



Para além da tradição fotodocumental: a fotomontagem como alternativa para a representação do real¹

Ana Carolina Lima Santos²
Universidade Federal de Minas Gerais

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar a tradição da fotomontagem na contraposição com o fotodocumentário. Defende-se, nesse sentido, que a fotomontagem herda do documental a preocupação de representar a realidade de forma adequada e verdadeira, mas se diferencia dele pelo modo de entender como a fotografia é capaz de fazer isso. No caso da fotomontagem, o imperativo da materialidade ou da factualidade da referência é abandonado para possibilitar o investimento na capacidade de desvelar aspectos não-visíveis, palpáveis ou tangíveis do mundo material, reinventando-o a partir deles e, mais do que isso, evidenciando-o em suas dobras ocultas.

Palavras-chave: Fotografia, representação do real, fotodocumentário, fotomontagem.

1. Introdução

A história da fotografia, desde os seus primórdios, se associa e em alguma medida se confunde com a da fotodocumentação. Já nos primeiros usos da técnica fotográfica, era possível destacar imagens que objetivavam dar conta de um ou outro aspecto da realidade factual. Para assegurar uma representação do real que fosse objetiva, exata e verdadeira, essas fotografias dispunham de pelo menos dois trunfos. Em primeiro lugar, o seu caráter mecânico. Por ser tomada como fruto de uma mera causalidade física, supostamente livre da intervenção humana, a fotografia era percebida como meio ideal para a documentação do mundo – que passava a lhe ser conferida como vocação natural. Além disso, a natureza icônico-indicial era capaz de ratificar essa capacidade documental. De um lado, o ícone apareceu como importante categoria na medida em que o valor de analogia da imagem fotográfica conseguia trazer para o momento da percepção o sentido de presença do seu referente, sugerindo-o; do outro, a

¹Trabalho apresentado no GP Fotografia, do XI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia e graduada em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal de Sergipe. E-mail: outracarol@gmail.com.



categoria do índice evidenciou o fato de que a fotografia, diferentemente de outras imagens, era inseparável da sua referência, trazendo-a colada em si e assim indicando-a.

Nesse contexto, a imagem fotográfica, sobretudo a documental, desenvolveu uma estética que priorizou tanto seu caráter mecânico quanto a sua natureza icônico-indicial. Entre meados do século XIX e início do XX, no modelo de fotografia que se fixou como hegemônico, era usual o investimento em uma simplicidade formal (tomada frontal, luminosidade, nitidez e legibilidade da imagem) que conservava a idéia de uma transparência temática, ou seja, de um modo de representação em que os dados composicionais eram apagados para sublinhar o poder de ancoragem do real nelas percebido, como se quisesse tornar plausível olhar para as imagens como se estivesse diante do próprio mundo. Essa estética da transparência que se firmou enquanto padrão era ao mesmo tempo causa e consequência do entendimento de que a imagem fotográfica, por ser mecânica, icônica e indicial, poderia configurar-se como uma espécie de duplo do real factual.

Ainda que esse modelo e essa compreensão acerca da fotografia não tenham sobrevivido intacto às tensões e rupturas que marcaram o campo fotográfico desde então³, ele deixou resquícios que ainda abalizam grande parte das práticas do focumentário. Talvez o mais significativo deles seja o imperativo da referencialidade, estabelecido como principal estratégia apta a coligar a fotografia à proposta de representação do real. Nesse sentido, a fotografia com fins documentais mantém-se quase sempre atrelada à materialidade de um passado factual, ou, em outras palavras, ao *isso-foi* barthesiano. O termo ‘*isso-foi*’, cunhado por Roland Barthes, demonstra a idéia de que a imagem fotográfica, por ter um referente que precisa ser necessariamente factual e posto diante da objetiva, serve de prova da existência e da condição passada daquilo que é representado. “O que vejo [em um foto] não é uma lembrança, uma imaginação, uma reconstituição [...], mas o real no estado passado: a um só tempo, o passado e o real” (BARTHES, 1998, p. 124). A fotografia documental conserva-se, por essa via, nos limites da reprodução de uma realidade prévia.

Entretanto, para além dos limites do documental, a fotografia viveu uma série de mutações, que podem ser inventariadas nas experimentações das vanguardas artísticas

³ Essa idéia é desenvolvida em outro artigo: “A fotografia e o focumentário de Jacob Riis a Pedro Meyer”. Nele, tomando a história do focumentário em retrospecto, são delineadas duas concepções bastante distintas de documentação: a primeira delas marcada por uma noção de relato objetivo do real (presente nos primeiros trabalhos focumentais) e a segunda coligada à idéia de um focumentário imaginário que investe na invenção de mundos (ostentado pela fotografia contemporânea) (SANTOS, 2011).



da década de 1920 (que pioneiramente romperam com a tradição mimética da realidade e imprimiram à imagem fotográfica um viés interpretativo e expressivo, aberto a extrapolações imaginárias), nas hibridações da fotografia plástica levadas a cabo a partir de 1970 (que também contribuíram para a desconstrução da fotografia como restituição de um espaço-tempo perdido) e nas possibilidades de manipulação e geração computacional da imagem digital (que faz com que a fotografia não mais dependa de um referente, ‘desindexando-se’) (COUCHOT, 1993; SOUSA, 2000; BAQUÉ, 2003, et alii). Ainda que não objetivassem corroborar com a vocação documental da fotografia (e muitas vezes se colocassem até mesmo contrariamente a isso), esses movimentos foram importantes para redefinir o fotodocumentário segundo um novo paradigma para a representação do real. Tome-se como exemplo o caso da fotomontagem. Em um primeiro momento, a fotomontagem apontou para uma impossibilidade representativa, mas, em seu desenrolar, firmou um modo de produção de asserções sobre o mundo histórico que acabou por ser incorporado às práticas documentais – a saber, como um tipo de fotografia que não precisa se prender à materialidade de um passado factual, mas pode investir na capacidade de desvelar aspectos não-visíveis, palpáveis ou tangíveis do mundo material, mas igualmente reais.

2. Do caos dadaísta à produção de asserções sobre o mundo histórico

As primeiras fotomontagens surgiram entre 1915 e 1918, quando Raoul Hausmann, Hannah Höch, George Grosz e John Heartfield, precursores da técnica, fizeram uso de colagens para gerar figuras desconcertantes e até mesmo incongruentes. A fotomontagem nasce, nessa época, como produto final de um trabalho de fragmentação e combinação de imagens fotográficas distintas que não busca necessariamente restabelecer a unidade originária das fotografias, mas quase sempre as mantêm como elementos díspares e descontínuos (no que diz respeito ao espaço, à textura, ao estilo, etc.) que se conciliam em prol da instauração de uma determinada significação – realizando, nos termos frizotianos, uma “mise en ordre (ou en désordre) du sens”⁴ (FRIZOT, 1995, p. 431). Nesse contexto inicial, as fotomontagens não tinham qualquer preocupação de ordem documental. Em consonância com a atitude de negação pregada pelo movimento dada, essas montagens fotográficas objetivavam explorar o

⁴ “Ordenação (ou desordenação) do sentido” (tradução livre).

potencial subversivo do meio, sobretudo explorando as composições caóticas como uma maneira de se posicionar contrariamente ao realismo e ao convencionalismo do sistema tradicional de representação.



Figura 1. John Heartfield, A pan german 2, 1933.

Aos poucos, pelas mãos do próprio Heartfield, a fotomontagem começou a distanciar-se do caos dadaísta para esboçar-se segundo uma nova função. Para Heartfield, a fotomontagem passou a servir de instrumento para a construção de sátiras sócio-políticas, como aquelas em que articulava e manipulava diferentes fotografias para re-significá-las e, a partir do novo sentido estabelecido, empreender releituras críticas acerca da conjuntura da Alemanha Nazista. *A pan german 2* (figura 1) é exemplar de sua obra. Nela, a imagem do oficial nazista Julius Streicher foi sobreposta a uma fotografia dos restos mortais de um anônimo assassinado, retirada dos arquivos da polícia de Stuttgart. Essa sobreposição, da forma como foi efetuada, deu a ver Streicher bem postado, indiferente e impiedoso, com sangue sob seus pés. A montagem, embora não tenha feito referência a uma situação específica que efetivamente tomou lugar na factualidade do mundo, conseguiu edificar um conhecimento acerca da realidade,



simbolizando a autoridade repressiva e a violência do regime nazista – entendidas como reais e verdadeiras.

É desse modo que, em geral, a fotomontagem se investiu de um papel semelhante àquele do documentário: ela igualmente intenta a produção de asserções sobre o mundo histórico, evocando a credulidade na veracidade do conhecimento construído. E, para isso, como no fotodocumentário, esse tipo de imagem também faz apelo ao caráter realista da fotografia. Por serem ‘fragmentos do real’, mesmo remontadas, as fotografias são percebidas como impressão ou sensação do real. “The peculiar advantage of photomontage [quando comparadas a outras formas não-fotográficas de representação] lies in the fact that everything which has been cut out keeps its familiar photographic appearance. We are still looking first at things and only afterwards at symbols”⁵ (BERGER apud ADES, p. 48). Diz-se, portanto, que a fotomontagem se favorece da força da fotografia, mas sem sofrer os limites do registro; fundando a tendência conforme a qual a fotografia não mais se prende à materialidade de um passado factual.

De tal maneira, a fotomontagem não busca revelar o real através de imagens que se assemelham ou que referenciam diretamente o mundo cotidianamente acessível aos olhos. Ao invés, é ao passo em que estabelece relações que são consideradas capazes de desvelar esse mundo para além das aparências que as fotomontagens articulam conhecimentos acerca da realidade. Esse modo de conceber a representação do real instaura um outro paradigma para a representação do mundo. De fato, a reinvenção autorizada pela/na fotomontagem oferece uma nova possibilidade para a proposta representativa da fotografia na medida em que passa a creditar sua eloquência à capacidade de subverter a lógica do registro para propor imagens que intentam menos referenciar ou descrever como as coisas aparentam no mundo factual e assim reinstaurá-las do que revelar o que nele se encontra ‘invisível’ (PRICE, 1997; ROUILLÉ, 2009; SOULAGES, 2010, et alii). Marca-se, com isso, uma distinção entre aparência sensível (nessa acepção, vista como insuficiente) e essência inteligível (fonte do verdadeiro conhecimento e só encontrável quando se ultrapassa o sensível patente).

⁵ “A peculiar vantagem da fotomontagem reside no fato de que tudo aquilo que foi recortado mantém sua aparência fotográfica. Nós ainda olhamos primeiramente para as coisas e apenas depois para os símbolos” (tradução livre).

3. O surrealismo e o rompimento com uma concepção objetivista

Essa atitude tornou-se ainda mais contundente nas fotomontagens de inspiração surrealista. O surrealismo, enquanto movimento, objetivava reexaminar não apenas o modo como a realidade era representada, mas também questionar a própria noção de realidade tal qual conhecida. Por acreditarem haver, escondido sob a superfície aparente da realidade, um outro real mais profundo e verdadeiro, aos quais os homens só poderiam ter acesso se libertados dos preceitos do racionalismo, os surrealistas buscavam alcançar as profundezas dessa realidade. Para isso, eles investiram em um projeto comprometido mais com a subjetividade dos sujeitos do que com parâmetros considerados objetivos, confiando na imaginação pura (revelada, sobretudo, nos sonhos, nas fantasias e nas alucinações) como caminho possível para fugir da intervenção reguladora e empobrecedora da razão; única maneira de ampliar o conhecimento sobre o mundo (BRETON, 1966). As fotomontagens que surgiram nesse contexto igualmente impunham o universo imaginativo do autor como parte constitutiva da experiência humana⁶, cabendo a ele a missão de reinventar a realidade a partir de aspectos não-visíveis, palpáveis ou tangíveis do real – atualizados na imagem como uma forma de dar mais efetividade à representação realizada.

O que se viu, então, nesse tipo de fotografia foi a criação de ‘loucuras’ em que vinculações improváveis, contradições delirantes e figuras estranhas colocaram-se como realidades impossíveis de serem decodificadas de modo objetivo, mas que adquiriam significação se interpretadas alegoricamente (CHIARELLI, 2003). Diversos artistas surrealistas construíram fotomontagens dessa maneira, estabelecendo entre os dados do real relações diferentes das manifestas habitualmente e, com isso, aproximando-se do desconexo dos sonhos e das fantasias como uma forma de dar a ver uma realidade que para eles permanece oculta ou invisível na superficialidade das aparências do mundo factual. É o que acontece nas obras de Herbert Bayer e Jerry Uelsmann, fortemente influenciadas pelo surrealismo. Por exemplo, criar uma atmosfera onírica em que, diante da fachada de um edifício, as palmas de duas mãos flutuantes fazem brotar olhos que miram o espectador (figura 2) foi, para Bayer, uma forma de expressar através da

⁶ Sobre isso, Gilbert Durand sinaliza o surrealismo como principal responsável pela reavaliação do território imaginal. A afirmação do papel cognitivo do sonho, da fantasia e da alucinação, isto é, da capacidade de produzir consciência a partir deles, abala o posto da razão como único meio legítimo de acesso à verdade e impõe o imaginário como dinamismo organizador do pensamento e do conhecimento humano. Nesse sentido, o imaginário não mais pode ser tomado em uma ‘pobreza essencial’, associado à infância da consciência, à sombra de real, ao erro e à falsidade (DURAND, 1997 e 1998).

imagem o isolamento vivenciado pelos cidadãos das metrópoles, tornando sensíveis aspectos insensíveis que fazem parte do real, ou melhor, da essência inteligível do real.



Figura 2. Herbert Bayer, Lonely metropolitan, 1932.

Com essa vertente surrealista, a fotomontagem rompe com uma concepção objetivista de acordo com a qual a realidade e a verdade são pré-existentes e já totalmente acessíveis ao observador. De fato, se a corrente de pensamento ligada ao documental, sobretudo nos moldes tradicionais, tende a pressupor a realidade e a verdade como sendo inteiramente materiais e visíveis, contidas nas aparências das próprias coisas e podendo ser oferecida ao olhar do espectador somente pela observação direta, pelo rigor e pela precisão das ciências⁷; a lógica que se instaura com a fotomontagem segue um rumo oposto. Nela, para se aproximar da realidade e da verdade do mundo, é preciso promover relações entre seus elementos, evidenciando dobras ocultas do real. E isso só é possível, nessa acepção, a partir de uma racionalidade

⁷ A idéia de ‘instante decisivo’ desenvolvida por Henri Cartier-Bresson resume bem essa concepção, tanto em seu modo de entender a relação entre a realidade e a imagem quanto na postura que se deve ter frente a ela. Para Cartier-Bresson, o real comporta em si mesmo um determinado momento em que seus elementos se colgam em uma configuração que torna visível por si só a essência dos acontecimentos em curso (sua estrutura), podendo ser rendida pelo ato fotográfico. É por tal motivo que, segundo tal ponto de vista, a verdadeira missão do fotógrafo é encontrar, revelar e reproduzir essa estrutura – não produzi-la ou criá-la (SOULAGES, 2010).



mais especulativa e menos linear ou, por vezes, a partir de uma irracionalidade imaginativa: nelas, a informação é sempre processada; o que significa que armazenar, ordenar e avaliar dados constituem etapas indispensáveis para a representação do real (FONTCUBERTA, 1996). A fotomontagem afiança, assim, o trabalho de intervenção do fotógrafo sobre o real.

Ora, contrariamente ao que se pode experimentar com a prática fotográfica mais banal, a verdade, aliás, como a realidade, jamais se desvenda diretamente, através de simples registro. A verdade está sempre em segundo plano, indireta, enredada como um segredo. Não se comprova tampouco se registra. Não é colhida à superfície das coisas e dos fenômenos. Ela se estabelece. Aliás, é a função dos historiadores, dos policiais, dos juízes, dos cientistas ou dos fotógrafos estabelecer, conforme procedimentos sempre específicos, a versão da verdade e de atualizá-la em objetos dotados de formas (ROUILLÉ, 2009, p. 67).

Reconhece-se, então, que o real depende de uma função construtiva que a fotografia realiza pela intervenção ativa. O fotógrafo assume um papel de criador não só do produto fotográfico, mas da própria realidade. Ao representar o real, longe de reproduzir qualquer coisa, o fotógrafo cria a realidade na medida em que a dota de significação. A fotografia impõe-se, de tal modo, como uma construção cognitiva – como imagem mítica. “‘Mythique’ signifie ici construction d’une saisie logique du monde, mise en forme, articulation créatrice de sens a partir de ce matériau que sont les phénomènes perçus”⁸ (FLOCH, 1986, p. 22).

4. A repercussão do novo paradigma nas práticas documentais

O alcance desse modo de entender o fazer fotográfico que é de certo modo inaugurado com a fotomontagem pode ser observado em diferentes projetos documentais. De um modo geral, a compreensão de que a fotografia não pode ser entendida como mera realidade capturada advém daí: como transformação e atualização que se dá a partir do modo como o fotógrafo traduz na imagem, na organização dos seus elementos constituintes, uma maneira de (re)criar a realidade, a fotomontagem ajuda a inserir a fotografia nos quadros de sentidos de um tratamento criativo da realidade, devidamente subjetivada e estetizada a partir deles. Observa-se, com isso, que a fotografia não opera na mera reprodução ou restituição do referente, mas na sua

⁸ “‘Mítico’ significa aqui a construção de uma lógica acerca do mundo, posta em forma na articulação criativa de sentidos realizada a partir do material que são os fenômenos percebidos” (tradução livre).

reapropriação fotográfica. Se a fotografia é vestígio de um passado daquilo que é fotografado, ela é também vestígio do sujeito que fotografa, do ato e da ação fotográfica. A imagem fotográfica é, pois, um vestígio criado pelo fotógrafo do seu encontro com a realidade, que aparece na imagem submetida a uma série de rupturas e metamorfoses que derivam desse encontro (SOULAGES, 2010).

De forma mais deliberada, a influência da fotomontagem e do novo paradigma por ela instaurada pode ser percebida no trabalho do fotodocumentarista Pedro Meyer. Operando quase sempre a partir de manipulações digitais, Meyer trabalha as imagens originais, alterando, combinando e transformando-as de maneira a criar novos fundos, novos enquadramentos e novas composições. As fotografias que daí resultam são quase sempre desprovidas de quaisquer pretensões de serem percebida em seu aspecto de ‘recorte do real’, mostrando personagens fantasmagóricos, arranjos inusitados e realidades com ares de estranheza (figura 3). Nesse sentido, ao invés de buscar a reinstauração do real a partir da re-apresentação de uma realidade factual pré-existente, essas fotografias abdicam de uma experiência direta do mundo para dar conta dele apenas indiretamente. Na verdade, o que Meyer faz é criar imagens que funcionam como espécies de enigmas visuais a guiar uma leitura metafórica ou alegórica do que é apresentado, somente por meio da qual o espectador estabelece conexões e delas inferem significados.



Figura 3. Pedro Meyer, Temptation of the angel, 1991/1991.

O interessante, nesse ponto, é perceber que todas essas mudanças de ordem técnica e estética não se refletiram no foco do seu trabalho, visto que o fotógrafo



permanece filiado às propostas de participação, denúncia e/ou representação da realidade, típicas à prática documental ao qual sempre se dedicou. O que mudou foi o modo como ele passou a entender a própria fotodocumentação. Para ele, documentar a realidade através de fotografias não mais se restringia à captura do instante decisivo em que a realidade supostamente já torna visível por si só a essência dos acontecimentos em curso (CARTIER-BRESSON, 1952), mas se configura como um exercício expressivo ativo em que a mera reprodução da realidade é insuficiente. Meyer acredita que, para além disso, é necessário incluir na imagem sua ‘visão de mundo’, suas impressões e sensações – mesmo que, para tal, seja preciso forjar as situações que retrata. Trata-se de uma consciência documental segundo a qual o que importa é pôr em ordem e dar sentido à experiência do mundo sem precisar necessariamente apresentá-lo em sua factualidade.

Nesses casos, a adequação e a veracidade documentária não estão atreladas à reapresentação da referência ou sequer estão submissas à materialidade de um passado factual. O mais importante de ser assinalado, por fim, é que o esse paradigma não-objetivista permite assumir aí que esse modo de dar conta do mundo não é necessariamente menos válido que o fotodocumentário em sua modalidade clássica: “[nada] nos garante que a fotografia formalmente similar e precisa, e aparentemente objetiva (o que foi fotografado era o que estava lá, nem mais nem menos), é o documento verdadeiro do que as pessoas vêem, e sobretudo sentem, pensam, fazem e são” (MARTINS, 2008, p. 159). Ao contrário, todas essas práticas parecem ter sido capazes de afirmar que as verdades edificadas, seja pelo fotodocumentário seja pela fotomontagem, dão conta de representar o real, mas funcionando apenas como juízos possíveis que atendem às subjetividades inerentes à produção social de sentido, revelando um mundo que não é uno e, sim, repleto de verdades plurais, fragmentárias e, acima de tudo, deliberadamente construídas.

Referências bibliográficas

ADES, Dawn. **Photomontage**. London: Thames & Hudson, 1986.

BARTHES, Roland. **A câmera clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

BAQUÉ, Dominique. **La fotografía plástica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.



BERGER, John. “The political uses of photomontage”. In: **Selected essays and articles: the look of things**. London, Thames & Hudson, 1972.

BRETON, André. **Manifestes du surrealisme**. Paris: Gallimard, 1966.

CARTIER-BRESSON, Henri. **Images a la sauvette**. Paris: Editions Verve, 1952.

CHIARELLI, Tadeu. “A fotomontagem como introdução à arte moderna: visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo. In: **Revista ARS**, volume 1, número 1. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003.

COUCHOT, Edmond. "Da representação à simulação: evolução das técnicas e das artes da figuração". In: PARENTE, André (org). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 1998.

FONTCUBERTA, Joan. **El bejo de Judas: fotografia e verdad**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1996.

FLOCH, Jean-Marie. **Les formes de l’mpreinte**. Périgueux: Pierre Fanlac, 1986.

FONTCUBERTA, Joan. **El bejo de Judas: fotografia e verdad**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1996.

FRIZOT, Michel. “Les métamorphoses de l’image: photo-graphismes et détournements de sens”. In: **Nouvelle histoire de la photographie**. Paris: Adam Biro & Bordas, 1995.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2008.

PEIRCE, Charles. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PRICE, Derrick. “Surveyors and surveyed: photography out and about”. In: WELLS, Liz (org). **Photography: a critical introduction**. London: Routledge, 1997.

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

SANTOS, Ana Carolina Lima. “A fotografia e o fotodocumentário de Jacob Riis a Pedro Meyer”. In: **Anais do I Congresso Mundial de Comunicação Ibero-Americana**. São Paulo: Confibercom, 2011.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo, Editora Senac, 2010.