



Os caminhos da fotografia à expressão¹

Eliézer Nogueira do NASCIMENTO JR²

RESUMO

Desde sua concepção, a fotografia enfrentou profundas mudanças em suas práticas e modos de produção, designação e transmissão de mensagens. A partir da segunda metade do século XX, a fotografia iniciou sua transformação de mero suporte para a captação do real a um catalisador de expressão e material artístico, fazendo uso da alegoria para a fabricação de suas imagens. Neste trabalho, os caminhos percorridos pela fotografia tomam como guia as idéias de André Rouillé e sua construção de uma fotografia-expressão e de Kátia Hallak Lombardi, ao buscar estruturar um novo modo caminho da fotografia documental na contemporaneidade: o Documentário Imaginário.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia documental; fotografia-expressão; documentário imaginário; alegoria.

Crise da fotografia-documento³

As etapas da fotografia estão intrinsecamente ligadas ao rumo da sociedade e a partir dos anos 70, uma nova demanda por verdade, estimulada pela ascensão da televisão como veículo informacional, faz com que a fotografia-documento, então símbolo de um progresso científico, seja obrigada a rever sua estrutura funcional.

Inserida no contexto de uma sociedade industrial, a fotografia-documento está estreitamente ligada à representação e à objetividade, reforçando seu caráter referencial de registro das coisas tal como são.

O francês Henri Cartier-Bresson (1908-2004) representa um marco no fotojornalismo. Ao buscar o chamado “instante decisivo”, ele encarava o ato fotográfico como o momento em que ocorria um emparelhamento entre a mente (conhecimento

¹ Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do IX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 10 a 12 de junho de 2010.

² Estudante de Graduação do 9º semestre do Curso de Comunicação Social, habilitação em Publicidade e Propaganda do ICA-UFC, e-mail: jnascimento.com@gmail.com

³ Orientador: Silas de Paula



técnico), o olho (concepção estética) e o coração (sensibilidade) no qual a efêmera imagem se apresentava ao fotógrafo.

Na fotografia existe um novo tipo de plasticidade, produto das linhas instantâneas tecidas pelo movimento do objeto. O fotógrafo trabalha em uníssono com o movimento, como se este fosse o desdobramento natural da forma como a vida se revela. No entanto, dentro do movimento existe um instante no qual todos os elementos que se movem ficam em equilíbrio. A fotografia deve intervir neste instante, tornando o equilíbrio imóvel. (CARTIER-BRESSON, 1953) ⁴.

Dessa forma, percebe-se na fotografia-documento um compromisso com o realismo. Deleuze (1983) acredita que o realismo seja articulado em dois pólos: o meio e o personagem. A relação entre esses dois é exercida através da imagem-ação ⁵.

O meio age através de suas potencialidades sobre o personagem e cabe a este interagir com ele ou modificá-lo de acordo com a situação apresentada.

No meio já podemos distinguir as qualidades-potências e o estado de coisas que as atualiza. A situação, e o personagem ou a ação, são como dois termos ao mesmo tempo correlativos e antagônicos. A ação é em si própria um duelo de forças, uma série de duelos: duelo com o meio, com os outros, consigo mesmo. Enfim, a nova situação que decorre da ação forma um par com a situação inicial. Eis o conjunto da imagem-ação. (DELEUZE, 1983, p. 163).

Durante a Guerra do Vietnã (1959-75), a imagem-ação conheceu seu apogeu. Os fotorrepórteres, financiados pelo governo americano para cobrir amplamente os conflitos, ficavam na linha de frente e registravam todos os quadros da barbárie. A íntima relação com o objeto fotografado transformava os fotógrafos também em atores dos acontecimentos.

Por outro lado, o excesso das fotografias de guerra, a exposição da violência amplificada nas páginas dos jornais suscitou uma preocupação com a banalização da imagem e, paradoxalmente, no mesmo contexto de seu clímax a imagem-ação passou a encarar uma desconfiança diante das desilusões do projeto moderno.

⁴ Tradução livre.

⁵ “O que constitui o realismo é simplesmente o seguinte: meios e comportamentos; meios que atualizam e comportamentos que encarnam. A imagem-ação é a relação entre os dois, e todas as variedades desta relação.” (DELEUZE, 1983, p. 162).



O mundo começa a se fechar para as imagens, as guerras seguintes não são dissecadas pelos fotógrafos e as notícias dos conflitos são mostradas através de fotos de satélites, caso da Guerra do Golfo em 1991. Dessa forma, os dirigentes buscam uma suavização da realidade. Essa exclusão passa a ser adotada também pela política, restringindo o trabalho do fotógrafo, negando seu papel de ator e relegando-o a espectador dos acontecimentos, sobrando apenas o acaso e a sorte na busca do furo.

Surge daí o artifício da roteirização da reportagem. Os repórteres, cansados de correr atrás do instantâneo, do “instante decisivo” bressoniano, passam a construir suas imagens e propagá-las como antecipações da realidade. Essa fabricação da informação vai de encontro ao regime de imagem empregada pela imagem-ação, no qual o contato direto com o objeto e seu registro legitimava-o como uma captura do real.

Rouillé (2009) acredita que a questão de captação ou fabricação de uma imagem é menos relevantes do que “a passagem de um regime de verdade para um outro”, ambas as transmissões de acontecimentos trazem uma veracidade de acordo com seus “critérios suscetíveis de sustentar convicção, ou a outras expectativas” (ROUILLÉ, p. 2009, p. 144).

Para Lombardi (2008) essa preocupação com uma credibilidade da fotografia origina-se de uma postura positivista adotada pela fotografia documental clássica desde a década de 30, na qual se buscava um ilusório registro do mundo.

De modo geral, tanto os primeiros documentaristas como os que vieram nas gerações seguintes procuravam passar a idéia de que suas imagens eram registros objetivos e reflexo neutro do mundo, embora seja sabido que tal aspiração nunca foi passível de realização. Ao tentarem se aproximar de um ideal de objetividade, esses fotógrafos acabaram por priorizar o pensamento direto, em detrimento de conteúdos menos organizados provenientes das zonas não-institucionalizadas do imaginário. (LOMBARDI, 2008, p.45).

Através da ascensão da informação como força-motriz de um novo padrão social, a fotografia-documento⁶ encontrou-se em crise. Reduzir a fotografia a uma imagem transparente, fincada na denotação, portanto, desprovida de sentidos ocultos, é aprisionar a imagem aos limites da coisa e renegar toda gama de interpretações e acontecimentos proveniente da relação entre elas.

⁶ Rouillé (2009) considera como fotografia-documento aquela baseada no culto ao referente e à representação, que nega as mediações existentes entre as coisas e as imagens por “reduzir a fotografia a documento e o documento à representação sensível (designação)” (ROUILLÉ, 2009, p.136).



A fotografia-documento não mais representa essa sociedade da informação na qual os limites entre o verdadeiro e o falso, entre real e ficção se confundem. Não se pratica mais a crença da captação de um real bruto, o novo real está transpassado pela ficcional.

A ascensão de uma ordem imagética, acima de tudo descentralizada, baseada em redes midiáticas que fazem uma nova leitura do real coincide com o fim da fotografia-documento por ser incapaz de sustentar essa nova perspectiva. Sua morte é um processo natural de seu desenvolvimento como ordenador do visual e desemboca numa fotografia descompromissada com uma verdade fincada na representação, mas preocupada com a expressão.

Entre a Fotografia-Expressão e o Documentário Imaginário

A designação documental não admite as interações entre as imagens e as coisas. Fincada na noção de representação, ela nega as subjetividades do fotógrafo, suas relações com os modelos e o poder da escrita fotográfica.

A produção fotográfica na contemporaneidade⁷ encontra-se permeada de novas vias de concepção e realização imagética. Configuram-se caminhos cheios de interceptações no qual as práticas se confundem. Muitos autores buscam diferentes nomenclaturas com o intuito de especificar suas análises e adequar a fotografia às suas traduções.

Uma consequência importante disso foi uma nova fusão e falta de definição entre os gêneros fotográficos. É cada vez mais difícil distinguir um tipo de prática de fotografia de outra. [...] títulos como o “documentário” são de pouca utilidade como rótulo para o novo tipo de trabalho que está sendo produzido. Na verdade, todos os títulos descritivos foram livremente apropriados e encontram-se usados em combinações curiosas [...]. (PRICE, 2004, p. 75)⁸.

Para uma fotografia que exprime um acontecimento, Rouillé (2009) emprega o termo fotografia-expressão. Essa passagem da designação para a expressão condiz com a transferência de uma sociedade industrial para uma sociedade da informação baseada

⁷ Contemporaneidade essa considerada como o período posterior a II Guerra Mundial, quando o mundo enfrenta uma nova ordem político-social e novos modos de produção fotográfica começam a surgir.

⁸ Tradução livre.



em redes digitais de comunicação. São elas as responsáveis pela escassez da fotografia-documento ao inserir novas práticas e usos à imagem fotográfica, no entanto, esta ainda faz uso da estruturação clássica do documento servindo de base para que o trabalho de novos fotógrafos busque novos caminhos de acesso às coisas.

Lombardi (2008) credita à fotografia documental o uso da estética para expressar a relação do homem com sua realidade através de uma seqüência de imagens. Para essa nova via da fotografia documental contemporânea emprega-se o termo Documentário Imaginário, próximo à idéia de fotografia-expressão de Rouillé (2009), pois ambas fazem uso das diretrizes do documental – planejamento sobre o tema, grande tempo gasto na realização, produção de uma série de imagens caracterizando uma narrativa – para produzirem novas imagens fotográficas.

A fotografia-documento nega tudo que antecede a imagem. Ao procurar captar o “instante decisivo”, ela não leva em consideração aquilo que a envolve, a história da imagem e sua relação com o mundo. Por outro lado, a fotografia-expressão faz desse reconhecimento seu maior trunfo.

Através de formas, escritas e subjetividades, a fotografia-expressão relaciona o visto com o não-visto, a parte e o todo, a imagem para além dos limites da fotografia. Em face disso, Rouillé (2009) denomina três vias de fabricação da expressão: a escrita, o autor e o Outro.

No Documentário Imaginário⁹, Lombardi (2008) faz uso do termo “documentário” para identificar o gênero fotográfico no qual sua prática está alocada. O termo “imaginário” supõe uma nova possibilidade de expressão por parte do fotógrafo apto a possuir um olhar mais intimista e libertário, fazendo uso de suas imagens particulares na concepção das fotografias.

Para Rouillé (2009), foi através da Missão Fotográfica da Datar, órgão responsável por manter a unidade do território francês, em 1983, que a expressão pode aliar-se ao documento. A Datar não objetivava fazer uma descrição da paisagem francesa, mas descobrir novas visibilidades do espaço, livrar a fotografia do automatismo documental, do registro direto e incipiente.

⁹ *Documentaire Imaginaire* (em francês). Termo cunhado em 2004 – desprovido de um propósito conceitual – durante o Foto Arte em Brasília, pelo curador canadense Chuck Samuels, do *Le Mois de La Photo à Montreal*, durante uma análise da obra “Paisagem Submersa” de João Castilho (1978 -), Pedro David (1977 -) e Pedro Motta (1977 -).



Durante o período de predomínio da fotografia-documento a escrita foi sacrificada em busca da relação direta entre a imagem e seu referente. Portanto, através da expedição da Datar, inicia-se uma abertura de espaço para a fotografia-expressão que solicita um novo sistema de construção das imagens, valorizando o processo, os acontecimentos em torno do fazer fotográfico em detrimento do referente, na qual novas visibilidades surgem através do desenvolvimento de uma escrita fotográfica única aplicada pelo fotógrafo.

É a crença de que a coisa se constrói junto com a imagem, é apostar na fotografia como transformadora em potencial da realidade fotografada para além dos limites da foto. Creditar à forma fotográfica esse poder anula os postulados do documento e nega o princípio da fotografia como decalque. Acima de ordenar uma realidade, ela a opera.

A passagem do documento para a expressão rompeu com a noção de centralização e com a busca pelas representações fiéis às coisas abrindo a imagem a uma pluralidade de processos que valorizam a escrita fotográfica e a capacidade inventiva do fotógrafo, do autor.

A partir dos anos 50, os fotógrafos documentaristas começaram a perder a ilusão de que, através de suas fotos, conseguiriam mudar a realidade. Passou-se então a ganhar mais espaço uma produção que visasse novos enfoques, mais subjetiva e menos presa às questões sociais.

Mesmo que tenha tido uma origem difusa e funções inespecíficas, a fotografia vai se definindo, no contemporâneo, como suporte da necessidade de vínculos entre os momentos desconstruídos do todo impossível, como documento da tensão entre ocultação e revelação, tão característica da contidianeidade. (MARTINS, 2008, p. 36).

A fotografia-expressão vem para liberar os modos de visão e do fazer fotográfico. As imagens não estão a serviço de uma obrigatoriedade informacional, mas para atender a subjetividade do fotógrafo, libertando seu ponto de vista e colocando-o como soberano diante da realidade.

O fotógrafo suíço Robert Frank (1924-) é visto como o desencadeador da fotografia-expressão. De 1955 a 1956 – munido de sua máquina Leica e de uma bolsa da Fundação Guggenheim que lhe propiciou uma independência financeira para fotografar, durante um ano, os caminhos do oeste americano – Frank imprimiu seu

ponto-de-vista e suas técnicas ao espaço fotografado: o cotidiano daquela região. Como um *voyeur*, possuía o objetivo de retratar a totalidade da observação do real ou o próprio real como o todo, através de suas experiências e expressões individuais. Lombardi (2008, p. 40) acredita que Frank “não estava em busca de uma reportagem como se conhecia até então, não se interessava pelos acontecimentos imediatos e também estava longe de querer registrar momentos significativos”, como no registro de uma estrada deserta que apenas acomodava o fotógrafo e um veículo que vinha em sua direção. (Figura 1).

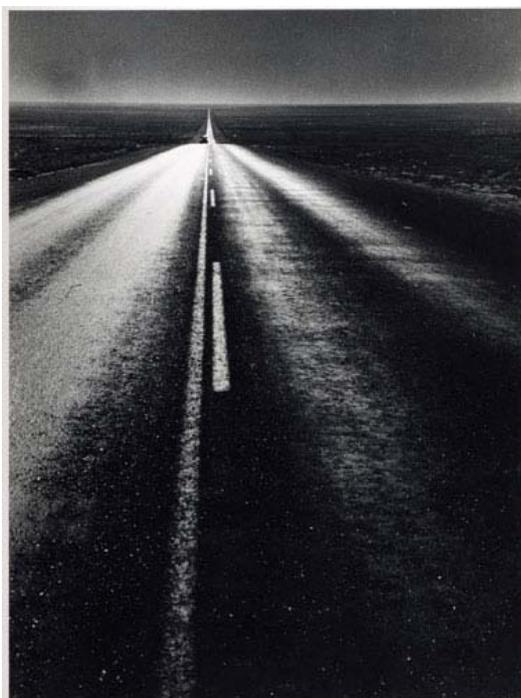


Figura 1 – U.S. 285, New Mexico (1955)

Robert Frank

É a emancipação da subjetividade do autor. O fotógrafo passa da função de espectador e operador técnico das funções da máquina, idéia persistente desde o século XIX, a produtor de imagens através de uma observação indireta e livre da realidade, distanciando o olhar do compromisso com o testemunho e com a objetividade comuns ao fotojornalismo.

A postura de Robert Frank colabora para enfraquecer o dispositivo platônico da fotografia... a onipresença do sujeito na fotografia-expressão se opõe a rejeição da individualidade do operador pela

fotografia-documento... se as fotos de Frank rompem com a estética documental é porque elas não representam (alguma coisa que foi), mas apresentam (alguma coisa que aconteceu); é porque não remetem às coisas mas aos acontecimentos. (ROUILLE, 2009, p. 173).

Para afirmar a subjetividade criadora do fotógrafo Lombardi (2008) resgata a noção de “mundo imaginal” de Durand (2004), o qual estaria localizado entre o mundo sensível e o mundo espiritual onde acontecem as relações entre a subjetividade do fotógrafo e a objetividade do meio.

É também o espaço da criatividade, onde se admite a absorção de valores e que se mantém aberto ao paradoxo e à contradição. No imaginário, elaboram-se os meios representativos, simbólicos, retóricos e racionais, de finalidade defensiva frente à fatalidade da morte. Ele é ao mesmo tempo uma fonte racional e não-racional de impulsos para a ação [...]. (LOMBARDI, 2008, p. 44).

Todo o território fotográfico é proveniente das idéias de seu produtor, a simbiose entre a realidade e as manifestações subjetivas do fotógrafo se manifesta pela fabricação de imagens que não reduzem a realidade à impressão, os sentidos transbordam pelos limites do registro e o imaginário se manifesta livremente.

A tecnologia funciona como uma ponte entre o imaginário e a fotografia. Os fotógrafos fazem uso de recursos técnicos como o borrado, o desfoque ou a granulação para fazer emergir, de seus sonhos, formas próprias de representação. Até mesmo as lacunas procuram comunicar algo: o vazio como dispositivo de significação, o visto e o invisível como articulações do visível.

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. (LOMBARDI, 2008, p. 46).

Esse quadro rompe com a idéia de um domínio da imagem pelas coisas, defendido pela prática documental, o fotógrafo não possui mais a obrigação de documentar o mundo, de buscar o “instante decisivo”, de procurar o furo. Trata-se aqui de transformar a máquina em um mecanismo de expressão, de reconhecimento do outro e de propor uma troca e iniciar um diálogo com o fotografado.



O Outro surge como expoente de um diálogo entre o autor e o personagem da imagem, uma fusão de experiências resultando numa concepção íntima da imagem que capta não a verdade daquela realidade, mas das trocas propiciadas por ela, reforçando o caráter social e a postura documental da fotografia-expressão ao demandar um conhecimento prévio e um envolvimento com o tema não se resumindo ao registro de um momento aleatório.

Para Rouillé (2009), torna-se imprescindível para o fotógrafo adaptar-se à realidade do fotografado e criar procedimentos específicos para retratá-lo. Entender o cotidiano e as insatisfações, os anseios e as projeções do modelo fazem parte do planejamento dos recursos necessários a uma fotografia que transmita a mensagem daquele indivíduo ou grupo de indivíduos. Por essa razão a fotografia-expressão é contato, é proximidade com o objeto.

Mais do que o registro de um estado de coisas, a fotografia torna-se um catalisador de processos sociais. Ao colocar-se o mais próximo possível dos indivíduos singulares, transformando-os em sujeitos, o procedimento adotado mescla a produção de imagens e a resistência aos efeitos da precariedade. (ROUILLÉ, 2009, p. 179).

Opera-se uma união entre fotógrafo e fotografado, que não mais se encontram em lados opostos, nem interagem apenas enquanto a fotografia é produzida, mas trabalham numa tal parceria que a fotografia pode ser apenas o atestado desse esforço mútuo.

Valorizar o modelo no processo é imbuir uma produção coletiva de sentido, realizar um paralelismo dialógico em busca da criação fotográfica que retrate uma situação humana além da fotografia. O Outro deixa de ser uma presa para virar um ator. O trabalho do fotógrafo passa a ser não o de representar as coisas, mas de exprimir essas relações forjadas com os modelos.

Esse termo “imaginário” usado por Lombardi (2008) faz uso da idéia de Museu Imaginário concebida por André Malraux (1978) que defende a existência de que cada indivíduo possui um acervo interior de imagens, artísticas ou não, provenientes de diversos lugares. Portanto, o fotógrafo se apropria delas para a criação de novas imagens permeadas de influências e referenciais.



Por não possuir restrições de espaço como em um museu tradicional, o museu fotográfico é capaz de explorar a justaposição inesperada de obras de arte. Algumas conhecidas outras menos conhecidas, de diferentes culturas. Tal confronto de formas de arte, divorciadas de suas funções originais e de suas fontes de inspiração, induz a uma metamorfose bastante radical em nossa percepção da arte para a arte [...]. (HARRIS, p. 20, 1996)¹⁰.

A realidade é retratada por uma sucessão de imagens e elas possuem uma maior preocupação em retratar, como num espiral, outras imagens do que as coisas através de uma representação, resgatando a recurso da alegoria.

A Alegoria como instrumento para a produção de imagens na contemporaneidade

Diferente da fotografia-documento, sustentada através da impressão que funciona como mimese pura e simples, uma visão direta e coerente; a expressão usa da impressão apenas como um suporte para a alegoria, característica capaz de imbuir múltiplas visões às coisas.

É o visível para mostrar o invisível. A alegoria *versus* o símbolo: a primeira parte de uma imagem para transmitir várias, já este último serve-se da imagem para mostrá-la tal como é.

Segundo Lombardi (2008), no Documentário Imaginário a fotografia permite explorar seu potencial conotativo no intuito de imbuir no registro novas percepções e tornar a imagem mais livre de seus traços indiciais. A natureza polissêmica da imagem ganha força.

Ao emancipar a escrita fotográfica, a fotografia-expressão também certifica a alegoria como uma estratégia de alcance de novas possibilidades de interpretações na fotografia.

O clique é espontâneo, livre, usando da objetividade formal da fotografia-documento como um artifício de afirmação de estilo e divergindo dela ao trabalhar uma visibilidade indireta, não exprimindo às coisas pelo seu desígnio, mas criando formas do já-visto para exprimir imagens fragmentadas condizentes com a nova realidade mundial no qual os acontecimentos se sobrepõem em busca de uma totalidade.

¹⁰ Tradução livre.



Essa força significante e transformadora, esse potencial das formas fotográficas, foi o que durante muito tempo a fotografia-documento negou, ao conservar a ficção da transparência das imagens, ao desvalorizar as formas em prol das coisas (os referentes). (ROUILLÉ, 2009, p. 167).

Com a ascensão da sociedade da informação e da internet, a prática da alegoria tornou-se ainda mais difundida ao aumentar os graus de propagação de projetos fotográficos ou artísticos passíveis de funcionar como base/inspiração para outros trabalhos.

No regime do Documentário Imaginário, a idéia de reapropriação de outros trabalhos é abertamente compartilhada pelos fotógrafos, que têm plena consciência de que a necessidade de cópia permeia a criação. Eles se apropriam de imagens preexistentes para construir outras novas imagens. A utilização do Museu Imaginário tem se tornado cada vez mais evidente e acelerada, já que na sociedade contemporânea ele se encontra mais disponível a todos devido à enorme difusão de tecnologias como o cinema, a televisão, o vídeo e, mais recentemente, a internet. (LOMBARDI, 2008, p.47)

As novas práticas fotográficas servem-se da alegoria para negar uma representação fidedigna da realidade histórica (fotografia documental), para subverter as normas estéticas e práticas excludentes (modernismo) e bagunçar a linha do tempo e suas compartimentalizações (história da arte).

Contra o caráter exclusivo do modernismo fincado na doutrina do “ou”, o pós-modernismo, a idéia de “e”, acrescenta distintos modos de produção para possibilitar diferentes realidades alegóricas de uma imagem. Para isso, faz-se uso da hibridização, da apropriação de idéias, do excesso, do pastiche na fotografia contemporânea que, por sua razão de concepção, justifica todas essas estratégias.

Não se trata mais de uma imitação da natureza, feita pela fotografia, mas de uma imitação da cultura, imitação de segunda ordem. Imitação de obras que imitam: não mais fazer ver o ser através das imagens, mas fazer ver imagens através de um palimpsesto. (ROUILLÉ, 2009, p. 385).



Na visão de Rouillé (2009), o palimpsesto é uma atividade fundamental para a alegoria, pois não possui uma preocupação em retratar o real fielmente, mas sim tomá-lo como ponto de partida para invertê-lo, misturá-lo e transformá-lo até encobri-lo.

A produção contemporânea difere-se do modernismo por não possuir a preocupação de extrair de seus objetos sua essência. Eles se servem de imagens dos mais diversos gêneros e períodos históricos, mistura passado e presente desfazendo e emaranhando a linha do tempo, é o pastiche se apresentando como um princípio para a produção de novas imagens.

O pastiche é visto como a criação de uma obra baseada em outra já existente produzindo uma nova gama de significações, o qual não se equivale ao plágio ou à paródia, mas sim como um sinal de admiração e renovação da arte, paradoxalmente, mesmo que isso implique na “morte do novo”, no “encarceramento no passado”. Sobre o novo, na produção contemporânea, Plaza (1987), estudioso da teoria intersemiótica, nos diz que “a arte contemporânea não é, assim, mais do que uma imensa e formidável bricolagem da história em interação sincrônica¹¹, onde o novo parece raramente, mas tem a possibilidade de se presentificar justo a partir dessa interação” (PLAZA, 1987, p.12).

Muito tem se questionado a respeito desse procedimento pós-moderno, quanto a seu caráter pejorativo e não “culto”. No entanto, antes de tudo, é preciso enxergá-lo como produto do interior da cultura de massa, reforçando a idéia de que “o pastiche insere-se assim no espírito modernista da colagem e reaproveitamento de moldes e estilemas, reabilitando-se e libertando-se do estigma de processo memorizado”¹².

Para Jameson (1985) tanto o pastiche quanto a paródia envolvem o mimetismo e formas estilísticas de outros estilos, porém o efeito da paródia é “ridicularizar a natureza privada destes maneirismos estilísticos bem como seu exagero e sua excentricidade”, distanciando da noção de pastiche quando este último pratica o mimetismo de forma neutra “sem o impulso satírico, sem a graça, [...] em comparação com a qual aquilo que está sendo imitado é, sobretudo, cômico” (JAMESON, 1985, p.18).

¹¹ Para Plaza (1987, p.3), a interação sincrônica não considera “apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária que, para o período em questão permaneceu viva ou foi revivida”.

¹² Trecho do verbete “pastiche” escrito por Carlos Ceia e Maria de Lurdes Afonso presente no site “E-Dicionário de Termos Literários”. Acesso em 16/05/2009.



Portanto, a atividade alegórica, aquela que usa da realidade como passagem para outras coisas, disfarçando-a até eliminá-la, encontra-se no cerne do pós-modernismo, da superficialidade de conteúdos e da interação das aparências e vem colaborar com a fotografia na fabricação de novas imagens que se referenciam ao passado na tentativa de se entender o que há por vir.

O fotodocumentarismo pode, então, abarcar diferentes modos de representação. [...] Pode também ser utilizado pelos fotógrafos para descrever o cotidiano, retratar as experiências da vida comum ou documentar algo que está desaparecendo. Muitas vezes, os fotodocumentaristas estão simplesmente buscando novas formas de ver e retratar o mundo. Eles vão trazer, de seus repertórios culturais, ferramentas que os ajudem a elaborar uma linguagem própria de expressão. (LOMBARDI, 2008, p.44).

A partir da passagem acima, conclui-se que tanto a fotografia-expressão quanto o Documentário Imaginário são práticas fotográficas documentais que se assemelham ao buscarem a promoção da expressão através de um “destravamento” da subjetividade do fotógrafo. Ao mesmo tempo que documental, elas começam a se pronunciar também como manifestações artísticas. O objetivo é produzir novas visibilidades através de diferentes experiências estéticas e não apenas buscar uma analogia entre a representação e a realidade.

REFERÊNCIAS

CARTIER-BRESSON, Henri. **The Decisive Moment**. New York: Verve and Simon and Schuster, 1952.

DELEUZE, Gilles. **Cinema: a imagem-movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

HARRIS, Geoffrey T. **André Malraux: A Reassessment**. New York: St. Martin's Press INC, 1996

JAMESON, Fredric. **Pós-modernidade e sociedade de consumo**. Tradução Vinicius Dantas. *Novos Estudos*, n12, Junho 1985, p.16-26.



LOMBARDI, Katia Hallak, **Documentário imaginário**: reflexões sobre a fotografia documental contemporânea, *Discursos Fotográficos*. Londrina, v. 4, nº 4, UEL, 2008, p. 35-58. Disponível em <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1505/1251>>. Acesso em: 29/03/10.

MARTINS, José de Sousa. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2008, p. 33-62.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1987.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia**: entre documento e arte contemporânea. Tradução de Constança Egredas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

PASTICHE. In: E-Dicionário de Termos Literários. Disponível em <<http://www2.fcsb.unl.pt/edtl/verbetes/P/pastiche.htm>>. Acesso em: 06/04/10.