



Benditos: o Subjetivo e a Construção do Real na Fotografia de Tiago Santana¹

Roberta Felix DUARTE²

Silas DE PAULA³

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE

RESUMO

Este trabalho investiga o processo de construção de realidades na fotografia documental, tendo como objeto de estudo o ensaio “Benditos” do fotógrafo cearense Tiago Santana. Apresentamos o documentário como gênero da fotografia e seu desdobramento em documentário imaginário; a seguir, discutimos a construção do real na fotografia documental desde a relação do autor com o tema, suas motivações e sucessivas escolhas durante a produção; e adiante, o contexto de recepção e interpretação, ressaltando o lugar da representação na construção de sentido. As imagens são analisadas em paralelo com o relato do fotógrafo, a partir de quatro categorias que abordam a subjetividade na construção do documentário, experimentação visual e museu imaginário, mistério e desconstrução da fotografia tradicional de religiosidade.

PALAVRAS-CHAVE: Construção de Realidade; Fotografia documental; Tiago Santana.

Introdução

A nossa confiança nas fotografias se estabelece sobre a nossa relação com o conhecimento por meio da visão e sobre a capacidade de reprodução fiel da realidade observável que é condição natural da técnica fotográfica. Desde as tentativas que levaram ao seu invento em 1839 (ano tido como marco inicial da história da fotografia, quando foi anunciada na França a descoberta de um processo químico que permitia gravar imagens sobre uma superfície concreta e durável), a fotografia foi pensada como forma de capturar imagens do mundo concreto. Graças a essa capacidade de reprodução verossímil, a fotografia estabeleceu-se já de início como instrumento de registro da realidade. Como técnica desenvolvida no contexto do positivismo, seu uso foi revestido de valores como verdade e objetividade – e no correr dos tempos e mentalidades, esse modo de perceber a fotografia foi base para as mais diversas utilizações e recepções; ingênuas, honestas ou interesseiras.

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Recém-graduada do Curso de Comunicação Social da UFC, email: rfelixd@gmail.com

³ Orientador do trabalho. Professor do Curso de Comunicação Social da UFC, email: silasdepaula@gmail.com



Desde as primeiras décadas de seu uso, a fotografia foi envolvida pelos interesses e atitudes do positivismo e absorvida pelas práticas sociais da sociedade industrial emergente, segundo Liz Wells e Derrick Price (2000). Com a crescente mobilidade dos homens e das coisas, paralela à proliferação das imagens, o olhar da sociedade industrial queria apreender cada vez mais objetos, ao passo que as imagens passavam a cada vez mais representar coisas às quais os espectadores não tinham acesso, conforme André Rouillé (2005).

Com a fotografia, uma nova era se inicia: a das mídias, na qual a proliferação das imagens vai projetar para longe o olhar; a da disjunção, em razão da crescente mobilidade dos homens, das coisas e das imagens. Disjunção entre as imagens e as coisas: as imagens vão cada vez mais representar coisas - as Pirâmides do Egito, a Grande Muralha da China, as tribos da África, etc. - que os espectadores nunca viram, e que vão continuar totalmente inacessíveis. Nessa situação historicamente nova, e durante quase um século, a fotografia-documento vai preencher o vazio que se fez entre as imagens, as coisas e os espectadores. (ROUILLÉ, 2009, p. 81)

A relação do homem com a fotografia veio se transformando à medida que se disseminaram suas técnicas e usos em variados contextos. Na passagem do século XIX para o século XX, desenvolveu-se um tipo de prática fotográfica que valorizava a busca pela verdade e a objetividade: o documentário, ou fotografia documental. Ainda que não haja uma só definição amplamente aceita, podemos distinguir o documentário como gênero da fotografia pelos seus modos de produção e uso das imagens, diferenciados por objetivos específicos definidos por um contexto social e histórico que atribui valores e significados para a produção e a recepção dessas fotos. Por se tratar de um campo da fotografia em que a verdade factual é objeto de interesse, os valores de objetividade e realismo fazem parte das expectativas do leitor. Se considerarmos que a fotografia nos mostra uma realidade mediada, o documentário é especialmente interessante para a compreensão das representações sociais vigentes.

No Ceará, os trabalhos de vocação documental têm se destacado no cenário fotográfico pelo menos desde os anos 1980. A produção cearense cresceu e se firmou a partir da troca de conhecimentos em grupo, projetando nomes como Gentil Barreira, Tibico Brasil, Celso Oliveira e Tiago Santana. É desse contexto que emerge o assunto desta pesquisa. O fotógrafo cearense Tiago Santana (1966-) é reconhecido como documentarista, tendo as imagens que faz do sertão nordestino como seus trabalhos de maior destaque. “Benditos”, seu primeiro livro autoral individual, retrata as romarias e costumes religiosos em Juazeiro do Norte. Foi publicado em 2000. Em maio de 2011,



foi lançado na França o livro “Sertão – Photographies de Tiago Santana”, dentro da Coleção Photo Poche. Santana é o segundo fotógrafo brasileiro a fazer parte desse conjunto, figurando ao lado de Sebastião Salgado.

No conjunto das 70 fotografias de “Benditos”, há marcas de afastamento do discurso do documentário mais tradicional sobre a religiosidade popular. As preferências pelo equipamento analógico e pelo negativo em preto e branco; a composição de planos sobrepostos, fragmentos, vazios, desfoques e cortes de enquadramento são ferramentas do fotógrafo para criar em cada imagem o mistério que as marca e que ele assume como intenção. Ele afirma a intenção de contar histórias da gente do sertão nordestino de forma pouco explorada, preferindo deixar o leitor entregue às próprias interpretações em vez de entregar um significado pronto.

Pelo seu modo particular de produzir imagens, da influência do histórico pessoal sobre sua obra, de suas referências a outros discursos imagéticos e suas reflexões sobre o documentário contemporâneo, Tiago Santana se torna um personagem interessante para o estudo das questões ligadas à construção do real na fotografia contemporânea.

A fotografia documental e a missão de registrar a realidade

A fotografia documental tem seu modo de produção e recepção marcado por valores de objetividade, compromisso social, estética, expressão, narrativa e difusão⁴.

Primeiro, existe a intenção de se fazer uma investigação social com o objetivo de chamar a atenção do público para o tema retratado. A imagem documental é feita para ser vista pelo maior número possível de pessoas, dada a sua pretensão de apreender a realidade para dar ao conhecimento público o tema retratado. Para isso, o fotógrafo dedica-se ao assunto com um tempo mais extenso de produção, estudos prévios, elaboração de abordagens.

Em seguida, a produção é organizada de modo a construir narrativas visuais: na sequência, cada imagem tem lugar específico no conjunto. Em comparação ao fotojornalismo, as fotos documentais têm narrativa mais densa, sustentam-se mesmo distantes do acontecimento no tempo e no espaço, seu contexto de apresentação dirige menos a leitura e estimula mais a imaginação.

⁴ Neste trabalho, descrevemos e discutimos o documentário fotográfico com base nas reflexões levantadas pela pesquisa de Kátia Lombardi (2007).

Há uma valorização da estética na representação da realidade retratada. Essa busca está incluída tanto na abordagem do fotógrafo ao assunto quanto no tratamento posterior da imagem. Recursos técnicos são explorados de modo a potencializar sua intenção expressiva ou conduzir a leitura. Inclusive, a autoria é reconhecida, de modo que o leitor tenha em mente que há uma mediação nesse processo.

Para estabelecer um referencial de documentário para esta pesquisa, adotamos o modelo cristalizado no início do século XX, que tem como expoente a produção de fotógrafos norte-americanos na década de 1930, entre eles, Dorothea Lange (1895-1965), Lewis Hine (1874-1940) e Walker Evans (1903-1975). Os fundamentos dessa prática são a verdade, a objetividade e a credibilidade, sobre os quais se assenta uma produção dita “engajada” com as questões sociais de seu tempo. Assim como Lombardi (2007), denominaremos esse referencial como modelo paradigmático dos anos 1930 e nos referiremos ao mesmo como documentário tradicional (Figura 1). Isso não quer dizer que apenas o documentário produzido nessa época se enquadre no discurso que descrevemos.

Nas décadas de 1920 e 1930, o poder político e comunicativo da fotografia alcançou um patamar historicamente relevante nos Estados Unidos e na Europa. Esse contexto foi o auge das revistas de fotorreportagem, como a norte-americana “Life”, a francesa “Vu” e, no Brasil, a revista “O Cruzeiro”. Entretanto, a partir da década de 1950, essa proposta perde força e aos poucos vão emergindo novos temas e novas formas de representação. Nas fotografias de Robert Frank (1924-), William Klein (1928-) e Diane Arbus (1923-1971), vêem-se essas transformações na visualidade do documentário (Figura 2). Além das experimentações que tornam a imagem imprecisa ou ambígua, os velhos temas são tratados sob novos olhares.



Figura 1 - Walker Evans - *Bud Fields and his family* - Estados Unidos, 1936



Figura 2 - Robert Frank - *Elevator* - Estados Unidos, 1955



De acordo com Lombardi, é nesse momento que começa a se estruturar a fotografia contemporânea e que são estabelecidos novos valores para o documentário que seria produzido ao longo da segunda metade do século, o qual vem ganhando força atualmente. Analisando algumas das grandes obras documentais produzidas desde então, a autora desenvolveu o conceito de documentário imaginário⁵, um caminho dentro da produção documental contemporânea que abarca novas representações, mais afinadas com a complexidade das sociedades contemporâneas e construídas a partir de uma possibilidade de expressão mais ligada à subjetividade.

Foi a partir do período do pós-guerra que os fotógrafos documentaristas começaram a deixar o imaginário falar mais abertamente. Na contemporaneidade, a preocupação em ser fiel ao visível deixou de ser prioridade, e os fotógrafos documentaristas começaram a transportar para suas imagens as elaborações situadas no inconsciente específico – que diz respeito à estrutura psicológica. A tecnologia é a responsável pelo processo de intermediação entre o imaginário e a fotografia. Assim, os fotógrafos a utilizam para colocar em prática novas formas de representação. O desfoque, o borrado, a sobreposição de imagens, ou seja, recursos técnicos que não eram muito utilizados na fotografia documental passaram a fazer parte de sua linguagem. (LOMBARDI, 2007, p. 46)

As imagens do documentário imaginário partem dos fundamentos do documentário, mas têm mais liberdade para não serem fiéis ao referente e são mais abertas às influências da experimentação visual, aos recursos do imaginário do autor e a outras referências fotográficas. Essa configuração potencializa a polissemia natural da imagem, chegando a sugerir ficções dentro do documentário.

As imagens menos presas ao referente usam recursos como desfoques, borrões, enquadramentos e ângulos incomuns, entre outros efeitos de edição ou pós-produção, para construir novas representações dentro de uma visualidade menos explícita. Também por esse princípio são reforçadas as marcas autorais, quando o fotógrafo define o material e os efeitos que vai utilizar com base em suas escolhas subjetivas. Tais escolhas têm base no museu imaginário, que é o acervo mental individual do autor; por meio do qual ele dispõe de outras imagens (fotográficas, artísticas, publicitárias, jornalísticas etc.), memórias pessoais e outros recursos subjetivos que vão orientar sua produção, consciente ou inconscientemente.

As imagens produzidas potencializam a multiplicidade de interpretações ao apostar no caráter polissêmico da imagem, levando o receptor a acessar seu repertório

⁵ O conceito de *Documentário Imaginário*, utilizado pelo curador canadense Chuck Samuels (2004) ao fazer a crítica do livro brasileiro “Paisagem Submersa”, foi desenvolvido pela pesquisadora e fotógrafa Kátia Lombardi no trabalho intitulado *Documentário Imaginário: novas potencialidades na fotografia documental contemporânea* (2007).



individual a fim de compreender a mensagem visual e construir sentidos próprios. A imagem resultante é menos direta, menos informativa; e pretende inquietar quem a vê. O fotógrafo tem mais liberdade para intervir nas cenas que captura e pode assumir a ficção em sua obra. Como os sentidos não são diretos, a ambigüidade permite a construção de narrativas próprias daquele conjunto de imagens, sugerindo sentidos que podem não ser os mesmos do contexto original.

O processo de construção de realidades na imagem fotográfica: produção, interpretação e representação

Os usos da fotografia ao longo da história vieram agregando valores ao modo como as pessoas se relacionam com as imagens técnicas: muitos têm a fotografia como registro objetivo, testemunho dos fatos, fonte de conhecimento, espelho do real. No entanto, desde que foi “descoberta”, a prática fotográfica não se restringe ao disparar do obturador frente a um objeto ou cena: ela envolve contextos sociais, culturais, políticos; transformou-se com a evolução da tecnologia; é instrumento para a construção de narrativas e significados. Portanto, pode ser melhor compreendida como fenômeno, observando-se analiticamente cada fase de sua produção e cada elemento que a constitui, a fim de se perceber a dimensão de realidade que ela carrega.

De acordo com Boris Kossoy, as imagens fotográficas são compostas de realidades múltiplas. A primeira realidade é aquela que não cabe na superfície material da fotografia e que abrange tanto a história dos objetos fotografados, a vida das pessoas e o contexto das cenas retratadas quanto as ações e pensamentos que levaram o fotógrafo àquele registro. Contém as pessoas, lugares, objetos (material), mas também as relações entre o fotógrafo e o fotografado, as informações que caracterizam um lugar e justificam o interesse do registro, o uso e os significados dos objetos (imaterial).

O instante fixado faz parte da primeira realidade até o momento em que se materializa na superfície sensível: daí por diante, integra a segunda realidade. Esta é da ordem do índice, tem ligação direta com o referente, é a aparência do assunto representado.

A segunda realidade é (...) a realidade fotográfica do documento, referência sempre presente de um passado inacessível. Toda e qualquer fotografia que vemos, seja o artefato fotográfico original obtido na época em que foi produzido, seja a imagem dele reproduzida por qualquer meio (fotográfico, gráfico, eletrônico etc.), será sempre uma segunda realidade (KOSSOY, 2009, p. 37).



A primeira realidade pode ou não ser alcançada por meio de investigação, interpretação e imaginação; a segunda está sujeita às escolhas do fotógrafo, recursos técnicos, fatores ambientais. Kossoy adverte que, uma vez que a primeira realidade é intangível e não pode ser acessada novamente no momento da leitura, o que fica para o leitor é a representação dada pela segunda realidade.

Para ler o documentário fotográfico sem ingenuidade, “teremos que admitir que essa realidade não é mais ela mesma e sim uma realidade mediada pelo tempo da fotografia, pelo olhar e pela situação social do próprio fotógrafo, por aquilo que ele socialmente representa e pensa”, afirma José de Souza Martins. Assim, o fotógrafo é o mediador entre a realidade observada e a imagem que chega até nós, é ele quem constrói a representação do assunto, ainda que não tenha consciência disso. Kossoy defende que o fotógrafo é o filtro cultural que torna toda foto uma imagem que é ao mesmo tempo registro e criação.

A relação do fotógrafo com o tema pode ser de conhecimento profundo ou total ignorância, ou o projeto de um ensaio pode ser o ponto de partida para a aproximação entre o fotógrafo e seu objeto de interesse. No caso do gênero documentário, qualquer que seja a relação prévia com o tema, o autor pesquisa e planeja antes de ir a campo para a captação das imagens. Essa preparação visa orientar o trabalho de campo e dá base às escolhas de equipamento, métodos de abordagem, suportes de exposição, formas de publicação etc.

Conforme Kossoy, o processo de construção da imagem começa na motivação – seja um desejo subjetivo ou uma aplicação profissional – de modo que o fotógrafo aborda o assunto com alguma finalidade e intencionalidade (para quê fazer as fotos e por que fazê-las de determinada forma).

Quanto à abordagem, há fotógrafos que preferem se manter “invisíveis” e há aqueles que se colocam claramente diante do fotografado, chegando a negociar com ele a forma como a representação será construída⁶.

Surge aí a relação fragmentação/congelamento destacada por Kossoy: a fragmentação diz respeito ao recorte espacial que delimita certo aspecto da realidade

⁶ Para Martins, essa encenação ensinada pelas circunstâncias da fotografia no ato da fixação ou da recepção não é um defeito do documento; é na verdade uma parte do objeto a ser compreendida como parte do fenômeno. (MARTINS, 2002, p. 225).



observada; o congelamento se dá no momento em que o fotógrafo dispara o obturador e fixa uma fração de tempo do fenômeno retratado.

Segue-se a edição: o momento em que o autor se afasta do assunto e sai do ambiente de captação para concentrar-se nas imagens produzidas a fim de selecioná-las com base em critérios próprios, formulados desde o início do processo. Ele escolhe também se vai adicionar efeitos que acentuem ou amenizem traços da representação e o modo como a imagem será apresentada ao público. O conjunto de imagens pode ser preparado para compor uma página de jornal ou revista, um livro com ou sem texto; para integrar uma exposição individual ou coletiva, participar de premiações ou publicações editadas por outrem etc. E cada um desses suportes produz uma impressão específica sobre a compreensão do leitor.

Até aqui, notamos um domínio maior do autor sobre a imagem. Adiante, quando ela é exposta e lida, deixa de ter seus significados construídos somente pelo fotógrafo e pelo fotografado e passa a ser interpretada e ressignificada também pelo leitor.

A recepção é o encontro da mensagem construída pelo fotógrafo com o leitor, que apreende a fotografia com sua (in)experiência do tema, seus interesses, seus conhecimentos, seu imaginário, sua memória, suas crenças, suas concepções ideológicas e estéticas. “A imagem fotográfica ultrapassa, na mente do receptor, o fato que representa” (KOSSOY, 2009). A realidade passada é imutável, assim como a realidade fixada na superfície da fotografia; mas as interpretações podem mudar continuamente. O deslocamento no tempo transforma os contextos de recepção e distancia ainda mais o leitor e o fotógrafo da primeira realidade. De um lado, o leitor pode ver pela primeira vez a foto num momento em que não tem experiência do assunto ou conhecimento daquele autor, podendo revê-las mais tarde com o repertório renovado. Do outro lado, o próprio fotógrafo pode descobrir significados que eram inconscientes até o momento da publicação das imagens, ou por exemplo, receber a crítica da obra e incorporá-la ao repertório que ele aciona, consciente ou inconscientemente, no momento de produzir novas imagens. A ideologia é outro fator que inevitavelmente se altera – numa esfera que não está sob controle do autor ou do leitor, mas que os influencia.

É um contexto dinâmico, no qual a retroalimentação é contínua. Com a distância sempre crescente entre o contexto da leitura e a primeira realidade, o que ficou nas imagens passa a ser lido cada vez mais como real do que como representação.

Entendemos a representação com base no pensamento de Stuart Hall: como parte de um processo por meio do qual os membros de uma cultura produzem e trocam



sentidos, a partir de conceitos e idéias e através da linguagem. Esses sentidos organizam e regulam as práticas sociais, influenciam comportamentos, orientam a produção de conteúdos dentro das mais diversas linguagens. Duas pessoas que pertencem a um mesmo grupo e compartilham cultura e linguagem compartilham também representações; de modo que são capazes de trocar mensagens significativas e produzir sentidos (HALL, 1997). Devemos lembrar que as representações são também construções sociais, portanto sujeitas às mudanças de pensamento, estética, tecnologias etc. ao longo do tempo. Assim, uma representação considerada realista, caso da fotografia, também depende da situação histórica e da concepção de realismo em uso (AGUILERA apud SOULAGES, 2010). Para Sébastien Darbon, cada indivíduo tem modos próprios de representação e leitura da imagem, em decorrência de sua história de vida e sua cultura. Portanto, o que se vê numa foto não é um acontecimento ou um objeto, mas sim uma maneira possível de vê-los.⁷

A representação construída pela imagem fotográfica também se insere no campo geral das representações. Pelo contexto cultural e usando a linguagem da fotografia, o fotógrafo, o fotografado e o leitor se unem, produzem sentidos, trocam idéias. Materializados (em parte) nas fotos produzidas, esses sentidos vão contribuir da produção de novos conteúdos, idéias, comportamentos – por meio do processo de construção de realidades aqui descrito.

Seria essa, enfim, a *realidade da fotografia*, uma realidade moldável em sua produção, fluida em sua recepção, plena de verdades explícitas (análogas, sua *realidade exterior*) e de segredos implícitos (sua história particular, sua *realidade interior*), *documental, porém imaginária*. Tratamos, pois, de uma expressão peculiar que, por possibilitar inúmeras representações/interpretações, realimenta o imaginário num processo sucessivo e interminável de construção e criação de novas realidades. (KOSSOY, 2009, p. 47-48, grifos do autor)

Subjetividade, imaginário, desconstrução e mistério no livro “Benditos”, de Tiago Santana

Para conhecer o trabalho de Tiago Santana, não é suficiente descrever a carreira sem que se juntem a biografia e o relato do próprio fotógrafo a essas informações. Isso porque o contexto familiar e o lugar onde ele cresceu tiveram influência determinante sobre toda a sua produção e sua atuação no campo da fotografia.

⁷ DARBON, 2005, p. 95-106.

Além dos fundamentos que o assentam no gênero documental, encontramos em “Benditos” características comuns ao documentário imaginário defendido por Kátia Lombardi: uma visualidade menos fiel ao referente, a busca da objetividade substituída pela aceitação da subjetividade, a presença do museu imaginário, o retorno ao analógico e ao preto e branco como marcas de autoria, a imagem que intencionalmente potencializa leituras múltiplas e pessoais.

Tiago Santana tem a intenção de retratar o sertanejo de forma diferente do que é comum, mostrando como essas pessoas superam a aspereza da vida no semiárido, sem recorrer à piedade ou ao heroísmo, representações comuns na imagem jornalística e no documentário tradicional. Sua relação íntima com o tema o leva a uma busca por registrar a vida no sertão por meio de “uma fotografia onde o autor se coloca”⁸. A fotografia de Tiago quer ser solidária, próxima, espontânea. E é por incluir a própria vivência na construção desse documentário que o fotógrafo consegue tal resultado: ele conta o que conhece.

Conforme apontado por Lombardi, a experimentação visual no documentário é recurso para a construção do discurso do fotógrafo e tem a função de estabelecer marcas de autoria e pontes para outros discursos visuais. No trabalho de Santana, a objetiva grande angular permite a composição em planos mais abertos e em profundidade e é um meio para aproximar fotógrafo e fotografado; ao passo em que o negativo em preto e branco é usado para acentuar dicotomias – luz e sombra, sagrado e profano, concentração e descontração.

Temos em “Benditos” um exemplo expressivo do conceito de museu imaginário de André Malraux, citado por Lombardi. Esse imaginário se apresenta no ensaio principalmente por meio da fragmentação dos corpos dos retratados, traço visual de autoria e correspondência com os ex-votos, objetos comuns no universo onde o fotógrafo cresceu.

[Benditos] é uma coisa tão próxima, tão íntima, da minha formação, de quando eu descobri o mundo... a parte mais importante do começo da minha vida eu passei nesse lugar. Então eu acho que tudo isso vai construindo teu universo, teu imaginário, e quando você fotografa, você fotografa com todo esse universo junto, tá em jogo, tá tudo ali.⁹

Outra marca da obra de Santana é o mistério assumido em imagens que se abrem a múltiplas interpretações. Essa intenção evidencia uma afastamento da noção de

⁸ Entrevista concedida à autora.

⁹ Entrevista concedida à autora.

“testemunho” do fotojornalismo e do documentário tradicional. Os fragmentos e vazios que aparecem frequentemente em “Benditos” atestam o interesse do fotógrafo pela incompletude, um estímulo à reconstrução dos sentidos da imagem no processo de interpretação do leitor. O mistério é também uma característica do tema: os retratos da fé popular pedem leitura demorada para decifrar ocultações, fazer a “conciliação do ato fotográfico com o ato interpretativo” (MARTINS, 2002).

“Benditos” contém imagens que ora se aproximam do documentário tradicional, ora o desconstroem. Em vez da visão tradicional das manifestações populares de fé, as imagens trazem “referentes que impedem a invasão da fotografia por ficções de sacralidade pura e exemplar”, conforme Martins. Tiago Santana reconhece o interesse pela desconstrução da visão mais “objetiva” e acredita que ela está mais no olhar do fotógrafo do que no processo de produção da fotografia.

Eu na realidade quero mostrar a riqueza que tem na coisa simples. (...) Que seja na religião, que seja no mistério, que seja no sertão, mas mostrar com altivez. [Eles] são [assim] mesmo. Eles se mostram pra mim. E na medida em que você tá aberto pra isso, acho que naturalmente vai conseguir extrair dali a essência do que conseguiu captar deles; porque na realidade o que a gente faz é contar a história deles, mas fragmentos dessa história. O todo é muito maior, a fotografia não consegue dar conta do que é esse universo. (...) Mas a gente vai tentando mostrar, que eu acho que é fundamental.¹⁰

A foto a seguir sobressai no conjunto de “Benditos” pela sua proximidade com as imagens abstratas e guarda várias marcas da visualidade característica do documentário de Santana (Figura 3). A superfície áspera é das paredes da escada que sobe a estátua do Padre Cícero no Horto, em Juazeiro do Norte. Do branco recortado por linhas pretas diagonais de sombra arquitetônica, surgem duas formas em contraluz, como desenhos contra a parede: o topo da cabeça de uma pessoa que desce e uma mão que se ergue em pedido, quase escapando pelo canto inferior esquerdo.

¹⁰ Idem.



Figura 3 - Tiago Santana - *Romaria de Juazeiro do Norte*, Juazeiro do Norte, 1993

Segundo o fotógrafo, a mão é de um senhor idoso que ficava pedindo esmola sentado nos degraus da subida da estátua. Existe entre os romeiros o costume de dar esmolas, até como pagamento por alguma graça alcançada; então os pedintes também são muitos.

Os fragmentos interessam particularmente a Tiago Santana – seja para indicar seu ponto de vista sobre o tema ou para deixar a imagem mais aberta à interpretação do leitor. “Quando a gente vai falar sobre determinado assunto, principalmente de denúncia, não precisa mostrar tudo. (...) Fotos menos literais talvez carreguem a mesma informação de uma forma mais interessante”, reflete.¹¹ No caso das fotos ditas “de denúncia”, Tiago prefere a sutileza e a imprecisão do discurso indireto à apelação das imagens chocantes. Neste caso, a expressão de sofrimento do homem ficou só para o fotógrafo; a foto nos mostra o personagem sintetizado no gesto da mão erguida. No contexto de origem, o pedido pode ter sido material; mas no contexto da imagem que compõe o livro “Benditos”, ampliam-se os sentidos possíveis e a mesma mão erguida pode nos mostrar uma pessoa orando ou aguardando humildemente a ajuda divina. “Mas eu acho esta imagem muito mais impactante, ela cumpre muito mais essa coisa do mistério do que alguma coisa mais óbvia. Inclusive ela dá essa dimensão plástica. Vira uma coisa gráfica”, argumenta o fotógrafo.¹²

Em “Benditos”, os testemunhos da fé popular trazem aspectos comuns dos costumes dos devotos, mas também ressignificações desses gestos; e, a partir do diálogo com o documentário tradicional, sugerem reflexões sobre os modos como essa fé é expressa e retratada. O fotógrafo Christian Cravo tem uma foto feita em Canindé que

¹¹ Entrevista concedida à autora.

¹² Idem.

registra três mãos estendidas na tentativa de tocar o rosto do Cristo envidraçado (Figura 4). Essa imagem evoca a habitual reverência e o pedido humilde dos fiéis, os quais estão presentes em quase todas as imagens dos atos de fé popular. Tiago Santana fez uma foto que contém alguns referentes em comum com a imagem anterior: a figura divina, representada por uma imagem do Padre Cícero, aparece atrás da vidraça de um santuário e no primeiro plano ergue-se uma piedosa mão sem corpo estendida para ela. (Figura 5) Mas esta é apenas a metade da foto. À direita, um senhor negro idoso segura um ramalhete de flores e também tem uma mão estendida em sua direção. A tomada de baixo para cima torna os dois personagens igualmente ativos e a composição que divide ao meio a superfície da imagem colabora para que o leitor veja os dois com a mesma atenção. As flores que cercam Padre Cícero dentro do oratório se repetem nas mãos do homem e transmitem a ele uma aura de divindade por meio da função de distribuir as flores/bênçãos.¹³ O servo da fé deixa de ser um humilde ajudante da procissão para aparecer como um mensageiro de Deus, aquele que está ao lado do “santo Padim” para interceder pelos fiéis junto aos poderes do céu.



Figura 4 - Christian Cravo - *São Francisco de Canindé* - Canindé, 1999



Figura 5 - Tiago Santana - *Romaria de Juazeiro do Norte* - Juazeiro do Norte, 1992

Podemos dizer que, na primeira realidade, o homem cumpre uma função humilde; mas na segunda realidade, aquela da representação, ele não está na condição subalterna de quem é auxiliado ou misericordiosamente distinguido pelo santo. Portanto, trata-se de uma imagem divergente em comparação àquelas que retratam a devoção popular, ainda que parta de uma cena comum.

¹³ Segundo Chevalier & Gheerbrant, as flores estão associadas “à profusão e à nobreza das dádivas divinas” ou ainda às “relações entre os deuses e os homens”. O ramalhete remete à “imagem da perfeição espiritual” (1973, p. 437-439).



Considerações finais

A realidade da fotografia é construída – a partir das participações do fotógrafo, do fotografado e do leitor, e com interferências de diversos fatores. Estudar os fundamentos dessa construção permite que se tenha mais atenção às transformações que o processo fotográfico deixa na imagem.

No mundo contemporâneo superpovoado por imagens técnicas, a fotografia pode envolver mais o leitor quando explora a construção de significados e quando oferece não o real limitado pela abstração em duas dimensões; mas uma versão expressiva do assunto retratado, a qual potencializa interpretações e dialoga com o conhecimento de quem a vê.

Ao ler essas imagens, aprendemos ou recordamos que a fotografia é uma representação, não uma reprodução do real; sua mensagem é sempre mediada por um autor e sensibilizada pelos valores de seu tempo. Cabem nela as verdades do índice e os mistérios do imaginário, as intenções do autor e as explicações do leitor, o documento e a expressão criativa. A partir dela, podemos construir novas visões, novas relações, novas descobertas.

Referências bibliográficas

- ALENCASTRO, Bruno. **Tiago Santana e a paisagem humana do nordeste brasileiro**. Blog da Agência e Escola de Fotografia Câmera Viajante. Porto Alegre, 4 jun. 2007. Disponível em http://www.cameraviajante.com.br/reportagens/tiago_santana_reportagem.htm. Acesso em 13 mar. 2011.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 3ª ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- DARBON, Sébastien. **O etnólogo e suas imagens**. In: SAMAIN, Etienne (org.). O Fotográfico. 2ª ed. São Paulo: Hucitec/ Senac São Paulo, 2005, p. 95-106.
- ELIAS, Érico. **Fotografia de alta qualidade faz parte da cena cearense**. Fotografe Melhor, São Paulo, ano 14, n. 158, p. 48-56, nov. 2009.
- ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural Artes Visuais. **Santana, Tiago (1966)**. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3419&cd_item=1&cd_idioma=28555. Acesso em 15 de jun. 2011.



- KOSSOY, Boris. **Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia**. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O Fotográfico*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec/ Senac São Paulo, 2005, p. 40-45.
- _____. **Fotografia & História**. 3ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. **Os Tempos da Fotografia**. 2ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- _____. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. 4ª ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- LOMBARDI, Kátia. **Documentário imaginário: novas potencialidades da fotografia documental contemporânea**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, 2007. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/lombardikatia-documentario-imaginario.pdf>>. Acesso em: 5 mar. 2010.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens: uma história de amor e ódio**. Tradução Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg, Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MARTINS, José de Souza. **A imagem incomum: a fotografia dos atos de fé no Brasil**. Estudos avançados, São Paulo, v. 16, n. 45, ago. 2002. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142002000200015&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 29 mar. 2011.
- PARENTE, Elisa. **O olhar e o tempo**. O Povo, Fortaleza, 14 dez. 2009. Vida & Arte, p.1
- ROSSI, Paulo José. **A Fotografia no Brasil: do descobrimento à fotografia moderna (1840-1945) / Paulo José Rossi**. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2011.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea**. Tradução Constanca Egrijas. São Paulo: Senac São Paulo, 2009.
- SANTANA, Tiago. **Benditos**. Fortaleza: Tempo d'Imagem, 2000.
- SANTI, Heloise C. & SANTI, Vilson J. C. **Stuart Hall e o trabalho das representações**. Anagrama, São Paulo, ano 2, 1ª ed., set./nov. 2008. Disponível em <http://www.usp.br/anagrama/Santi_Stuarthall.pdf>. Acesso em 15 jun. 2011.
- SONTAG, Susan. **Ensaio Sobre Fotografia**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.
- SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. Tradução Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.
- WELLS, Liz (ed.). **Photography: a critical introduction**. Londres: Routledge, 2000