

A Fotografia Documental de Tiago Santana no Livro “O Chão de Graciliano”

Thiago Rodrigues¹

Resumo

Discute algumas questões atuais sobre a Fotografia Documental Contemporânea. Realiza uma pesquisa bibliográfica com autores nacionais e estrangeiros acerca da discussão do que vem a ser o gênero Fotografia Documental. Faz uso de análise de imagens para referendar as questões teóricas. Busca uma definição para o termo fotodocumentarismo a partir das contribuições de autores como Jorge Pedro Sousa e Kátia Lombardi Hallak. Identifica as interseções entre os conceitos de Documentário Imaginário e Fotografia-Expressão que foram definidos, respectivamente, por Kátia Hallak Lombardi e por André Rouillé. Discute a construção de realidades pela fotografia e a realidade da fotografia em si, fazendo uso, para isso, da obra do pesquisador Boris Kossoy. Aborda o trabalho de um fotógrafo cearense, Tiago Santana, como estudo de caso, a partir do livro, de autoria do fotógrafo, chamado “O Chão de Graciliano”.

Introdução

O termo *documentário* surge pela primeira vez no cinema nos anos da década de 1920, para definir os filmes de Robert Flaherty e a fotografia logo se apossou desse termo para designar algumas de suas representações da realidade. Esse gênero fotográfico pode ser entendido como um algo gerado por processos sociais e no qual o fotógrafo passa um testemunho, apresenta um ponto de vista sobre um momento da realidade que não volta mais, sobre algo que aconteceu. O fotógrafo é o mediador de um processo cultural, um mediador que não é neutro e muito menos desprovido de crenças e concepções. E dado a essa subjetividade que envolve o gênero da fotografia documental, ela pode se manifestar das mais variadas formas. Neste trabalho pretendemos fazer uma análise da fotografia documental realizada pelo fotógrafo cearense Tiago Santana no livro *O Chão de Graciliano*.

Uma definição para o fotodocumentarismo

A grande revolução impulsionada pela fotografia reside na possibilidade de imortalizar imagens reais em suportes móveis e uma já vasta bibliografia aponta que a invenção da fotografia acarretou mudanças na sociedade, pois ela trazia consigo novas possibilidades de

¹ Bacharel em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda pela Universidade Federal do Ceará-UFC. E-mail: rodriguesthiago.ce@gmail.com.

informação, de conhecimento, suporte para pesquisas nas mais diversas áreas. Novas possibilidades que, de fato, vieram para ficar.

Junto com a facilidade de manuseio e o acesso aos equipamentos, a fotografia tornou-se um mecanismo de documentação da realidade largamente usado e que vai servir como mediador cultural também, influenciando os hábitos das sociedades. Ela ganha status de credibilidade, sendo aceita como prova definitiva dos fatos, trazendo uma relação ambígua de, por um lado, ser vista como um testemunho fiel da verdade dos fatos e, por outro lado, ser construída pelo próprio fotógrafo, que escolhe ângulos, elementos que compõem a imagem, etc., isso é, faz um recorte da realidade. Sobre essas formas de olhar a fotografia, argumenta Kossoy (2002) que:

O conceito de fotografia e sua imediata associação à idéia de realidade, tornaram-se tão fortemente arraigados que, no senso comum, existe um condicionamento implícito de a fotografia ser um substituto imaginário do real. Um substituto *portátil* que pode ser transportado através do espaço e do tempo. (KOSSOY, 2002, p.136)

Falando sobre isso, só que usando o termo *Fotografia-documento*, André Rouillé (2009) coloca que “Apesar de seu contato com as coisas, a fotografia-documento não foge à regra: ela própria obedece à lógica da verossimilhança, não à da verdade; a passagem da verossimilhança para o real e para o verdadeiro é, também com ela, sempre sinuosa e improvável.”. (ROUILLÉ, 2009, p. 67)

O uso da fotografia no jornalismo ocorreu na medida em que se dava a evolução tecnológica da área, permitindo abandonar pesados equipamentos de produção demorada e de difícil manuseio para equipamentos menores e mais leves, que conseguiam produzir uma imagem em muito menos tempo e que possibilitavam o rápido deslocamento do repórter para os locais onde tinham que ser feitos os registros. Essas manifestações iniciais do que viria a ser fotojornalismo podem ser percebidas quando os primeiros apaixonados por fotografia se usavam da câmera para levar determinados acontecimentos a público, com uma perceptível intenção testemunhal.

Os usos do fotodocumentarismo datam, por sua vez, ainda do uso dos Daguerreótipos, quando fotógrafos começam a se aventurar em viagens para registrar imagens ainda durante o século XIX. Essas pessoas empreendiam as expedições carregando consigo os pesados equipamentos e os próprios laboratórios, registrando imagens distantes, sem censura, sem cortes, mesmo que depois, os gravuristas, na hora de reproduzir essas imagens, adicionassem elementos que originalmente não existiam nos fotogramas.

Com sua evolução, a fotografia sofre alterações tecnológicas e estéticas que permitem o surgimento de vários gêneros fotográficos, dentre eles a fotografia documental. O termo *documentário* surge pela primeira vez no cinema nos anos da década de 1920, para definir os filmes de Robert Flaherty e a partir de então a fotografia também começa a usar o termo.

A palavra *documentary*, derivada do francês *documentaire*, foi usada pela primeira vez pelo cientista social John Grierson para qualificar o filme *Moana*, de Robert Flaherty, em uma crítica publicada no jornal americano *New York Sun*, em 1926. (...) Rapidamente a palavra documentário foi absorvida pela fotografia, pois, como o cinema, ela também procura um tipo semelhante de comunicação, que fala sobre a vida de pessoas pouco conhecidas e de lugares remotos. (LOMBARDI, 2007, p.32 e 33)

A fotografia documental pode ser entendida como um elemento gerado por processos sociais e nesse elemento o fotógrafo passa um testemunho, apresenta um ponto de vista sobre um momento da realidade que não volta mais, sobre algo que aconteceu. O fotógrafo é o mediador de um processo cultural. E muito por esse caráter de mediação torna-se extremamente difícil apontar uma definição única e clara o suficiente para abranger tudo que é produzido como fotografia documental e essa dificuldade é expressa também por Tiago Santana quando ele diz que “É difícil dizer o que caracteriza. Acho que só pensando e refletindo o que é essa fotografia documental. Porque se você pensar bem, toda fotografia é um documento (...) o que caracteriza ela ser documental ou não, esse limiar, esse limite, eu não sei.”. (Entrevista concedida ao autor em novembro de 2009)

A fotografia documental (...) engloba uma grande diversidade propostas éticas e estéticas, formando uma verdadeira espiral de contradições e aderências sobre a sua prática, valores e propósitos. Temas sociais, impressões sobre o mundo, vida cotidiana, cenas de guerra, registros de viagens, os mais diferentes tipos de fotografia podem ser classificados como documentais. (...) Entre todas as formas de abordagem é consenso entre pesquisadores o reconhecimento da dificuldade em se conseguir uma definição satisfatória do termo. (LOMBARDI, 2007, p.31)

Parte dos fotodocumentaristas atuais não busca verdades sobre o mundo, buscam gerar, no observador, questionamentos em busca dessa verdade, entendendo que os assuntos retratados são cheios de subjetividades e que há uma subjetividade inerente ao próprio olhar, permitindo, assim, várias interpretações sobre uma mesma imagem.

Na contemporaneidade, o documentarismo fotográfico exemplifica o respeito pela diversidade cultural e pela polifonia enriquecedora, ao fazer proliferar os pontos de vista, ao ser feito de cumplicidades entre criador e receptor, ao estimular as questões, as inquietações, as incertezas. Neste sentido, é um gênero fotográfico

problematizador das certezas feitas, refutador de estereótipos e de visões maniqueístas e simplificadoras. (SOUSA, 2000, p.175)

A fotografia documental dos dias de hoje, além de ter um cuidado com a temática retratada, ampliou o seu espectro de estilos e de linguagens, passando, muitas vezes, a se associar à arte, buscando mais o simbólico e a subjetividade que a objetividade e a clareza eminente. Não há intenção em se buscar a verdade ou em retratá-la. Os trabalhos desses fotógrafos, em sua grande parte, são autorais, buscando concretizar os desejos de cada autor, e a fotografia é encarada como realidade por si só, sem necessariamente fazer referência ao índice que a originou.

Para caracterizar o fotógrafo em questão como fotodocumentarista nos valem das premiações que ele recebeu dentro desse gênero e nos valem também da distinção que Jorge Pedro Sousa (2000) faz entre fotojornalismo e fotografia documental, já que ao comparar essa teorização com o testemunho de Tiago Santana, percebemos as similaridades. Segundo Sousa (2000),

Em sentido restrito, o fotojornalismo distingue-se do fotodocumentarismo. (...) enquanto o fotojornalista raramente sabe exatamente o que vai fotografar, como o poderá fazer e as condições que vai encontrar, o fotodocumentarista trabalha em termos de projeto: quando inicia um trabalho, tem já um conhecimento prévio do assunto e das condições em que pode desenvolver o plano de abordagem do tema que anteriormente traçou. (SOUSA, 2000, p.12)

E Santana, falando sobre seu trabalho diz:

Eu acho que o caso ali é de uma coisa mais aprofundada, um trabalho menos imediato, menos... Que não seja só pra contar, pra dar notícia. Mas que seja mais como se fosse um jornalismo mais investigativo, uma coisa mais trabalhada, aquela coisa que a gente até falou, de jornalismo arte. (...) Então, acho que, talvez, o que diferencia o fato de me colocar numa área de fotografia documental é que, primeiro, eu não tô num veículo de imprensa no dia-a-dia; segundo os trabalhos que eu faço têm um pouco o diferencial de que não é aquela coisa da notícia rápida, daquela coisa imediata. (Entrevista concedida ao autor em novembro de 2009)

Tiago Santana é um fotógrafo que trabalha com projetos, geralmente de longa duração, que lhe proporcionam imersão no universo em que vai fotografar, e que visa ter um produto, geralmente uma exposição ou um livro, sempre ficando muito evidente a proximidade dele com as pessoas fotografadas, vindo ao encontro da definição de Sousa (2000) que diz que “para mim, porém, é fotografia documental a que se desenvolve essencialmente em termos de projetos e que tem em vista, precisamente, documentar a realidade da forma como esta é

percepcionada pelo fotógrafo, ainda que acentuando os pontos de vista, (...)” (SOUSA, 2000, p.53) e Kátia Lombardi (2007) também vem de encontro a essa definição quando afirma:

Chamamos de documental o trabalho fotográfico que começa a ser desenvolvido a partir de um projeto elaborado, que requer algum tipo de apuração prévia, estudo, conhecimento e envolvimento com um tema. A fotografia documental se refere, portanto, a projetos de longa duração, que não sejam apenas o registro momentâneo e *de passagem* sobre determinado assunto. (LOMBARDI, 2007, p.34)

Margarida Ledo Andión, em seu livro *Documentarismo fotográfico contemporâneo. Da inocência á lucidez*, sistematiza dez características da fotografia documental contemporânea. Dessas, uma nos chama particular atenção porque é uma característica comum ao trabalho do fotógrafo que estamos estudando e fala do suporte de publicação das fotografias, já que no caso do nosso trabalho o suporte usado para divulgar as imagens foi inicialmente uma exposição, depois o livro, e, por último, exposições do livro.

10. Há consciência de que os *media* modelam “imaginário” dissociado do real, pelo que se afasta qualquer intenção de hegemonia discursiva; o fotógrafo reserva a soberania sobre as modalidades de difusão do seu trabalho, e tal faz parte integrante do seu projeto. A utilização de livros e exposições como suportes de difusão do trabalho, em vez da imprensa, é freqüentemente usada, talvez mesmo privilegiada, pelos documentaristas contemporâneos, o que representa uma modificação histórica. Uma fotografia inserida num livro ou exposta numa galeria não pode ser desprezada nem olhada muito rapidamente como o é tantas vezes nos jornais e revistas. Ao observador é exigido, mercê do suporte, um maior esforço de descodificação e uma maior atenção. (ANDIÓN *apud* SOUSA, 2000, p.178)

E, pelas declarações de Santana, percebemos a sua consciência em optar por esse meio de difusão de seu trabalho, mostrando também uma aguçada percepção sobre o meio em que trabalha, postando-se de forma crítica. Podemos perceber também, pela sua declaração, um alinhamento de sua visão com a dos autores usados neste estudo sobre fotografia documental.

Eu foquei nessa área e eu acho que foi uma coisa acertada. Primeiro, porque tem um fator importante, que é a ausência de livros no Brasil na época. Isso eu to falando de quinze, vinte anos atrás. (...) Existia uma lacuna de livros de publicação. Até hoje não tem tantos livros de autores. (...) Mas a gente acredita na importância disso, na importância do livro como um produto que fica, sabe? A exposição é importante, enfim, mas o livro, ele fica. Ele é um objeto que dura, que vai pra bibliotecas... (Entrevista concedida ao autor em novembro de 2009)

Discussões acerca da fotografia documental: entre *Documentário Imaginário* e *Fotografia-expressão*

Em nosso estudo sobre fotografia documental não levaremos em consideração apenas a imagem final, mas sim, todo o processo que originou essa imagem e o contexto no qual ela foi produzida, assim como questões subjetivas que se referem ao grau de consciência e intencionalidade do fotógrafo ao efetuar esses registros. Neste trabalho a fotografia não é considerada apenas no seu valor documental, de registro de algo que aconteceu, mas como um processo, como um ato cultural, como uma construção de realidades.

Para Lombardi (2007), na contemporaneidade existe um tipo de fotografia documental na qual os fotógrafos usam de seus conhecimentos prévios de mundo, de suas influências fotográficas, de seu arcabouço cultural como inspiração e referência para a produção de seus ensaios. Essa carga de subjetividade do fotógrafo, sua história, que o ajuda a produzir as imagens é denominado por Lombardi (2007) de *Museu Imaginário*, definição que ela busca em Malraux.²

No caso da fotografia, podemos dizer que cada fotógrafo carrega dentro de si uma *biblioteca de imagens*. Assim, uma fotografia nunca é totalmente destituída de influências, pois o fotógrafo absorve informações vindas de diversos lugares e pode usá-las mais adiante para criar outras imagens. O que não quer dizer que foi programado *fazer igual*, nem que necessariamente os fotógrafos, durante o ato de fotografar, se lembrem de referências vistas em outros lugares. Simplesmente essas imagens habitam o imaginário e são retiradas para fora do seu *Museu* no momento de produzir a imagem. (LOMBARDI, 2007, p.64)

Para Rouillé (2009), desde o surgimento da fotografia e durante muito tempo ela teve apenas uma função documental, de registro passivo da realidade e que na contemporaneidade essa função entrou em crise não sendo mais passível de ser encarada como a única forma de se fazer a fotografia. Os fotógrafos começaram a assumir seus trabalhos como expressões de suas vontades, expressões de momentos, tirando o fotógrafo da posição de observador, somente, e colocando-o na posição de sujeito participante. E para esse tipo de fotografia ele dá o nome de *fotografia-expressão*.

Essa passagem do documento à expressão se traduz em profundas mudanças nos procedimentos e nas produções fotográficas, bem como no critério de verdade, pois a verdade do documento não é a verdade da expressão. (...) No plano das imagens e das práticas, mesmo o documento reputado como o mais puro é, na realidade,

² Malraux (1901-1976) foi um grande escritor e pensador francês que deu grandes contribuições ao pensamento filosófico da época. Foi também um ativista político que lutou contra a incursão nazista na França.

inseparável de uma expressão: de uma escrita, de uma subjetividade e de um destinatário (...) a diferença entre documento e expressão não está na essência, mas no grau. (ROUILLÉ, 2009, P.19 e 20)

Mesmo depois de mais de um século e meio do surgimento da fotografia ela ainda carrega consigo muito da crença de realidade que existia no advento de seu surgimento. Contudo, não podemos considerá-la assim, mesmo se tratando de fotografia documental que possui uma ligação bem próxima com a realidade vivida, pois assim, colocaríamos a fotografia em um patamar de neutralidade já muito debatido e comprovadamente inexistente. Encaramos a fotografia documental como uma construção feita pelo fotógrafo, como uma produção que possui valor de documento, que traz elementos da realidade mas que não é um espelho fiel dessa realidade, trazendo consigo apenas elementos dela. E assim, buscamos autonomizar, de certa forma, as imagens fotográficas dos índices que a geraram, possibilitando o estudo da fotografia apenas por ela mesma, pelo que ela tem em si e por como foi produzida. Podemos perceber esse tipo de compreensão nos dois autores que estamos debatendo nesta seção, onde André Rouillé (2009) nos diz que

(...) a fotografia, mesmo a documental, não representa automaticamente o real; e não toma o lugar de algo externo. Como o discurso e as outras imagens, o dogma de “ser rastro” mascara o que a fotografia, com seus próprios meios, faz ser: construída do início ao fim, ela fabrica e produz os mundos. (ROUILLÉ, 2009, p.18)

E Lombardi (2007), por sua vez, afirma que

Quanto ao seu valor documental, a imagem fotográfica pode ser caracterizada como *vestígio do real*, pois carrega em si um indício material do que foi fotografado. Ela nunca será uma cópia fiel da natureza, a despeito do que se acreditou por ocasião da sua invenção, no início do século XIX. (LOMBARDI, 2007, p.22)

Dos conceitos formulados por Rouillé (2009) o que mais se encaixa no estudo que estamos realizando, a partir das fotografias de Tiago Santana, é o de *fotografia-expressão*, já que a partir dessa definição podemos compreender a obra de tal fotógrafo como uma expressão de seu olhar, de suas intenções, reflexo de suas experiências de vida, direta ou indiretamente. Esse conceito se assemelha muito ao de *Documentário Imaginário* e percebemos isso claramente no seguinte trecho da obra de André Rouillé (2009):

(...) a “fotografia-expressão” não assegura relação direta (...) com as coisas. Não coloca, face a face, real e imagem, em uma relação binária de aderência. Entre o real e a imagem sempre se interpõe uma série infinita de outras imagens, invisíveis porém operantes, que se constituem em ordem visual, em prescrições icônicas, em

esquemas estéticos. (...) Enquanto a fotografia-documento se apoia na crença de ser uma impressão direta, a fotografia-expressão assume seu caráter indireto. (ROUILLÉ, 2009, p.19)

Percebemos aqui, que a prática (ou o fazer) da *fotografia-expressão* faz uso do *Museu Imaginário* de cada fotógrafo e perceberemos na segunda parte deste trabalho que a obra do fotógrafo estudado caminha na mesma direção, sendo fruto de seu *Museu Imaginário*, já que apresenta marcadas influências da sua história de vida e de trabalhos anteriormente desenvolvidos por ele e por outros fotógrafos.

Podemos dizer que não há fotografias puras, nem poderia haver – porém, ao mesmo tempo, cada fotografia é individual, única e irreproduzível, sendo nisso que reside o sentido de sua criação. (...) O *Museu Imaginário* é alimentado pelo repertório cultural de cada artista, embora nem sempre eles estejam cientes das relações que produzem. (LOMBARDI, 2007, p.67)

Aos nos propormos a discutir imaginário, expressão, subjetividade, não estamos negando o lado mais objetivo do registro, da técnica, dos aparatos, da tecnologia. Esses são essenciais e necessários para se concretizar os projetos e não podem ser ignorados, só não os consideramos como os mais fortes determinantes do fazer fotográfico. Aqui o que mais nos interessa é entender as motivações pessoais e subjetivas para se produzir um trabalho documental, assim como o contexto em que surgem.

(...) os fotógrafos parecem estar mais conscientes de que os equipamentos devem auxiliá-los a pôr em prática suas propostas de trabalho e que não devem se deixar conduzir pelos atraentes programas do aparelho. Antes de tudo, eles estão interessados em criar uma linguagem pessoal para seus trabalhos e, para isso, se beneficiam dos recursos técnicos disponíveis que melhor venham a se adequar a cada estilo. (LOMBARDI, 2007, p.82)

Essa visão de fotografia que estamos trabalhando acaba por ser oposta àquela visão do fotojornalismo de informação, de neutralidade, onde o fotógrafo mais parece um observador que aproveitou-se da oportunidade de se encontrar no momento da ação para fazer algumas imagens. Aqui, as intenções e a personalidade são assumidas como nos diz o próprio Tiago Santana caracterizando seus trabalhos de uma forma geral, não só o trabalho que estamos estudando aqui:

(...) os trabalhos que eu faço têm um pouco o diferencial de que não é aquela coisa da notícia rápida, daquela coisa imediata. É aquela coisa de mergulho. E que não tem esse compromisso com a informação, ele tem um compromisso comigo mesmo e com o universo que eu vivo. E de contar uma história a partir da minha visão, mas ele não tem esse compromisso essencial de informar, de tentar ser neutro na

informação, muito pelo contrário. No meu trabalho, eu acho que eu tento ser o mais, como eu diria, que a fotografia tenha o máximo de personalidade possível nesse sentido. Então, ela tem a cara do meu olhar. (Entrevista concedida ao autor em novembro de 2009)

Essa demarcação de contemporânea é um pouco fluida, mas a usamos para distinguir o que chamamos de contemporâneo dos trabalhos realizados entre 1930 e 1950 que tinham forte influência das idéias positivistas e acreditavam radicalmente na objetividade, na credibilidade, na neutralidade e na verossimilhança que as imagens tinham que possuir com o seu índice. A partir da década de 50 é que se percebe uma certa libertação desses paradigmas, surgindo significativos trabalhos onde a subjetividade era assumida e percebida. E é por isso que demarcamos a fotografia documental contemporânea como a produzida a partir de 1950, que também é a demarcação que André Rouillé (2009) dá para o surgimento da *fotografia-expressão*:

Ao longo do último quarto do século XX, (...) O documento entrou em crise, profunda e duradoura, que resultou no progresso da “fotografia-expressão”: a fotografia em seu aspecto expressivo, que, durante muito tempo, esteve escondido ou foi rejeitado. (...) A fotografia nunca esteve totalmente dissociada de seu aspecto “expressão”. (ROUILLÉ, 2009, p.27)

Quando falamos de contemporaneidade, falamos, por consequência, de sociedade da informação e com a facilidade de acesso às informações e às imagens, fica muito difícil entender qualquer trabalho artístico sem levar em consideração o *Museu Imaginário* de quem cria a obra e de quem a observa, já que esse arcabouço cultural será relevante e influenciador tanto na criação como na percepção e isso é dito, mudando somente as palavras, por Lombardi (2007) e por Rouillé (2009):

(...) na contemporaneidade, os fotógrafos documentaristas sentem-se mais à vontade e se preocupam mais em deixar a parte mais *embaçada* (nem por isso menos precisa) do imaginário aflorar livremente. (...) os fotodocumentaristas procuram colocar para fora seus sonhos, suas subjetividades de maneira mais explícita, o que não significa que muitos já não o faziam. Apenas agora isso acontece de forma aberta, escancarada, sem restrições. (LOMBARDI, 2007, p.74 e 75)

E Rouillé (2009), referenda essa afirmação ao dizer que

(...) hoje em dia, os clichês documentais parecem tomar liberdades cada vez maiores em relação às imposições da analogia! A razão principal do declínio desta é, talvez, resultante de o nunca-visto, dos primórdios da sociedade industrial, ter sido substituído pelo sempre-já-visto, próprio da sociedade da informação. A partir daí entre a coisa e sua imagem interpõe-se uma miríade de outras imagens, que a corrigem, comentam ou completam, e que tecem, com ela e a coisa, uma rede

cerrada de nexos, diante do que a analogia se mostra menos imperativa. (ROUILLÉ, 2009, p.82)

Nota-se também essa mudança de postura dos fotógrafos nas fotorreportagens quando o repórteres aos poucos vão abandonando a *fotografia-ação*, feita no momento em que o fato ocorre para começar a preparar seus assuntos, criando realidades a partir da ficção fotográfica, elaborando e ordenando o assunto a ser fotografado da forma que for necessária e esse processo é chamado por Rouillé (2009) de *Roteirização da Reportagem*, roteirização essa, semelhante à que é feita com os filmes. A discussão da verdade na fotografia ganha outros horizontes que não somente os da arte e os da fotografia documental.

A fotografia como modo de expressão então, não precisa estar diretamente ligada ao seu referente, a sua existência e sua percepção não está amarrada a essa ligação direta, positivista. E essa nova percepção traz o conflito para a forma de encarar a fotografia apenas como um documento, apenas como um registro objetivo, por isso Rouillé (2009) faz uma distinção entre o que ele chama de *fotografia-documento* e *fotografia-expressão*.

A fotografia-documento apoiar-se-ia nesta utopia (ou nesta ilusão) que tende a ignorar tudo aquilo que preexiste visualmente ou efetivamente à imagem, tudo aquilo que sempre envolve as coisas, todos os dados extrafotográficos inerentes à fotografia. Muitos elementos que a fotografia-expressão, ao contrário, reconhece. Enquanto a fotografia-documento pretende ser uma impressão direta, a fotografia-expressão assume seu caráter indireto. (...) Do documento à expressão, passa-se (...) do ideal do verdadeiro e da proximidade para os jogos infinitos das interferências e das distâncias.(ROUILLÉ, 2009, p.159)

Podemos caracterizar então, a fotografia de Tiago Santana presente no livro *O Chão de Graciliano* como uma *fotografia-expressão*. E ao percebermos o uso de um *Museu Imaginário* na produção dessas fotos, vemos que é também uma trabalho de *Documentário Imaginário*. Dois conceitos que não se conflitam ao ponto de se distinguirem totalmente. Aqui, eles se complementam, se somam.

Realidade fotográfica e a construção de realidades feita pela fotografia

O processo fotográfico, desde a escolha do assunto até a divulgação da imagem final, é permeado de intencionalidades. O fotógrafo escolhe o assunto a partir de uma visão de mundo pessoal, a partir de um repertório cultural e com uma intenção clara com a sua produção. Boris Kossoy (2001) nos fala dessa atitude intencional do fotógrafo, chamando-o de filtro cultural:

A eleição de um aspecto determinado – isto é, selecionado do real, com seu respectivo tratamento estético -, a preocupação na organização visual dos detalhes que compõem o assunto, bem como a exploração dos recursos oferecidos pela tecnologia: todos são fatores que influirão decisivamente no resultado final e configuram a atuação do fotógrafo enquanto filtro cultural. (KOSSOY, 2001, p.42)

Por isso, ao estudar fotografias sobre uma realidade, a realidade nordestina, seria um equívoco descartar o fotógrafo desse estudo. No caso, as fotografias de Tiago Santana têm uma relação direta com sua visão de mundo e com seu repertório cultural. Segundo o autor, o Nordeste que ele retrata é uma região com a qual ele conviveu e convive e sobre a qual ele tem profundo interesse em retratar, em divulgar, se tornando assim, uma motivação pessoal do fotógrafo.

Santana cria, pois, em suas fotografias, uma realidade nordestina com a qual ele conviveu em toda sua vida. Essa realidade é marcada pela presença do homem construindo o seu espaço, convivendo com o ambiente natural, onde os flagelos causados pelo clima e pelo solo da região nordeste não é central, mas sim a riqueza cultural e religiosa das pessoas que habitam esse espaço.

Porém, a partir do momento que a imagem é captada, aquela realidade não é mais construída somente pela intencionalidade do fotógrafo. Os receptores das imagens também construirão essas realidades a partir da interpretação que cada um faz do que está vendo a partir do *Museu Imaginário* de cada um, e a partir dos repertórios pessoais dos receptores. Repertórios culturais, sociais, econômicos, históricos, entre outros, tudo isso é relevante no processo de construção de realidades proporcionado e efetivado pelas fotografias.

Por isso, compreendemos que as imagens fotográficas são polissêmicas, possibilitam diversas interpretações em vários momentos da história e em locais distintos, ou seja, para uma mesma imagem podemos ter várias interpretações, nos mais variados contextos. E isto também é percebido por Tiago Santana quando ele produz fotografias com alguns fragmentos, deixando cenas, imagens a ser completadas, que não dizem – nem buscam dizer – tudo. Para ele, a fotografia não deve dizer tudo, deve ter algo a esconder para que o receptor possa se debruçar sobre ela com atenção, buscando esmiuçar seus fragmentos. “(...) o que me move, no mundo da fotografia, é essa fotografia mais fragmentada. Que deixa margem a essa construção de realidades.” (Entrevista concedida ao autor em novembro de 2009)

O que se encontra por trás da realidade da fotografia, as histórias que cada imagem traz consigo, não estão visíveis, não podem ser enxergadas por aquela composição que se encontra nos limites do fotograma. Elas podem apenas ser intuídas, imaginadas. Essa

subjetividade é presente em todo o processo fotográfico, desde a escolha do assunto a ser fotografado até as interpretações que as pessoas têm ao se depararem com as imagens, sendo esse um dos grandes fascínios para quem estuda ou trabalha com essas imagens. Ainda segundo Kossoy (2001),

O compromisso da fotografia é com o aparente das coisas. A fotografia é certamente um registro do visível; ela não é, nem pretende ser, um raio X dos objetos ou das personagens retratadas. Seu fascínio reside exatamente aí, na possibilidade que oferece à pesquisa, à descoberta e às múltiplas interpretações que os receptores dela farão ao longo da História. (KOSSOY, 2001, p.143)

Mesmo com essa liberdade de construção e interpretação que a fotografia nos traz, durante muito tempo, devido à grandeza testemunhal que possui e à imparcialidade da objetiva das câmaras fotográficas, a fotografia era tida como uma documentação fidedigna do real, como o congelamento de algo que realmente aconteceu, um documento que não poderia ser posto em dúvida. Nesse estudo, pretendemos tratar a fotografia como um espaço construtor de realidades; um espaço carregado de subjetividades, de histórias não contadas; um lugar passível de diversas interpretações. Não pretendemos, então, dizer que nossa análise sobre as fotos de Tiago Santana é verdadeira, é a única aceitável, mas sim uma interpretação sobre essas realidades apresentadas.

Considerações Finais

Longe de ser um trabalho conclusivo, que pretende lançar verdades ou paradigmas, esta monografia é mais uma, de tantas contribuições para a percepção desse gênero ainda muito pouco estudado, que é a fotografia documental. A dificuldade em se estudar a fotografia documental é percebida não só por nós, mas também por Lombardi (2007), quando ela diz que

Cada fotógrafo tem seu modo particular de atuação, por isso a dificuldade em se chegar a uma classificação mais específica, já que não é possível apontarmos uma uniformidade em relação ao modo de produção do trabalho. Práticas e métodos específicos resultam em trabalhos diferenciados que se propõem a explicar comportamentos sobre o social, mostrar vistas distantes ou vidas diferentes. (LOMBARDI, 2007, p. 36)

Ao escolher Tiago Santana como fotógrafo estudado, não o enquadrámos em uma classificação definitiva do que venha a ser esse gênero, mas fomos encontrando semelhanças entre o seu trabalho e o que teorizavam alguns autores, como foi expresso nas seções

anteriores. A escolha por sua obra como objeto de estudo também foi influenciada pelo reconhecimento nacional e internacional de que goza o fotógrafo e isso traria uma maior credibilidade para o desenrolar das discussões, além de maior confiança com o objeto sobre o qual nos debruçaríamos.

Ao longo da discussão fomos demarcando essa fotografia documental que para nós se manifesta no livro *O Chão de Graciliano* por ser um trabalho que surge a partir de um projeto, que tem um largo espaço de tempo para sua execução, que tem como veículo de publicação um livro e uma exposição, e que foi fruto da vontade do autor, por mais que esse tenha sido convidado a fazer as fotos sobre um tema específico, mas aquelas fotos eram o seu olhar, a sua forma peculiar e única de retratar aquele assunto e ele teve total liberdade nessa execução, não tendo sido contratado para executar um ensaio definido, planejado. O que Santana tinha eram apenas linhas gerais.

Vimos como o ensaio estudado se encaixa nas discussões mais atuais sobre fotografia documental e, ao perceber isso, demos conta da dimensão de questões que poderiam ser abordadas no trabalho. Era necessário, então, se fazer mais um recorte, mesmo sob o risco de deixar algum aspecto muito importante de fora da análise, porém tínhamos que tentar dar coesão ao trabalho fazendo as discussões por completo.

Diante da problemática o caminho tomado foi o de focar nas características concernentes à produção das fotografias, às características e ações do fotógrafo antes, durante e após o registro. Deixamos as questões técnicas da imagem um pouco de lado para dar foco a questões que envolviam a produção e divulgação dessas e isto, nos abriu um outro leque imenso de questões, mas julgamos ter sido a escolha mais acertada.

Essa escolha nos colocou frente a frente com conceitos até então desconhecidos, como o de *Imaginário* mas permitiu, por outro lado, irmos de encontro a questões sociais como a caracterização do sertão nordestino, a relação e postura de um emissor de recepção diante das conseqüências da seca. Percebemos aqui que o fotógrafo encontra-se na linha tênue entre mostrar a paisagem forte e impactante do semi-árido ou em valorizar a vida e as pessoas que vivem nessa paisagem.

Percebemos que as definições esboçadas nesse trabalho são fluidas, mas que surgiram de outras definições anteriormente feitas e podem vir a ser colaboração para estudos vindouros, já que esse processo do pensar e do elaborar, assim como a fotografia, não é individual, é coletivo. E não se encerra, não é estanque, está sempre em movimento, sempre se reciclando. Acreditamos que em meio a tantas definições e a tanta efervescência no meio fotográfico, em especial no gênero documental se faz necessário uma maior quantidade

trabalhos acadêmicos que busquem teorizar sobre tal prática e que possam contribuir pro desenvolvimento científico e social.

Referências

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz de. *Nordeste: Uma Paisagem que Dói nos Olhos e nas Mentes*. São Paulo: Editora do SESC/São Paulo, 2003. Disponível em: <http://www.cchla.ufrn.br/ppgh/docentes/durval/artigos/segunda_remissa/nordeste_paisagem_doi.pdf>. Acesso em 15 de junho de 2009.

_____. *A Invenção do Nordeste e Outras Artes*. 3ª Ed. Recife: FJN, Ed. Massangana; São Paulo: Cortez, 2006.

BASTIDE, Roger. *Brasil, Terra de Contrastes*. 10ª Ed. São Paulo; Rio de Janeiro: DIFEL – Difusão Editorial S.A., 1980.

DANTAS, Audálio & SANTANA, Tiago. *O Chão de Graciliano*. Fortaleza: Editora Tempo D'Imagem, 2006.

FILHO, Haroldo Bezerra Sabóia. *O Chão da Despalavra: A Palavra e a Imagem na Obra de Tiago Santana*. UNIVERSIDADE DE FORTALEZA – UNIFOR, 2008.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KOSSOY, Boris. *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil: século XIX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

_____. *Fotografia e História*. 2ª Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Realidade e Ficções na Trama Fotográfica*. 3ª Ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.

_____. *Os Tempos da Fotografia: O Efêmero e o Perpétuo*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

LOMBARDI, Kátia. *Documentário Imaginário: Novas Potencialidades na Fotografia Documental Contemporânea*. Minas Gerais, 2007. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/Lombardo-katia-documentario-imaginario.pdf>>. Acesso em 29 de junho de 2009.

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

SOUSA, Jorge Pedro. *Uma História Crítica do Fotorjornalismo Ocidental*. Chapecó: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.