



## “Sufoco”: o imaginário na narrativa fotográfica documental<sup>1</sup>

Ravena Sena Maia<sup>2</sup>

Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ

### RESUMO

O intuito deste artigo é fazer uma análise do projeto documental “Paisagem Submersa”, em especial, o ensaio “Sufoco”. Pretendo trabalhar a questão do realismo na fotografia documental, ou seja, como estas fotografias propõe uma forma diferenciada de trabalhar a realidade e a objetividade da imagem fotográfica ao contrapor as expectativas de uma narrativa documental, onde a ênfase nos aspectos estéticos da imagem trazem originalidade ao campo e a leitura pelo espectador. A evidência de uma refiguração da narrativa pelo imaginário é um dos pontos chaves na quebra da suposta neutralidade e da estrutura de um documental fotográfico. Parto das teorias fotográficas aplicadas ao campo documental, das considerações acerca da “ilusão especular” e da articulação do imaginário como elemento de tessitura narrativa.

**PALAVRAS-CHAVE:** fotografia documental; imaginário; narrativa.

### Introdução

Atualmente têm-se observado a presença constante de projetos fotográficos documentais que mantêm sua finalidade de expor modos de vida, fenômenos ou acontecimentos do mundo, provocando uma nova forma de lidar com o real. Há uma mudança, tanto estética quanto temática, nas fotografias documentais contemporâneas que podem ser relacionadas com as atuais contribuições e conceitos sobre a obra fotográfica e o regime de realidade na fotografia.

No contexto do Brasil, alguns nomes têm ganhado grande importância no cenário artístico da fotografia contemporânea entre eles, Miguel Rio Branco, João Castilho, Pedro David e Guy Veloso. Estes fotógrafos apresentam trabalhos que podem ser definidos como projetos documentais, no entanto apresentando características estéticas peculiares que trazem certa originalidade ao campo. O trabalho coletivo “Paisagem Submersa” traz este aspecto de uma fotografia documental controverso, um limiar entre o documento e arte.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste realizado de 28 a 30 de junho de 2012.

<sup>2</sup> Mestranda em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense - PPGCOM/UFF. E-mail: ravenasena@gmail.com.



Trata-se de um projeto de fotografia autoral, realizado por João Castilho, Pedro Motta e Pedro David, entre os anos de 2002 e 2007 com intuito de documentar a mudança das comunidades ribeirinhas que tiveram suas terras inundadas para a formação do lago da Usina Hidrelétrica de Irapé, no nordeste do estado de Minas. Tal projeto resultou num website onde as fotos são apresentadas através de variadas narrativas multimídias e que, posteriormente, deu origem a um livro fotográfico homônimo.

Como objeto deste presente estudo, iremos utilizar somente as fotografias contidas no website, e especificamente, focar em uma narrativa, ensaio denominado “Sufoco”. Este ensaio foi escolhido por uma série de motivos que acrescentam maior variedade de fatores para análise: apresenta fotografias dos três fotógrafos; inicia-se com um texto introdutório que norteia a narrativa; e contém as duas possibilidades de informação, fotografias com e sem legendas, que permite o diálogo entre a mensagem verbal e a visual.

### **Fotografia Documental Contemporânea**

“Sufoco” representa um ensaio fotográfico documental e com isso, utilizaremos tal obra como exemplo de uma investida característica do contemporâneo. Ao contrapor este e os outros ensaios que compõem o projeto “Paisagem Submersa” percebemos que há aspectos visuais nestas fotografias que as destacam de outros trabalhos nesta linha documental. Os fotógrafos exploram com mais ênfase e liberdade os aspectos estéticos da imagem em detrimento ao compromisso da representação fiel do objeto ou assunto documentado. O que instiga neste novo panorama é como os conceitos e concepções do que seja o documento fotográfico tem se flexibilizado, no sentido de desprender-se da “verdade” e assumir uma posição de intervenção sobre o real.

Primeiro teremos que trabalhar com o conceito de fotografia documental. De fato não é fácil estabelecer o limite que diferencia a fotografia dita documental do fotojornalismo, ou fotografia de reportagem, pois ambos se constituem como imagens que pretendem ilustrar, informar ou documentar por meio imagético uma produção de informação (muitas vezes impressa) sobre fatos da atualidade. Neste sentido, para Lombardi, é na metodologia do trabalho que podemos encontrar a distinção entre os dois, isto é, o fotojornalista atua frente a uma pauta diária que geralmente não têm conhecimento prévio já no fotodocumentarismo trabalha-se em torno de projetos onde o tema é estudado e planejado antes da produção das fotografias:



“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)

Além disso, há uma distinção de temporalidade entre as duas categorias, para Souza um trabalho fotojornalístico adquire uma importância momentânea ancorado na importância da informação a qual se refere, assim, preso a atualidade. Já um trabalho documental torna-se atemporal devido ao aprofundamento e amplitude que o projeto adquire frente ao assunto. Apesar destas diferenças, ao avançar neste trabalho iremos perceber algumas características conceituais em torno da fotografia que, de certa forma, podem ser aplicadas tanto às fotografias jornalísticas quanto às obras documentais.

Para percebermos quais mudanças foram significativas no fotodocumentarismo, iremos citar o trabalho do Barbalho sobre as tendências estéticas da atual fotografia documental. Seu estudo possibilitou mapear, através de uma análise histórica e cultural, os aspectos da fotografia documental moderna e compará-la a uma nova proposta contemporânea pelo viés da plasticidade, da temática e dos métodos de difusão.

No período considerado moderno, o autor coloca que tanto o conceito de fotografia como de documento foram baseados na ideia de impressão, testemunho e prova de que algo existiu no real. Iremos aprofundar as questões relativas ao real mais a frente, contudo este fato conduziu algumas características dessa fotografia documental, por exemplo, a estética do moderno era baseada na garantia de transparência do assunto, ou seja, nitidez, tomada frontal e legibilidade da imagem, além da tomada de um instante ideal (referência ao instante decisivo de Cartier-Bresson). Além disso, outra característica importante desta fase moderna é a presença da temática como fundamento desta fotografia, ou seja, a fotografia era um instrumento eficiente para transparecer o compromisso social e as temáticas humanistas, a imagem deveria mostrar a realidade de uma determinada situação, ser instrumento de verdade e denúncia – palavras usadas também na atividade jornalística.

A crise no fotojornalismo provocou uma mudança no circuito fotográfico, levando os fotógrafos documentais a procurar reconhecimento no campo artístico. Para Barbalho, este foi um dos motivos para que os trabalhos documentais contemporâneos tenham adquirido uma exacerbação estilística. A fotografia documental contemporânea traz um território de mudanças, de um moderno utilizando a estética como forma de



ênfatar a transparência e o compromisso com as temáticas para um contemporâneo de instabilidades na imagem, compondo fotografias que evocam mais do que informam, em outras palavras:

“desenvolvem mais comentários visuais sobre o mundo do que geram notícias visuais sobre esse mesmo mundo, [...] perseguindo mais o simbólico que o analógico, a subjetividade do que a objetividade, perseguindo mesmo, por vezes, a invenção, a ficção construída sobre o real, a encenação interpretativa”. (SOUSA *apud* BARBALHO, 2010, p.66)

O autor confirma a tendência de o fotodocumentarismo contemporâneo tornar-se instrumento de ficção e não de informação. Relacionado a esta tendência, a pesquisadora Kátia Lombardi traz um conceito em sua pesquisa, o “documental imaginário”, ao analisar igualmente o projeto Paisagem Submersa. Assim, a presença de trabalhos ficcionais na construção do documento fotográfico acarreta um posicionamento mais autoral e expressivo do fotógrafo, acionando com mais “liberdade” o imaginário. Para a autora, os artistas procuram com mais intensidade colocar nas produções seus sonhos e subjetividades explorando mais o caráter poético das imagens visto que não se espera uma preocupação com a relação analógica do referente na fotografia.

No texto introdutório do ensaio “Sufoco” os artistas deixam clara a opção de explorar aspectos do imaginário: “pessoas que viveram toda a sua vida à beira de um rio têm que se mudar para longe. a ideia da água subindo e invadindo suas casas e suas vidas povoa seu imaginário”. De fato, reconhecemos o quão subjetivo e diferente de outras propostas documentais pode vir a ser uma narrativa visual que representa o imaginário de um povo.

Tanto a produção das fotografias quanto sua leitura já demonstra um grau de subjetividade que extrapolam os limites da objetividade e transparência da realidade. Nossa questão agora é pensar de que maneira esse ensaio, na sua plasticidade e num mecanismo de configuração da narrativa, representa ruptura numa concepção de realismo fotográfico e documental. Por que, tais fotografias são capazes de gerar um estranhamento frente ao referente que se pretende documentar? Não sendo uma obra de leitura imediata, de que forma essas imagens podem propor desafios à interpretação do leitor?

### **Jogo visual entre realidades e ficções**

A fotografia em preto e branco que abre o ensaio visual traz a evidência de um jogo visual que envolve realidades e ficções, objetividade e subjetividade, transparências e instabilidades na imagem. (Figura 1)



Figura 1

Percorrendo a imagem, percebe-se que ela traz em seu segundo plano a cena de uma balsa navegando em um rio com uma vegetação ao fundo. O primeiro plano da imagem divide o espaço fotográfico na metade e refere-se à água do rio. A foto foi tirada numa posição onde foi necessário deixar a câmera submersa (ou invadida pelo movimento da água), registrando na parte superior do quadro a superfície do rio e na parte inferior o interior do rio. O “submerso” aparece na imagem como uma mancha cinza desfocada e granulada, contrastando com a parte superior, nítida e legível. A partir da construção visual desta imagem inicial, o fotógrafo já anuncia duas possíveis formas de diálogo: o documento que expressa a realidade e a interferência de um imaginário através das explorações estéticas. Enfim, é uma representação visual que simboliza e complementa, no texto introdutório, a “ideia da água subindo”.

A beira do rio é o cenário de todas as imagens do ensaio “Sufoco” e as legendas trazem a mensagem de uma descrição do cotidiano e da vida dos ribeirinhos e suas atividades ligadas ao rio. Entretanto, ao percorrer as imagens do ensaio percebemos que não há uma concordância da fotografia e um sentido mais descritivo ou informativo que a legenda parece propor, ou com uma própria estrutura de caráter documental. Essas imagens convocam o leitor a um trabalho que exige uma interação maior, para completar o sentido da fotografia, ou perceber sua “realidade”.

A realidade sempre representou uma grande questão nos estudos acerca do fotográfico. Não há como negar que para haver fotografia, a superfície contida no aparelho fotográfico precisa ser sensibilizada por luz oriunda da realidade, sem luz não



há fotografia. Entretanto, muitos autores se fixaram nesta característica particular do dispositivo fotográfico para creditar um caráter especular à fotografia. Certos estudos tomam a fotografia como o análogo perfeito do real, uma mensagem sem código, com isso desconsidera que os raios luminosos do real são captados pelo aparelho através de um processo de codificação que foi embutido em seu mecanismo (refrações ópticas da lente, regulagem focal e projeção monocular) – não conseguiríamos obter uma imagem fotográfica nítida somente expondo “naturalmente” a película aos raios luminosos do objeto.

Contrapondo as correntes teóricas da fotografia como mimese de um real, Arlindo Machado argumenta que a ideia do realismo fotográfico faz parte de uma investida ideológica histórica e culturalmente construída. A fotografia não representa um sistema neutro, ou seja, o dispositivo fotográfico é uma construção mecânica baseado em um modelo perspectivo oriundo da imagem pictórica figurativa que foi historicamente definido como realista. Aprofundando nas contribuições de Machado sobre a fotografia, podemos perceber que a ideia de um real fotográfico é resultado do casamento entre convenções pictóricas tidas como realistas com o positivismo científico que apostava na verdade mecânica frente à subjetividade humana. Em outras palavras, a ilusão especular resulta da construção de um aparelho que ausentaria o homem de criar representações da realidade baseados em princípios perspectivos convencionados como modelo de realismo.

Machado argumenta que a fotografia se constitui como um corte espaço temporal ocasionado pelo obturador. Dentro de um instante, a fotografia é capaz de também registrar o acaso; uma expressão grotesca que aparece no momento em que a modelo tentava falar, ou mesmo algum objeto que invade acidentalmente o campo delimitado do enquadramento fotográfico. Para o autor, o acaso é domado no processo de seleção fotográfica, fazendo com que tais incidentes não representem um real, idealizado pela fotografia. O trabalho fotojornalístico seria o melhor exemplo já que o trabalho do editor da imagem tem como finalidade excluir qualquer vestígio do acaso que comprometa a função informativa da imagem. O que Machado argumenta é que buscamos, através da fotografia, produzir uma cena capaz de sintetizar o momento de forma idealizada com padrões helênicos de beleza, ou seja, com princípios captados dos cânones pictóricos e por consequência acabamos concluindo que a imagem fotográfica nos traz o registro mais fiel da realidade. Assim o conceito de realidade fotográfica está pautado no pressuposto de selecionar (e por isso, intervir) imagens correspondentes às

convenções pictóricas que habitam o repertório visual de nossa cultura, ou seja, por fim é um conceito de realidade construída e não ontológico ao ato fotográfico.

Entendendo como a realidade fotográfica é apresentada no ensaio, precisamos entender primeiramente o conceito de “sufoco”, nome dado ao ensaio. A palavra sufocar pode ter dois sentidos, asfixiar, afogar ou abafar ou um significado mais figurado impedir, reprimir.<sup>3</sup> As imagens, de acordo com o texto introdutório, pretendem documentar o momento anterior a mudança da comunidade ribeirinha, onde a ideia da inundação faz parte do cotidiano do lugar. Entretanto, as imagens remetem a uma cena que evocam o leitor a relacionar tais fotos a cenas de afogamentos, mortes ou corpos submersos. O gesto é capturado pela câmera em um instante que não constitui uma idealização, um signo que remete a ícones do repertório de imagens, ocasionando uma dúvida interpretativa.

A fotografia de Pedro David retrata a parte superior do corpo de uma pessoa dentro da água, somente com o antebraço emerso. Para esta imagem há um texto/legenda que diz: “tomar banho no rio é um costume recorrente em todas as comunidades ribeirinhas”. A fotografia em si não nos traz muita informação sobre tal objeto ou realidade, percebemos com mais destaque seus aspectos estéticos: a mistura da tonalidade da água com o corpo da pessoa; o antebraço em primeiro plano acompanhando a verticalidade da foto em contraste com um fundo desfocado pela água no corpo submerso. (Figura 2)



Figura 2

<sup>3</sup> "sufoco", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2010, <http://www.priberam.pt/dlpo/dlpo.aspx?pal=sufoco> [consultado em 01-05-2012].



Por não apresentar uma referência direta, descritiva, à circunstância de realidade em que essa fotografia foi obtida, o leitor é convocado a completar o sentido da imagem, e desta forma a realidade da fotografia torna-se um exercício imaginativo. Barbalho completa que as fotografias documentais contemporâneas impõem uma função a mais ao observador do que simplesmente apreciar a obra. Utilizando teorias de Gombrich sobre as artes, ele afirma que estas fotografias:

“Permitem ao espectador, à maneira dos impressionistas, segundo Gombrich, experimentar um pouco do “frêmito do ‘fazer’, que foi um dia privilégio do artista”. Ao mesmo tempo, o documentarista exige que o leitor procure na própria mente o não-expresso pela incompletude da fotografia.” (BARBALHO, 2010, p.129).

Pela falta de informações visuais sobre a pessoa representada (principalmente porque o rosto na fotografia não é mostrado), o espectador acaba relacionando esta imagem a um simples corpo submerso, repartido e sem identidade, podendo remeter a corpos mortos ou afogados.

Numa outra imagem, a referência à morte é mais legível, no entanto é exatamente por este motivo que nos questionamos sobre o caráter mimético da realidade fotográfica. A nona imagem da sequência do ensaio, registrada no rio Jequitinhonha, mostra o corpo de um menino boiando no rio. O corpo do menino é representado por inteiro na fotografia, alinhado à diagonal do quadro. Trata-se de uma imagem em preto e branco, em que a camiseta branca e os reflexos de luz da água se destacam da homogeneidade do cinza obtido da água do rio. (Figura 3)



Figura 3

Esta imagem pode certamente representar o corpo de um menino morto boiando na água. De fato nada na fotografia garante que esta é uma imagem do corpo de alguém vivo ou morto. Como já discutido, as referências visuais que compõem nosso repertório





nos levam a compor a “neutralidade” da fotografia, então já que existem arquétipos pictóricos que remetem cenas como estas (por exemplo, as diversas pinturas que encenam o mito de Ofélia) é possível concluir que esta poderia ser uma imagem ideal para representar alguém morto dentro da água.

Mesmo com tais referências, o leitor questiona qual a cena real que se quer documentar, até porque alguns aspectos estéticos (o reflexo da água superexposto e desfocado) atribuem um caráter mágico a imagem, interferindo na transparência da fotografia. Não havendo legenda, esta imagem nos coloca frente a um jogo visual, que atesta o quanto a fotografia se trata de uma transfiguração da realidade, um produto de códigos que se convencionou chamar de especular, mas que não passa de um ponto de vista, parcial e subjetivo, acerca do real e o quanto o documental no contemporâneo tem remetido a representação de um imaginário. No caso específico desta fotografia, é o ato de leitura e a configuração desta imagem frente a sequência do ensaio que orienta a construção da mensagem documentada, ou seja, que a imagem pretende retratar a vivência destas pessoas com o rio. A tessitura da narrativa é fundamental na formulação do imaginário documental e torna-se a próxima etapa de análise deste artigo.

### **“Sufoco”: uma narrativa diferenciada**

O intuito deste trabalho é demonstrar como projetos mais contemporâneos têm proposto outras formas de lidar com o documentário no fotográfico ao atestar que a realidade da imagem é produto de um ponto de vista e até mesmo propondo ficções. A fotografia documental, neste caso, não busca ser a verdade, ou mesmo testemunho fiel de uma situação, pretende expressar um imaginário do fotógrafo e, através de potências estéticas, evocar a participação do leitor na construção destas “ficções”. Torna-se o jogo de duplo imaginário que possibilita constituir o significado da narrativa.

Segundo o estudo de Paul Ricoeur acerca da tríplice mimese narrativa, conclui-se que a configuração da narrativa visual deste documentário é composta no trabalho da imaginação produtora. Esta sintetiza o entendimento e a intuição através da compreensão do tema pela sucessão ou sequência de fatos.

As fotografias deste ensaio rompem com uma experiência de neutralidade da fotografia num trabalho documental. É no ato de leitura que esta experiência é refigurada, pois é em ação que o leitor reconhece as diferenças formais do projeto documental e efetua os desvios no seu imaginário, reconstruindo a narrativa ficcional, ou a realidade fotográfica. Além disso, a presença de outros textos (legendas e texto

introdutórios) ajuda a tecer a narrativa e tornam-se elementos importantes para a mediação com o leitor.

Um caso específico, a relação entre a fotografia e a legenda remete a duas narrativas diversas. O estilo da fotografia se enquadra nas considerações feitas neste artigo: fotografia documental que exploram aspectos estéticos e não representam uma cena objetiva com uma mensagem explícita. Todavia, a imagem traz o seguinte texto no espaço da “info”: “a elevação do nível das águas do rio Jequitinhonha afeta toda a sua bacia hidrográfica. vários córregos e afluentes deixam de existir...”. A mensagem escrita implica um novo significado que não é representado claramente na fotografia. Esta lacuna somente é preenchida durante o ato de leitura, induzindo a um exercício de concordância e discordância que reconfigura a realidade documentada. (Figura 4)



Figura 4

Assim, num movimento de imaginação, é possível estabelecer relações entre a ausência dos afluentes, descritos na legenda, e a impossibilidade de identificação do indivíduo presente pela fotografia, através da sombra causada pela posição em contraluz da câmera. Ou mesmo relacionar o texto escrito ao registro do indivíduo mergulhando, enfim diversas alternativas de significação, a qual pertence à ordem do ato de leitura.

Podemos concluir neste trabalho que o projeto documental expresso no ensaio “Sufoco” permitem uma nova forma de pensar o realismo fotográfico. Este trabalho propõe possibilidades que subvertem as estruturas de um modelo fotográfico baseado nos cânones da pintura figurativa, e propondo uma forma diferenciada de operar o referente fotográfico.

A interação entre a escrita (legenda e texto introdutório) e a imagem, presente na sucessão narrativa, promove uma construção dialógica de comunicação, pois permite o leitor construir uma nova informação acerca do real documentado, indo além de uma simples descrição textual e de uma atestação fotográfica. A leitura desta narrativa será



uma tentativa de refigurar a ficção construída pelos autores, numa tentativa de imaginar a parte oculta da realidade das pessoas desta comunidade, e principalmente desvendar a ilusão especular do ato fotográfico.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

CASTILHO; DAVID; MOTTA, João; Pedro; Pedro. **Paisagem Submersa**. Disponível em: <[www.paisagemsubmersa.com.br](http://www.paisagemsubmersa.com.br)>. Acesso em: 02/05/2012.

BARBALHO, Marcelo Leite. **Por uma estilística da instabilidade: tendências na fotografia documental contemporânea brasileira na obra de Tiago Santana**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, 2010.

LOMBARDI, Kátia H. **Documentário Imaginário: novas potencialidades na fotografia documental contemporânea**. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social, Faculdade de Filosofia e Ciências - UFMG, 2007.

MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Especular**. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1984.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa (tomo 1)**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Editora Grifos/Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.