.



Figura 39: *Photobook I, Tokyo*. Jacob Aue Sobol, 2008.



Figura 40: *Photobook I, Tokyo*. Jacob Aue Sobol, 2008.

As fotografias impressas e publicadas num *photobook* proporcionam ao espectador proximidade com as fotografias e uma experiência de contemplação e reflexão privada e íntima, conduzida pela montagem do *photobook*. Com a montagem, por exemplo, o virar de páginas pode simular movimento e aumenta a sensação de vividez das imagens - como na sequência de fotografias das páginas 19 e 20 que com o movimento aproximam o espectador do envolvimento sexual representado na imagem. É justamente com a montagem que a realidade se ficcionaliza na obra de Sobol e ganha um

carácter muito mais interpretativo e subjectivo. Quão polissémica pode ser uma imagem que é a conjunção de uma genitália feminina exposta com um prato de comida sobre o ventre, ao lado de um homem a dormir? A realidade da materialidade do corpo fixada na imagem transcende e se torna quase uma composição surrealista.



Figura 41: Photobook I, Tokyo. Jacob Aue Sobol, 2008.

3. *Intimate landscapes: o lugar da intimidade na fotografia de JH Engström*

“To only work with one method would be too simplistic and it would bore me as well. The way I prepare myself is by trying to catch the energies within me that are in connection with my inner conflicts, doubts, fears, contradictions, questions or the pure joy of existing.” *JH Engström*

Em mais de 25 anos de carreira, o fotógrafo e artista sueco JH Engström tem como assinatura a pluralidade da linguagem e descomprometimento em definir uma técnica ou estilo: fotografias a cores e preto-e-branco, desfocadas e com nitidez, polaroids e em grandes formatos. Engström deixa-se levar pelo que pretende expressar e utiliza a técnica e o estilo que melhor seja capaz, naquele momento, de transmitir aquilo que os seus olhos vêem e sentem.

Nascido em 1969, JH Engström trabalhou ao lado de grandes fotógrafos, como Mario Testino e Anders Petersen. Passou parte da sua vida e carreira profissional como fotógrafo entre Paris e a sua cidade natal, Karlstad, na Suécia. Desde a década de 1990, JH Engström publica *photobooks*, incluindo títulos aclamados como *Trying to Dance* (2003), *Haunts* (2006), *CDG / JHE* (2008), *From Back Home* (com Anders Petersen, 2009), *La Résidence* (2010), *Sketch of Paris* (2013) e *Tu vas bien* (2016).

JH Engström tem uma abordagem muito emocional e subjectiva da fotografia e define o seu método fotográfico como autobiográfico, mas não documental. Documenta o seu quotidiano, as coisas, as pessoas e os lugares que estão à sua volta, sem necessariamente documentar a sua vida, transcendendo o sentido das imagens. Com uma afirmação muito precisa, o crítico Martin Jaeggi definiu a obra de Engström como tendo

"a impressão de olhar para as memórias"¹²². Como tal, as memórias podem ser pouco nítidas e lineares, além de misturar recordação com imaginação, de modo a preencher as lacunas que a memória deixou.

É comum notar, nos *photobooks* de JH Engström, que as imagens não oferecem uma narrativa geral capaz de construir um sentido unificador. É antes um fluxo visual de monólogo da consciência, com uma sucessão de fragmentos de tempo e de espaço que mantêm uma importância própria.



Figura 42: Untitled. JH Engström, 2005.

Entre os motivos frequentes, na fotografia de Engström, estão as paisagens urbanas e rurais, mobiliário e espaços domésticos, vistas externas de casas, mas principalmente pessoas. Frequentemente, JH Engström fotografa pessoas sozinhas, à

¹²² Engström, JH (2003) *Try to dance*. Studio Book: New York, USA.

vontade consigo mesmas, ainda que nuas, a fitar a câmara como a encarar quem observa a sua intimidade.



Figura 43: Untitled. JH Engström, 2005.

Tout va bien é o *photobook* escolhido de JH Engström para finalizar a presente discussão. A escolha deu-se por se tratar de uma obra especialmente autobiográfica, em que a imagem é vivamente explorada como um recurso metafórico. O *photobook*, produzido por Patrick Leo e publicado em 2015, em Hardback, com 152 páginas, 93 fotografias estampadas em cores e em preto-e-branco, com os registos da vida à volta de Engström, de rochas costeiras ao nascimentos dos seus filhos gémeos. Em 2015, JH Engström recebeu o prémio Leica Oskar Barnack Award pelo conjunto da obra *Tout va bien*.

A temática da autobiografia nas ciências sociais e humanas está particularmente ligada a autores como Gusdorf ou Lejeune e tem uma clara filiação na

tradição dos estudos literários na concepção de *diário íntimo*. A propósito de autobiografia ocorrem por vezes ambivalências. Por exemplo, o autor, no nosso caso o fotógrafo, narra quer a verdade sobre a sua vida, quer aquilo que pensa ser autêntico na sua vida pessoal. Do seu percurso conjugado na primeira pessoa ocorre a ruptura de um tempo inacabado, mas concretizado quando colocado em perspectiva regressiva (Barroso, 2012).

Aquilo que os autores que investigam a autobiografia designam por linhas de vida transcreve-se, no caso dos fotógrafos aqui analisados, no espaço cru da sua intimidade como imagens de vida – ou melhor dizendo imagens da vida deles enquadradas na primeira pessoa por uma objectiva intrinsecamente pessoal.



Figura 44: Untitled (Francesca and Dov). Laura Letinsky, 1992.

4. *Tout va bien*: a memória visual de JH Engström

“Settled between the forest, fields, and lakes I watch my children grow up here. Time and doubt are my most precious tools. Thinking of truth as submissive to both silence and language. I realize my photographs are my shelter, more than anything.” *JH Engström*¹²³

O décimo quinto *photobook* de JH Engström *Tout va bien* é um projecto autobiográfico¹²⁴. O artista e fotógrafo sueco cria uma poética visual de pessoas, coisas e lugares que fazem parte da sua vida quotidiana, dos recônditos dos corpos, da sua casa e da flora e da fauna à volta, revelando de forma abstracta a sua intimidade.

Nesta jornada, o fotógrafo liberta-se da tradição do assunto fotográfico, e o resultado é que o conjunto desta sua obra revela uma narração fotográfica mais associativa, com sequências de imagens amplamente diferentes, na qual cada peça fotográfica é forte o suficiente para existir separadamente, mas ganha força poética ao fazer parte de um *puzzle* que surge quase como um estudo visual para reconstrução da memória.

JH Engström compôs o *photobook* com fotografias tiradas ao longo de vários anos, o que o artista define como “uma estrada longa e ventosa”. Deste sem número de fotografias, Engström combinou cerca de quinze *photobooks* diferentes, até chegar à versão final publicada pela editora *Aperture*. Nesta série, as fotografias vão de um interior doméstico próximo a um exterior mais épico e contemplativo - a natureza como intimidade exposta do mundo. No entanto, as fotografias de Engström voltam sempre o

¹²³Entrevista concedida à Leica Oskar Barnack. Disponível em: <https://www.leica-oskar-barnack-award.com/en/insights/interview-jh-engstrm.html>. Acesso em: 03/02/2019.

¹²⁴ Engström, JH (2015) *tout va bien*. Aperture: New York.

olhar para dentro: para dentro da casa e para a vida íntima e privada, para interior do corpo mostrando vísceras e uma ecografia dos filhos, para os lugares de origem da vida, como o nascimento e a infância, e também para os lugares escondidos da memória. Engström apresenta um outro tipo de intimidade, uma “formulação visual de si mesmo”, como a define, mostrando-se através do seu olhar para o mundo¹²⁵.

As fotografias de *Tout va bien* mostram lugares e tempos que coexistem na memória de Engström e fazem parte de uma narrativa pessoal. As fotografias não têm outro contexto além daquele que está no interior da imagem. Não há legendas ou títulos. As imagens aparecem como um encadeamento de recordações sem linearidade, e fazem realidade e ficção confundirem-se, operando assim como a própria memória que, por vezes, preenche com a imaginação as lacunas do tempo que não conseguimos recordar - ou simplesmente deixam páginas em branco entre uma e outra recordação, como faz Engström em seu *photobook*.



Figura 45: Capa do *photobook* *Tout va bien*. JH Engström, 2015.

¹²⁵ Entrevista concedida à Catherine Anyango, The ASX (2015). Disponível em: <https://www.americansuburbx.com/2015/08/this-is-where-im-from-an-interview-with-jh-engstrom-by-catherine-anyango.html>. Acesso: 04/03/2019.

Tout va bien apresenta uma sequência de imagens amplamente diferentes, tanto no que concerne ao estilo quanto às técnicas e linguagem. Algumas fotografias têm um estilo casual e amador, enquanto outras são apuradas tecnicamente. São fotografias tiradas ao longo de vários anos e que se apresentam como um fluxo contínuo de pensamento, lembranças e ressonâncias - ou, quem sabe, reconciliação com a vida: *Tout va bien!*

Apesar da pluralidade das imagens, da falta da linearidade e da fragmentação narrativa, há uma aura qualquer unificadora no conjunto da obra. Nas 93 fotografias que compõem *Tout va bien*, Engström apresenta a noção de tempo de modo muito singular, criando um contraste entre o que é perene ou que se transforma lentamente e o que é temporário ou transitório.

A forma como Engström faz os seus registos de distintos momentos e cenas, expressa-se em imagens como uma reação emocional. O tempo é evidente e se concretiza em imagens, seja no breve rasto desfocado do movimento do corpo, ou na nitidez perene das paisagens sólidas, nas rochas quase perpétuas ou na perecibilidade de um ramo de flores murchas num vaso.

É uma característica do trabalho de Engström, ao longo de sua carreira, não ater-se a uma linguagem, estilo ou técnica. *Tout va bien*, como já referido, editado com fotografias tiradas ao longo de vários anos, o que torna possível notar esta sua assinatura eclética. A diversidade de técnicas e abordagens à fotografia neste *photobook* conta, então, sobre o percurso do fotógrafo, o que acaba por ser mais um dos temas da obra autobiográfica.



Figura 46: photobook Tout va bien. JH Engström, 2015.

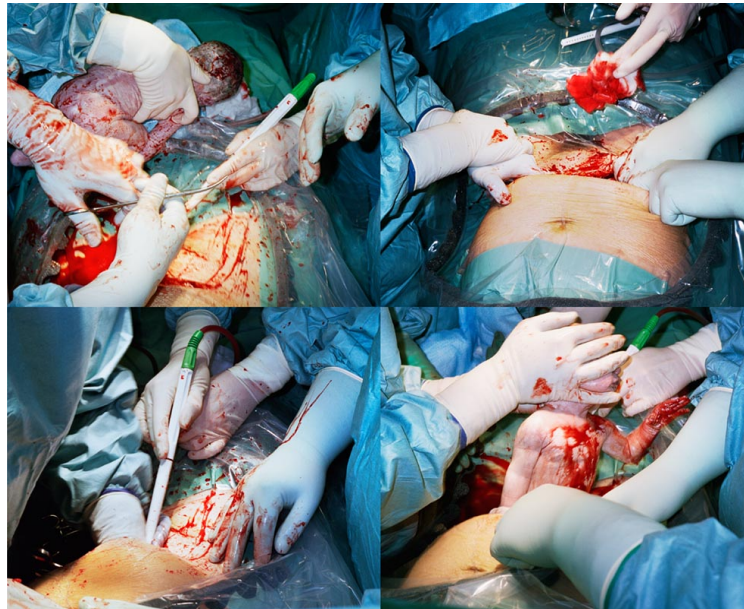


Figura 47: photobook Tout va bien. JH Engström, 2015.

Com uma atmosfera nostálgica, as fotografias expressam uma forte oscilação entre emoções viscerais nítidas e subtis e foscas - como a imagem do nascimento dos filhos gémeos e a imagem dos dois deitados num carrinho de mão, revelando sentimentos de fragilidade e incerteza diante da vida.



Figura 48: photobook *Tout va bien*. JH Engström, 2015.

Na montagem do *photobook*, a falta de linearidade parece ser o resultado de uma sequência de fotos aleatória - há sete fotografias dos filhos gêmeos, mas não aparecem no *photobook* seguindo uma ordem cronológica. No entanto, é curioso pensar que as fotografias foram tiradas cronologicamente, uma vez que seguiram continuamente a vida do artista e, depois esta cronologia é embaralhada propositadamente, como uma metáfora do que é a memória. Por isso, Engström enfatiza a importância da edição no seu trabalho. As imagens foram colocadas lado-a-lado de modo pensado e intencional: o contraste entre o preto-e-branco, o colorido e o colorido desvanecido, a nitidez e o embaciado, os ângulos, a profundidade de campo e as páginas em branco. As fotografias, em alguns casos, são muito verticais, noutros são quadradas, tomam toda a página ou até duas sem deixar margens, noutros aparecem centralizadas com uma borda branca à volta. Esta falta de padrão na diagramação cria um ritmo inconstante e imprevisível. Tudo significa e permite uma interpretação livre do espectador, sem qualquer tentativa de impor o que deve ser visto.



Figura 49: photobook *Tout va bien*. JH Engström, 2015.

Tout va bien é, assim, uma narrativa fotográfica autobiográfica com uma abordagem poética, fortemente vincada na expressão daquilo que temos de mais íntimo: as emoções, a percepção da vida e do que está em torno de nós, do que se fixa na memória e como. Sejam momentos banais e corriqueiros do quotidiano, sejam momentos fulcrais de vida ou morte.

Mas afinal, na fotografia de JH Engström, o documental distancia-se de facto do autobiográfico, como sugere o próprio fotógrafo ao afirmar que o seu trabalho não é documental? *Tout va bien* é um projecto autobiográfico porque narra visualmente em primeira pessoa uma parte da vida do fotógrafo - ainda que como um fantasma. A história privada e íntima de Engström é registada ao longo dos anos por ele mesmo, editada e publicada num conjunto de imagens escolhidas pelo artista para dar a ver uma versão da sua vida na série de imagens que fazem parte do *photobook*. Ora, o carácter documental da obra de Engström existe porque é inerente à fotografia - documenta mesmo a mentira e a farsa. Mas as fotografias escolhidas e apresentadas não são meramente um documento. Os registos fotográficos dão-se de modo poético, metafórico e, por vezes, contemplativo e reflexivo. Não há um assunto central, senão a vida quotidiana e o que há em torno dela.

As fotografias que compõem o conjunto da obra foram tiradas seguindo a linha cronológica da vida de Engström, documentando-a de modo linear. Mas a série apresenta a narrativa de forma fragmentada e não-linear, conferindo-lhe um carácter expressivo, abstrato e criativo ao fazer uma releitura das memórias e construir um novo sentido, mais subjectivo, para aqueles registos.



Figura 50: photobook Tout va bien. JH Engström, 2015.

Conclusão

A opção de apresentar estes autores e estéticas no domínio da fotografia, que acabam por cruzar versões documentais e autobiográficas da sua obra no seu conjunto, confrontam-me com a minha própria identidade enquanto autor e investigador neste universo das práticas da imagem. Este feixe de questões são trabalhadas à medida que, mediante a análise do *corpus* seleccionado e proposto, se definem objectivos que sinteticamente procuram responder a uma pergunta: em que direcções tem evoluído, no domínio dos estudos fotográficos, o registo autobiográfico e as expressões da intimidade. Tudo isto implica o confronto com outras questões que articulam dimensões antropológicas e sociais com o enquadramento estético e ético relativo do valor da imagem em si. E também do peso da autoria, com todas as ramificações para aquilo que tradicionalmente se designa por *estilo*.

Na sua obra *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Didi-Huberman fala sobre a dinâmica do olhar entre sujeito e objecto¹²⁶. O argumento central é que aquilo que olhamos também nos olha e sobre nós muito diz, pois confronta-nos com o que somos, com os nossos reportórios, interesses e com a nossa visão do mundo: o olho é um olho-sujeito e traz consigo o seu invólucro de subjectividades.

Esta relação transpõe-se, no campo da fotografia documental, do olhar do fotógrafo para aquilo que ele olha, ou o assunto da sua fotografia e depois para o olhar do espectador que vê as fotografias expostas em galerias, *photobooks*, revistas, museus ou em qualquer outro espaço de exposição em que o discurso fotográfico opera.

Neste sentido, toda a fotografia documental contemporânea é, em alguma medida, um relato da intimidade do fotógrafo ou mesmo um testemunho autobiográfico,

¹²⁶ Didi-Huberman, Georges (1992) *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Les Éditions de Minuit.

pois não há nada mais íntimo do que revelar o próprio olhar e dar a ver o que os próprios olhos vêem. Nesta dinâmica, aquilo que o fotógrafo olhou e registou será então visto e interpretado pelos espectadores a partir do seu próprio ponto de vista - inventário de histórias, visões do mundo, emoções e outras subjectividades.

A subjectividade do olhar, outrora questionada na fotografia, tornou-se flagrante a partir dos anos 1950, com as fotografias documentais de figuras como Eugène Atget, Berenice Abbott, Dorothea Lange, Robert Frank, William Klein, Ed van der Elsken ou Christer Stromholm e, desde então, tornou-se cada vez mais expressiva, de modo a tornar visível, para além do olhar, a própria vida dos fotógrafos, num exercício de voltar os olhos para dentro de si, das suas vidas e das histórias de vida circundantes, das quais participam de forma mais ou menos activa.

A noção de “documental” mudou na fotografia ao longo dos anos. Partimos da ideia de uma fotografia genérica, capaz de registar a “verdade inquestionável” que servia de prova do *hic et nunc* então capturado, para uma noção de fotografia documental entendida como um projecto que se debruça, durante determinado período, sobre um assunto e o investiga, como em modo de reportagem, para então contar a partir de um *puzzle* de imagens fotográficas a narrativa de uma dada realidade - como o projecto *Farm Security Administration*, que reuniu vários importantes nomes da fotografia, ou o *The Americans*, obra do fotógrafo Robert Frank.

Da primeira metade do século XX para a segunda, a fotografia documental acompanhou as transformações sociais, culturais e tecnológicas e adentrou a pós-modernidade, que tornou as representações mais orientadas para as micronarrativas e para a pluralidade de distintas versões da realidade. Neste contexto, a década de 1960 colocou, definitivamente, o foco da fotografia documental contemporânea sobre a intimidade e de lá para cá, manteve-se a explorar a vida íntima e doméstica sob diferentes ângulos,

linguagens, técnicas e discursos. Deste modo, a intimidade tornou-se um traço determinante e definidor de uma parte da fotografia documental corrente na arte contemporânea.

Com a fotografia documental produzida no âmbito da arte contemporânea, vê-se a transição da máxima platónica “a arte imita a vida” para “a arte documenta a vida” - a vida banal, quotidiana, íntima. Institui-se, assim, um certo escopo para a fotografia documental, que tem como eixo principal a intimidade do olhar e do que ele olha.

Grande parte da fotografia documental contemporânea concentra-se, desta forma, na representação da vida privada e doméstica, nos assuntos banais do dia-a-dia (tanto situações banais como objectos que da banalidade da vida fazem parte), as relações humanas, o corpo (nu, vestido, inerte, em acção, degradado, são, por dentro e por fora), a intimidade sexual, os vícios, o *underground*, as paisagens humanas, urbanas e naturais despreziosas e invisíveis, e tudo aquilo que faz parte das rotinas da vida que são habitualmente ignoradas, dando-lhes visibilidade, voz e relevância. As histórias colectivas, de um grupo social ou familiar, são narradas a partir de visões e versões pessoais, como um investimento reflexivo, emocional e parcial. Tais assuntos e abordagens da fotografia documental contemporânea estão alinhados com aquilo que caracterizou a pós-modernidade.

A supremacia da objectividade e da técnica fotográfica dão lugar à subjectividade, às abordagens emocionais, ao improvisado, à espontaneidade, aos instantâneos, ao descomprometimento técnico e a uma estética amadora e expressionista.

Em conclusão a fotografia, como as artes em geral, conhecem hoje uma diversidade nas suas manifestações que se traduz numa expansão contínua. Os grandes acontecimentos culturais que lhe são dedicados, exposições, museus, bienais, entre outros, validam e justificam, sejam obras e autores, seja a pertinência das ideias

apresentadas. É neste universo dinâmico a que não são alheias contaminações mediáticas de variada índole, potenciadas pela voracidade da *internet*, que se inscreve este nicho ou segmento que aqui trabalhamos. A fotografia documental dirigida à intimidade dos sujeitos e das suas narrativas permite-nos averiguar, como aqui tentamos fazer, alguns dos símbolos e significados que caracterizam marcantes documentos visuais do presente.

Bibliografia

Aitken, Ian (2013). *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*. Canadá, Routledge.

Amar, Jean-Pierre (2007). *História da Fotografia*. Lisboa, Edições 70.

Amar, Jean-Pierre (2010). *História da Fotografia*. Brasil, Edições 70.

Bajac, Quentin (2005). *La photographie, l'époque moderne*. Paris, Gallimard.

Bajac, Quentin (2010). *Après la photographie? De l'argentique à la révolution numérique*. Paris, Gallimard.

Barroso, E. P. (2000). "Entre o excessivo e o incompleto – algumas notas sobre o corpo redundante", Actas do Colóquio *O Corpo na Era Digital*, pp- 44-51 Departamento de Educação Médica da Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa, Lisboa.

Barroso, Eduardo Paz (2012). *Uma acústica do "Eu"*, in VGM Cinquenta Anos de Vida Literária de Vasco Graça Moura, pp.28- 40, Modo de Ler, Porto

Barroso, E.P. Estrada, R. & Toldy, T. (2020). *Imagens e poder: encenação, rasura e pintura*, In *Revista Comunicação e Sociedade n° 38*, Moisés de Lemos Martins, Maria Aldina Marques & Rui Ramos (editores), pp. 221-242, CECS Centro de Estudos Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho. Braga

Barroso, E. P. (2021). *Fotografia, dúvida e espanto em Manoel de Oliveira*, in *Brotéria*, vol 192-1, pp. 63-71, Lisboa

Batista, Carla. *Das boas notícias às notícias falsas*. Electra n.4, Fundação EDP, Lisboa

Bauman, Zygmunt (2000). *Liquid Modernity*. Cambridge, Polity Press.

Bauret, Gabriel (2010). *A fotografia, histórias, estilos, tendências e aplicações*. Lisboa, Edições 70.

Bazin, André (1991). *O cinema, Ensaios*. São Paulo, Editora Brasiliense.

Benjamin (1936/1992). *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. L&PM Editores, Brasil

Bischof, Werner; Frank, Robert; Verger, Pierre (1956). *From Incas to Indios*, Universe Books.

Bookman, A. and Bookman P. (1986). *Fire in the East, A portrait of Robert Frank* (video documentary), Houston, Houston Museum of Fine Arts/ House Public Television (KUHT).

Bosworth, Patricia (2006). *Diane Arbus, a biography*. Norton & Company.

Brassaï, Georges (1968). *New York, The Museum of Modern Art*. Cit. In. Kossoy, Boris (1989) *Fotografia e História*, p.32.

Campbell, Collin (2001). *A Ética Romântica e o Espírito do Consumismo Moderno*. Rio de Janeiro, Rocco.

Candeloro, Jean-Pierre (2000). *Docu-fiction, Convergence and contamination between documentary representation and fictional simulation*. Lugano, Università della Svizzera Italiana, 1999/2000.

Carroll, Amy Sara (2017). *REMEX, Toward an Art History of the NAFTA Era*. Austin, University of Texas Press.

Castilho, João; David, Pedro; Motta, Pedro (2008). *Paisagem Submersa*. São Paulo, Editora Cosac Naify.

Clarke, Graham (1997). *The Photograph, A Visual and Cultural History*. Oxford University Press, Oxford History of Art, p. 145-165.

Cohen, Stu (2009). *The Likes of Us, America in the Eyes of the Farm Security Administration*. Boston, Godine.

Cotton, Charlotte (2004/2007). *The photograph as contemporary art*. London, Thames & Hudson World of Art, p.137-166.

D'Emilio, J. & Freedman, E. (1988). *Intimate matters, a history of sexuality in America*. New York, Harper and Row Publishers.

Dabhoiwala, Faramerz (2012). *The Origins of Sex, A History of the First Sexual Revolution*. Oxford, Oxford University Press.

Didi-Huberman, Georges (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris, Les Éditions de Minuit.

Didier, Béatrice (1976) *Le Journal intime*, PUF, Paris

Dubois, Philippe (2009). *O Ato fotográfico*. Campinas, SP, Papirus.

Édouard Baldus, Hippolyte Bayard, Gustave Le Gray, Henri Le Secq e Auguste Mestral. Daniel, Malcolm (2000). *Mission Héliographique, 1851*. In. Heilbrunn Timeline of Art History. New York, The Metropolitan Museum of Art. Disponível em <http://www.metmuseum.org/toah/hd/heli/hd_heli.htm> [Consultado em 23/10/ 2016].

Engström, JH (2003). *Try to dance*. Studio Book, New York.

Engström, JH (2015). *Tout va bien*. Aperture, New York.

Evans, Walker (1983). *Walker Evans at Work, 745 Photographs together with Documents Selected from Letters, Memoranda, Interviews, Notes*. London, Thames and Hudson, 1983. Disponível em, <<http://documentaryfoto.posthaven.com/a-documentary-style>>[Consultado em, 28/11/2017).

Foucault, Michel (1984). *História da sexualidade I, A vontade de saber*. Rio de Janeiro, Edições Graal.

Gefter, Philip (2009). *Photography after Frank*. Hong Kong, Aperture.

Giddens, Anthony (1992). *A transformação da intimidade, sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo, Editora da UNESP.

Goldin, Nan (1989). *The Ballad of Sexual Dependency*. New York City, Aperture Foundation (1989).

Graham, Clarke (1997). *The photograph*. Oxford, University Press.

Grierson, John (1926). *Flaherty's Poetic Moana*. The New York Sun, 8 de Fev. In Lewis Jacobs (ed.) *The documentary tradition*, 2ª ed. 1971.

Gusdorf, Georges (1991) *Auto – Bio – Graphie, Lignes de vir 2*, Éditions Odile Jacob, Paris.

Hostetler, Lisa (2004). *The New Documentary Tradition in Photography*. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York, The Metropolitan Museum of Art, 2000. Disponível em, <http://www.metmuseum.org/toah/hd/ndoc/hd_ndoc.htm>. [Consultado em, 13/11/2016]

Illouz, Eva (1997). *Consuming the romantic Utopia, love and the cultural contradictions of capitalism*. Berkeley, University of California Press.

Kossoy, Boris (1989). *Fotografia e História*. São Paulo, Editora Ática.

La Cinémathèque Française. *Truffaut par Truffaut, Nouvelle Vague*. Disponível em <<http://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/truffaut-par-truffaut/index.php?id=5>>. [Consultado em 06/09/2016].

Lissitzky, El & Arp (1925). *Os Ismos da Arte*.

Lissovsky, Mauricio (2008). *A máquina de esperar, origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro, Mauad.

Lombardi, Kátia Hallak (2007). *Documentário Imaginário, Novas potencialidades na fotografia documental contemporânea*. Dissertação apresentada ao

Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. UFMG.

Lubow, Arthur (2003). *Interview in New York Times Magazine*. Consultado em 10/04/2018.

Lyotard, Jean-François (2002). *A condição pós-moderna*. São Paulo, José Olympio.

Marien, Mary W (2003/2006/2013). *Photography, A Cultural History*. London, Laurence King Publishing.

Miles, Melissa (2010). *The Drive to Archive Conceptual documentary photobook design*. In *Photographies*, Volume 3, Issue 1. <Disponível em https://www.researchgate.net/publication/233321859_The_Drive_to_Archive_Conceptual_Documentary_Photobook_Design > [Consultado em, 03/02/2017].

Miranda, Catarina (2006). *A Retratação em Portugal e a introdução da Daguerreotipia (1830-1845)*. Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Neumiller, Mouritz; Martin, Lesley A. (2017). *Fenómeno Fotolibro*. Barcelona, CCCB - Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona.

Nichols, Bill (2010). *Introduction to Documentary, Second Edition*. Indiana University Press, USA.

Parr, Martin; Badger, Gerry (2004). *The photobook history, A History*. London, Phaidon.

Parr, Martin; Badger, Gerry (2006). *The Photobook, A History*. London, Phaidon.

Penafria, Manuela (1999). *O filme Documentário, história, identidade, tecnologia*. Lisboa, Edição Cosmos.

Penafria, Manuela (2001). *O ponto de vista no filme documentário*. Universidade da Beira Interior. Disponível em <<http://bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-ponto-vista-doc.html>>. [Consultado em 23/09 2016].

Penafria, Manuela (2006). *O documentarismo no cinema, uma reflexão sobre o cinema documentário*. Covilhã, Universidade da Beira Interior. Tese de doutoramento.

Plummer, Ken (2003). *Intimate Citizenship, private decisions and public dialogues*. Seattle & London, University of Washington Press.

Riis, Jacob A. (1890). *How the Other Half Lives, Studies Among the Tenements of New York*. Disponível em, <<https://www.gutenberg.org/files/45502/45502-h/45502-h.htm>> [Consultado em 26/10/ 2016].

Robert, Frank (1986). *The Americans*, Pantheon, USA.

Rose, Gillian (2012). *Visual Methodologies, an Introduction to Researching with Visual Materials*.

Rosen, Philip (1993). *Document and Documentary, on the persistence of historical concepts*. In Renov Michael (ed.) *Theorizing Documentary*. New York/London, Routledge, 1993, p.58-89.

Roubert, Paul-Louis (2001). *Les caprices de la norme*. Études photographiques, 10 | Novembre 2001, <Disponível em, <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/267> > [Consultado em, 12/12/2016].

Rouillé, André (2009). *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo, Editora Senac.

Sahalit, Natalia (2011). *Nan Goldin mirror's, autobiography in snapshots*. Lambert Academy Publishing.

Sekula, A (2003). *Dismantling modernism, reinventing documentary (notes on the politics of representation)*. In GAIGER, J. e WOOD, P. (Org.) *Art of the Twentieth century*. New Haven, Yale University Press.

Sizeranne, Robert de la (1899). *La photographie est-elle un art?* Paris, Hachette. < Disponível em, <https://archive.org/details/laphotographiees00lasi> > [Consultado em, 18/12/2016].

Sobol, Jacob Aue (2008). *I, Tokyo*. Stockport, Dewi Lewis Publishing.

Sontag, Susan (2012). *Ensaio sobre Fotografia*. Quetzal Editores, Portugal.

Soulages, François (2010). *Estética da Fotografia, perda e permanência*. São Paulo, Editora Senac.

Thompson, John B. (1995). *A mídia e a modernidade*. Petrópolis, RJ, Editora Vozes.

Warren, Lynne (2006). *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography* (3 Volumes), Routledge, New York.

Weber, Max (2004). *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. São Paulo, Companhia das Letras.

Zeldin, Theodore (1998). *An intimate history of humanity*. Denmark, Viborg.

Índice de figuras

Figura 1: Tulsa: couple. Larry Clark, 1971.....	14
Figura 2: Tulsa: big dick/bad ticker. Billy Martin, Big Linda, Stevie. Larry Clark, 1971.....	21
Figura 3: Untitled, Inferred Series. Laura Letinsky, 1994.	102
Figura 4: Men's room, railway station, The Americans. Robert Frank, 1955.	106
Figura 5: Springs Shower, The Coach, 1912. Alfred Stieglitz.....	107
Figura 6: Untitled, 1912, Ernest J. Bellocq.....	108
Figura 7: From Incas to Indios. Werner Bischof, Robert Frank e Pierre Verger, 1956.....	113
Figura 8: Paris. Robert Frank, 1949-1952.....	115
Figura 9: The Americans, Detroit. Robert Frank, 1955.	117
Figura 10: Monument for my Daughter Andrea. Robert Frank, 1977.	118
Figura 11: Pagnirtung. Robert Frank, 1992.....	119
Figura 12: Halifax Infirmary. Robert Frank, 1978.....	120
Figura 13: Brattleboro, Vermont. Robert Frank, 1979.....	122
Figura 14: For Dave Heath, Self-Portrait One. Robert Frank, 1985.	124
Figura 15: Female impersonators holding long gloves. Diane Arbus, 1959.	126
Figura 16: A jewish giant at home with his parents in the Bronx. Diane Arbus, 1970.....	127
Figura 17: Lauro Morales, a Mexican Dwarf, in His Hotel Room in New York City. Diane Arbus, 1970.....	129
Figura 18: Revelations, 2003.	131
Figura 19: A young man in curlers at home on West 20th Street, NYC. Diane Arbus, 1966.....	135
Figura 20: Child with a toy hand grenade in Central Park, NYC. Diane Arbus, 1962.....	139
Figura 21: Self-portrait, Pregnant, NYC. Diane Arbus, 1945.....	140
Figura 22: Exposição The New Documents, 28 de fevereiro a 07 de maio, 1967. Rolf Petersen.	142

Figura 23: Patriotic young man with a flag. Diane Arbus, 1967.	143
Figura 24: A Young Brooklyn Family going for a Sunday Outing. Diane Arbus, 1966.	144
Figura 25: A family on their lawn one Sunday in Westchester. Diane Arbus, 1968.	145
Figura 26:Untitled. Diane Arbus, 1970-1971.....	148
Figura 27: Jimmy Paulette and Taboo in the bathroom, NYC. Nan Goldin, 1991.	150
Figura 28: The Ballad of Sexual Dependency. Nan Goldin, 1986.....	153
Figura 29: Nan one month After Being Battered. Nan Goldin, 1984/1999.	155
Figura 30: Simon and Jessika Making Love, Jessika Coming, Paris. Nan Goldin, 2001.....	157
Figura 31: Sisters, Saints, and Sibyls, Synchronized three-channel vídeo. Nan Goldin, 2004.....	158
Figura 32: Photobook Sabine. Jacob Aue Sobol, 2004.	166
Figura 33: Photobook Tokyo. William Klein, 1961.....	169
Figura 34: Capa do photobook I, Tokyo. Jacob Aue Sobol, 2008.	171
Figura 35: Photobook I, Tokyo. Jacob Aue Sobol, 2008.	172
Figura 36:Photobook I, Tokyo. Jacob Aue Sobol, 2008.	173
Figura 37: Photobook I, Tokyo. Jacob Aue Sobol, 2008.	174
Figura 38: Photobook I, Tokyo. Jacob Aue Sobol, 2008.	175
Figura 39: Photobook I, Tokyo. Jacob Aue Sobol, 2008.	177
Figura 40: Photobook I, Tokyo. Jacob Aue Sobol, 2008.	177
Figura 41: Photobook I, Tokyo. Jacob Aue Sobol, 2008.	178
Figura 42: Untitled. JH Engström, 2005.	180
Figura 43: Untitled. JH Engström, 2005.	181
Figura 44: Untitled (Francesca and Dov). Laura Letinsky, 1992.....	182
Figura 45: Capa do photobook Tout va bien. JH Engström, 2015.....	184
Figura 46: photobook Tout va bien. JH Engström, 2015.	186
Figura 47: photobook Tout va bien. JH Engström, 2015.	186
Figura 48: photobook Tout va bien. JH Engström, 2015.	187
Figura 49: photobook Tout va bien. JH Engström, 2015.	188
Figura 50: photobook Tout va bien. JH Engström, 2015.	189

