

A Foto-Expressão de Antoine D’Agata: Por um Método Anterior a Imagem¹.

Luzo Vinicius Pedroso Reis²

Resumo

O presente artigo visa apresentar alguns elementos da transição do documento para a expressão no âmbito da fotografia documental. Partindo da obra do fotógrafo francês Antoine D’Agata, pretendemos levantar questões referentes a expressão na produção da fotografia documental contemporânea e como ela se constitui em um campo de pesquisa a ser explorado, demandando ferramentas apropriadas de análise.

Palavras-chave

Documental; Foto-Expressão; Antoine D’Agata; Contemporâneo.

1. Introdução

É notório que há um abalo no mundo da documentação fotográfica contemporânea. Autores como Rouillé (2009, 2013), Dobal (2012), Lombardi (2008), Gonçalves (2015) e outros vêm apontando diferenças e rupturas entre o que Rouillé classificou como fotografia documental moderna, “presa à crença na essência documental”, e a pós-moderna, que “assume o seu caráter inevitavelmente fictício” (ROUILLÉ, 2013, p.20). Mais do que simples mudanças de características, de aparato técnico ou de atitudes do fotógrafo é, mais profundamente, todo um novo regime de

¹ Trabalho apresentado no GP fotografia, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília – FAC/UNB.

verdade que enlaça a fotografia documental contemporânea em um novo enredo, onde noções como isenção, busca pela verdade, preservação do real e outras, reunidas no século XX sob a ética do popular “instante decisivo”, proferido pelo fotógrafo Henri Cartier-Bresson, se reconfiguram e ganham novos contornos e implicações.

A partir da noção de Foto-expressão, Rouillé (2009) anota as principais características dessas mudanças na fotografia documental contemporânea. Trouxemos, a partir do exemplo da obra do fotógrafo francês Antoine D’Agata, elementos que corroborem essas características mencionadas pelo autor. O intuito, no entanto, não é aprofundar na análise dessas características, mas apontar que as mesmas renovam o interesse pelo momento anterior as imagens, ao seu processo de produção. Olhar para esse momento, contudo, exige ferramentas capazes de seguir os movimentos próprios da expressão. A descrição, enquanto método de pesquisa que, ao contrário do conceito, não pretende enquadrar a realidade, mas acompanhá-la, pode ser um caminho possível.

E ética do instante decisivo

Em seus primórdios, a fotografia se constituiu, no âmbito da produção de imagens, enquanto meio privilegiado por interpor uma máquina entre o homem e a natureza. Uma máquina que atendia como nunca antes os desígnios do mundo moderno, um mundo que confiava à técnica e à ciência seus destinos. Imaginava-se que distante da imprecisão e da imaginação humana que guiam a mão do pintor ou do desenhista, o novo meio era capaz de produzir uma imagem fiel do mundo. Os mais entusiastas poderiam dizer que era como se o próprio real colasse à imagem fotográfica. A euforia em torno dessa característica “automática” da fotografia nesse momento inicial a colocou em sintonia com o discurso moderno. Contudo, mesmo assim foi preciso definir a que senhor esta máquina serviria: à ciência e à técnica, suposto espaço da isenção e da objetividade; ou à arte, espaço da subjetividade e da expressão.

Tal necessidade justificou-se pelas contantes tentativas de se utilizar o novo meio no universo mais fluido da arte³, contrapondo-se aos usos instrumentais da

3 No século XIX, o uso e a experimentação que ia desde a escolha por materiais de inscrição fotográfica que resultavam em imagens menos fidedignas aos contornos do real, e mais ligadas às indefinições do *flow* artístico, como o negativo de vidro ou o papel, até a manipulação deliberada dos negativos utilizados enquanto tela de criação pelos artistas do movimento pictorialista revelam a disputa entre os discursos e práticas pela hegemonia do novo meio. (ROUILLÉ, 2009)

fotografia, que a via como uma máquina produtora de imagens automáticas. Entretanto, o apelo do discurso moderno, que implicava um modo de vida urbano, rápido e racional, sobressaiu às investidas e explorações artísticas no uso do novo meio. Apesar de existirem ao longo de toda a história da fotografia, os expedientes artísticos, nesse período inicial, foram duplamente isolados: De um lado, o próprio universo da arte os deslegitimavam por constituírem uma arte “maquinica”, inexpressiva, onde o homem teria um papel menor ou mesmo inexistente; de outro, o universo instrumental das ciências e sobretudo a imprensa, alguns anos mais tarde, procuraram distanciá-la do universo do sensível e do contemplativo artístico. Para esses últimos as imagens fotográficas só interessavam enquanto fossem capazes de serem um testemunho fidedigno do real. Era importante, portanto, jogar para debaixo do tapete tudo aquilo que a desviasse desse caminho.

Dessa forma, criou-se para cada uso da fotografia instruções e procedimentos para realçar sua capacidade mimética e a coincidência entre imagem e referente. No direito, Alphonse Bertillon criou procedimentos para fotografar e criar um banco de dados de criminosos reincidentes para uso da chefatura da polícia de Paris. Na medicina, Albert Londe empregou outros métodos para fotografar e analisar os sintomas corporais da histeria no hospital psiquiátrico de Salpêtrière (ROUILLÉ, 2009, p.78). Na imprensa, por sua vez, essa gramática foi se consolidando a partir de uma série de elementos que permitiram associar as fotografias que circulavam nos veículos de comunicação a um testemunho fiel dos fatos narrados no texto jornalístico, ambos, texto e imagem, imparciais e, portanto, confiáveis. Os elementos que compuseram essa gramática da fotorreportagem foram reunidos naquilo que Henri Cartier-Bresson denominou de instante decisivo⁴. Trata-se verdadeiramente de uma ética e uma moral fotográfica, como apontou Rouillé (2009), que prescreve um método de trabalho bastante rigoroso ao fotógrafo:

Quanto às imagens, elas deveriam ser claras e precisas, rigorosamente construídas, mas sobretudo suscitar a impressão de colar no real, sem mediação nem distorção. Pois a especificidade da fotografia de ser impressão mecânico-química das coisas, portanto, de aparecer no contato direto com o real, raramente foi tão forte para por si só reforçar o mito de uma coincidência das imagens e das coisas. Para isso, foi preciso armar uma ética da reportagem moderna com uma série de prescrições estéticas proibindo

⁴Uma das prescrições mais conhecidas do instante decisivo, a produção de uma única foto capaz de resumir a verdade do evento, já era a meta e um procedimento de trabalho de fotógrafos anteriores à Cartier-Bresson, como Ernst Ernst que em 1928 fala em “capturar rapidamente o instante ideal” ou Hans Sahl que diz ser preciso “captar o bom instante para fazer um clichê”, em 1932, muito antes de Henri Cartier-Bresson tornar famoso o instante decisivo, em 1952. (ROUILLÉ, 2009, p.134)

rigorosamente a menor ação direta seja sobre o real, incluindo a encenação, seja sobre as próprias imagens, banindo os reenquadramentos e, claro, os retoques. Tal era o edifício do documento moderno que prevaleceu enquanto a fotografia foi investida da missão de produzir e transmitir documentos supostamente verdadeiros sobre o mundo. (ROUILLÉ, 2013, p. 23)

Fazem parte dessa gramática do instante decisivo: a proibição da manipulação da imagem, seja ela feita no momento de sua produção – Em construção de poses encenadas ou inclusão de objetos e outros elementos alheios ao que o fotógrafo encontra em cena – ou na fase de pós-produção – por meio de recortes ou outras intervenções no negativo; uso de grandes profundidades de campo e velocidades mais rápidas de obturação – preceitos técnicos que permitem a produção de imagens mais nítidas; o resumo do evento em uma única imagem capaz de extrair do fluxo do real um momento representativo⁵. Todas essas prescrições visavam garantir o valor documental da imagem, seu valor de prova e testemunho da realidade. Chama a atenção nesse processo a perseguição por parte do fotógrafo de uma posição sempre isenta com relação ao real. Em última instância, a ética do instante decisivo tentou produzir um sujeito fotógrafo observador dotado de uma habilidade rara para se manter distante e ao mesmo tempo próximo para fazer o clique no momento exato do desenrolar da ação.

Contudo, é interessante notar uma diferença importante entre a ética do instante decisivo, fortemente ligada à imprensa e a reportagem do início do século XX e a crença ingênua dos primeiros tempos da fotografia, século XIX, onde o papel do homem no processo era reduzido ou mesmo apagado em nome do automatismo da máquina. Ao mesmo tempo em que a ética do instante decisivo construiu os pilares para erguer o mito do documento fotográfico moderno, aliado às noções de prova e testemunho do real, ela percebe o papel do homem no processo. Este já não é mais apenas responsável por simplesmente apertar um botão, mas por fazer um recorte preciso do real. Na reportagem moderna, não é a máquina, mas é o homem quem possui a habilidade de observar, espreitar, sondar o que acontece para se posicionar da melhor maneira a capturar o instante decisivo. Entretanto, mesmo anotando esse papel importante ao fotógrafo, a ética moderna associada à prática da reportagem precisava impor limites e distâncias a esse sujeito, de modo que não interferisse na integridade da prova. Em outras palavras, o instante decisivo mesmo reconhecendo a expressão do fotógrafo,

⁵ Rouillé (2009) diz ainda sobre essa fotografia como dotada de uma “estética da transparência e da pureza”. O autor resalta os seguintes elementos dessa estética: ascetismo das formas, vastas perspectivas, nitidez quase primitiva, relativa ausência de granulação, gama contínua de cinzas. (ROUILLÉ, 2009, p.133)

impunha-lhe limites. Talvez seja por aparentemente resolver essa contradição (reconhecer, mesmo que de modo limitado, o gênio humano por trás das fotografias e ao mesmo tempo mantê-lo afastado em nome da pureza do documento) que o instante decisivo se tornou a ética hegemônica da fotorreportagem moderna.

A Ruptura com o instante decisivo: o desabrochar da foto-expressão.

*Fotógrafos tem que aceitar que eles só podem transmitir fragmentos de ilusões relacionados com sua íntima experiência com o mundo*⁶(D'AGATA, 2010)

Rouillé (Op. Cit.) localiza na década de 1970 o início do desencantamento pelas imagens produzidas sob a ética do instante decisivo. Em primeiro lugar, devido a hegemonia da imagem televisiva que, a partir da transmissão de imagens ao vivo do mundo, competia de forma mais vantajosa com a imagem fotográfica publicada nos meios impressos. Em segundo, os horrores captados pelos fotojornalistas durante a Guerra do Vietnã fizeram com que governos, instituições e políticos começassem a controlar cada vez mais a atuação de repórteres e fotógrafos dentro dos eventos, delimitando espaços e trajetórias que estes poderiam ocupar. É o que Rouillé (Op. Cit.) denominou de declínio da imagem-ação, ou seja, de uma imagem que pressupunha o livre contato do fotojornalista para recortar o mundo na tentativa de mostrá-lo tal como ele é. O desencantamento com a fotografia, portanto, está associado com: 1 - a concorrência com outros tipos de imagem, em especial a televisiva, mas também imagens eletrônicas produzidas nos mais diversos âmbitos da ciência; e 2 - a impossibilidade ou o aumento da dificuldade do furo, dado que uma vez controlados, todos os fotógrafos produziam quase que exatamente a mesma imagem e, pior, uma imagem dissociada do real, pois encenada. As condições, portanto, para a realização da fotografia documental se viram comprometidas, ao menos nos moldes e preceitos do instante decisivo.

É nesse cenário de crise de confiança e de competição com outras imagens que a foto-expressão emerge. Emerge porque a expressão, segundo a conceitua Rouillé (Op.

⁶ Tradução própria do original em Inglês: “Photographers have to accept they can just convey fragments of illusory realities and relate their own intimate experience of the world”.

Cit) sempre esteve presente. A expressão diz respeito não apenas a um tipo de fotografia que busca deliberadamente um estilo ou uma escritura fotográfica em detrimento da representação do real, mas que se assume em consonância a um novo regime de verdade que percebe a atividade fotográfica, mesmo àquela associada à ética do instante decisivo e à reportagem moderna, como criação, produção. Mesmo usando de expedientes que pretendiam um registro puro e isento do real, com um fotógrafo limitado pelas prescrições da distância e da isenção, a fotografia moderna nunca deixou de se valer da expressão, pois mesmo a aparentemente simples escolha do enquadramento e da direção da luz pressupõe uma escrita, uma mediação do fotógrafo, um posicionamento e uma subjetividade. Nesse sentido, não há uma diferença ontológica ou uma essência que separe esses dois regimes, mas uma diferença de níveis de expressão.

“(…) mesmo o documento reputado como o mais puro é, na realidade, inseparável de uma expressão: de uma escrita, de uma subjetividade e de um destinatário – mesmo que reduzidos ou rejeitados -, porque, e resumo, a diferença entre documento e expressão não está na essência, mas no grau” (ROUILLÉ, 2009, p.19)

À sutileza da expressão moderna, contida na distância que o fotógrafo deve manter dos assuntos em nome da não contaminação do documento, corresponde uma cada vez maior intensidade da expressão pós-moderna. Os limites que impunham ao fotógrafo um papel de caçador, sempre atrás de eventos ao redor do mundo para acompanhá-los a distância e atirar no momento decisivo, se dissolvem ao ponto da liberdade quase total para se criar a partir do que tem a disposição. Foi desse modo que em 1985 o fotógrafo Gérard Rancinan subverteu completamente a documentação clássica para realizar a pauta da entrada da Espanha na União Europeia. Em vez de uma cobertura tradicional de uma solenidade formal ou uma reunião, por exemplo, o fotógrafo criou uma série de retratos de trinta personalidades, apresentadas em uma montagem que remetia a um negativo fotográfico, onde, associada a imagem, um texto sustentava a argumentação visual. “Escolha prévia dos modelos e dos lugares; escolha das poses e do momento, das luzes e das cores; escolha do modo de publicação: muitos elementos que rompem com o regime de verdade da reportagem”, diz Rouillé (Op. Cit, p.143). De forma cada vez mais intensa, a expressão vem ganhando espaço nas produções documentais de modo que, apesar de ainda existente e referenciada, a ética do instante decisivo convive hoje com outros regimes de verdade fotográfica.

Uma das características mais visíveis nos trabalhos contemporâneos é a distância cada vez menor entre os fotógrafos e seus sujeitos. Desde Robert Frank, Raymond Depardon, passando pela prática da chamada reportagem dialógica nos trabalhos de Nick Waplington, Luc Choquer, Patrick Zachman e outros (ROUILLÉ, Op. Cit, p.182), até fotógrafos mais contemporâneos como o argentino Alejandro Chaskielberg, os brasileiros Miguel Rio Branco, Ana Carolina Fernandes ou Felipe Dana, são diversos os sinais de ruptura com a ideia de uma documentação isenta e objetiva, onde o fotógrafo apenas acompanha o fluxo da realidade para capturá-la. Nestes trabalhos, a distância que existia para manter a pureza do real que deveria ser transposto à imagem fotográfica, é abolida em nome da busca deliberada de um estilo. Entram em cena a pose, a encenação, a manipulação da dita realidade. A busca aqui já não é mais da ordem da representação fidedigna do real, mas de estratégias criativas que resultem em escrituras fotográficas autênticas. Para isso, barreiras que impunham distâncias e limites à participação do fotógrafo na cena desaparecem. É nesse contexto que um dos trabalhos mais significativos da foto-expressão surge: a obra do francês Antoine D'Agata.

A foto-expressão de Antoine D'Agata

Antoine D'Agata é atualmente membro associado da famosa agência fotográfica Magnum. Curiosamente, uma das agências que mais repercutiu a ética do instante decisivo tendo o próprio Henri Cartier-Bresson como um de seus mais proeminentes fundadores. O fotógrafo francês ficou conhecido mundialmente por suas imagens do submundo das drogas e da prostituição, mas sobretudo por não fazer isso a distância – como diversos outros já haviam feito – mas a uma proximidade quase visceral, se colocando, muitas vezes, ele próprio em cena, fazendo uso de heroína, ou em pleno ato sexual. Sua trajetória fotográfica começou quando já era um adulto de quase 40 anos, após anos de dependência química e de passar um período de 10 anos nos Estados Unidos onde tomou aulas de fotografia com nomes como Larry Clark e Nan Goldin (ambos adeptos de práticas fotográficas consonantes ao regime da foto-expressão). De volta à Paris, ainda demorariam mais 4 anos para D'Agata desenvolver seu primeiro trabalho: “Mala Noche”, um ensaio sobre personagens do submundo de diversas cidades

espalhadas pela França e América Latina. Nesta obra, que gerou um livro publicado em 1998, vemos os primeiros sinais do estilo que caracterizaria sua obra: Imagens borradas ou sem foco, granulação excessiva, enquadramentos pouco convencionais, personagens entregues ao desespero, ao delírio ou ao prazer em tomadas que não deixam dúvidas quanto à proximidade ou mesmo intimidade do fotógrafo em relação aos sujeitos fotografados. Seus próximos trabalhos, apresentados sobretudo em livros e exposições⁷, viriam radicalizar ainda mais a questão da imersão participante do fotógrafo nas realidades documentadas.

⁷A obra de D'Agata, bem como a de outros fotógrafos documentais contemporâneos que participam do regime da foto-expressão, é sintomática também de uma fissura nos limites pretendidos pela modernidade que separava a fotografia do mundo da arte. Sobre isso Rouillé comenta: “A legitimidade cultural e artística da fotografia é recente. Por volta dos anos 1970, na França e no mundo ocidental, produziu-se uma forte mudança de tendência. (...) em resumo, a prática e as produções fotográficas migraram do restrito território do útil para o da cultura e da arte”. (ROUILLÉ, Op. Cit, p.15)

Fotografia 1: Antoine D'Agata. Bangkok, Thailandia, 2007.
(Fonte: Magnum Photos)



Fotografia 2: Antoine D'Agata. Playa del Ingles, Canary Islands, 2004.
(Fonte: Magnum Photos)



Diversas são as questões levantadas pela obra de D'Agata que indicam a crise do documento fotográfico no contemporâneo e revelam um documental a partir de uma outra ordem, mais voltado à parcela de expressão e menos à preservação do referente “real”. Uma dessas questões é especialmente importante para nossa análise: o controle do fotógrafo sobre o processo. O instante decisivo pressupunha um controle quase que total por parte do fotógrafo para confecção da imagem. Não um controle do que acontecia e dos desdobramentos do fluxo dos eventos, mas um controle mesmo do processo, desde sua parte técnica para entender e adequar o equipamento ao tiro decisivo, até seu posicionamento preciso para captar, muitas vezes a revelia dos fotografados, instantes naturalizados, espontâneos. Na fotografia documental contemporânea esse suposto controle exercido pelos fotógrafos cede espaço para, por exemplo, o imponderável de uma performance dos fotografados - aqui menos objetos e mais sujeitos - ou até mesmo para a agência do equipamento fotográfico – uma evidência óbvia disso é a estética do borrado produzida a partir de longos tempos de exposição que não permite prever exatamente o resultado da imagem, apenas inferi-lo precariamente⁸. À imagem baseada na tentativa de controle do fotógrafo da modernidade, corresponde, agora, a uma imagem quase acidental, que aposta na participação ativa dos sujeitos fotografados e da câmera, coprodutores da imagem.

Uma imagem inocente, como diria D'Agata em entrevista ao site Vice: “Minhas imagens são inocentes porque são acidentais. Eu usei todos os métodos possíveis que consegui para desistir do controle. (...) Cada imagem é em alguma medida independente da minha vontade. Cada uma é mais um produto do meu sistema nervoso do que do meu cérebro”⁹. O uso de drogas no trabalho de D'Agata tem um papel fundamental na confecção dessa foto inocente, acidental. A partir da perturbação dos sentidos, o fotógrafo se coloca em uma situação em que os limites, importantes para a reportagem clássica, são completamente quebrados. Como ele mesmo diz: “as drogas me permitem não pensar muito. Elas me dão a energia crua para quebrar todas as

⁸Ao utilizar longos tempos de exposição, muitos trabalhos da fotografia documental contemporânea apostam em uma estética que deve muito mais aos movimentos dos objetos e sujeitos fotografados e na capacidade da câmera em registrá-los, do que necessariamente ao olho e à capacidade humana de enquadrar. Percebe-se uma mudança significativa de importância, portanto, conferida ao corpo e suas diversas performances.

⁹Tradução própria do original em Inglês: My images are innocent because they are accidental. I've used every possible method I've been able to come up with to give up control. (...) Each image is to some degree independent from my will. Each one is more a product of my nervous system than of my brain. (D'AGATA, 2010).

barreiras e ir além dos limites aceitáveis”¹⁰. Em muitas imagens de D’Agata, a documentação fotográfica perde de tal modo a referência com o real que poderíamos imaginar tratem-se de fotos de monstros, de animais não humanos. Na verdade, tratam-se muito mais de fotos de um processo criativo que visa não a referência, mas a pura expressão. O real, tão estimado e preservado no instante decisivo, é aqui, apenas mais um elemento no dispositivo criativo do artista. Elemento que, aliado às atitudes viscerais dos sujeitos fotografados, às emoções da alucinação e do prazer, aos ambientes, às predefinições da câmera que valorizam o borrado dos movimentos dos corpos, produzem uma obra. Menos o registro ou testemunho de um real dado do que a marca de um processo.

Rastreando expressões: Por uma etnografia da produção do documento fotográfico.

“Jamais tirei a foto que tencionava tirar. Elas são sempre melhores ou piores”
(ARBUS, Diane *apud* DUBOIS, Philippe 1993. p. 93)

Ao romper com o instante decisivo, com as amarras da objetividade e da suposta isenção do fotógrafo e promover deliberadamente a produção e não o registro das imagens, a fotografia documental contemporânea nos coloca diante de fotos que já não dizem respeito a um real unívoco, mas a um tipo de realidade criada, uma realidade “mágica”¹¹? Essa produção expressiva assume que seu produto, sua foto, não se relaciona diretamente com um real dado a priori, mas a um esforço de criação, de organização e participação do fotógrafo em um conjunto heterogêneo de elementos que uma vez combinados se agenciam e se condicionam em um processo. Nesse sentido, a obra de Antoine D’Agata é bastante reveladora. Ao fotografar usando a realidade não como algo dado, mas como um material, sua obra, talvez de forma mais radical que a de outros fotógrafos contemporâneos, nos evidencia a abertura da fotografia documental

¹⁰Tradução própria do original em Inglês: drugs allow me not to think too much. They give me the raw energy to break all barriers, and to go beyond acceptable limits. (D’AGATA, 2010).

¹¹“Documental mágico” foi um termo usado pelo fotógrafo Alejandro Chaskielberg para definir seu tipo de documentação fotográfica na sexta edição do festival Paraty em Foco, em 2010. Um termo parecido, “Documental imaginário”, cunhado pelo curador Canadense Chuck Samuels, é analisado pela pesquisadora Kátia Lombardi (2008).

para a expressão e com ela todo um novo campo de pesquisa para investigação em fotografia.

Isso porque aspectos que são da ordem da expressão e não do registro ou da captura, ficam evidentes nestes trabalhos. Elementos que o instante decisivo negligencia ou mesmo omite, como as estratégias de abordagem dos fotógrafos, as formas muitas vezes planejadas, ensaiadas ou até mesmo acidentais com que muitas fotografias são feitas¹², o papel ativo que os personagens fotografados por vezes assumem ao performarem para a câmera e que dependem mais de sua intencionalidade do que a do próprio fotógrafo, aparecem de forma radical nas fotografias contemporâneas. Tudo isso que é, e sempre foi, trabalhado na obra de cada fotógrafo das mais diversas formas é hoje assumido sem pudores ou constrangimentos. Na obra de D'Agata, por exemplo, estão presentes o entorpecimento e o prazer das drogas e do sexo, que estimulam uma atitude visceral de corpos expostos a uma câmera que capta seus movimentos sem o fotógrafo sequer empunhá-la muitas vezes. Na série “La Creciente”, trabalho do argentino Alejandro Chaskielberg, por sua vez, outros elementos como a paciência e a empatia para ouvir e recriar histórias, selecionar ambientes, escolher e preparar personagens a se submeterem vários minutos inertes para as longas exposições do fotógrafo, criam retratos poderosos que nos remetem a um mundo fantasioso de cores fluidas. Referência a algum real ou a um processo criativo? A uma expressão?

Essa percepção da fotografia enquanto processo expressivo parece que já não nos permite pensá-la a partir de um conceito único, como pretendia fazer o instante decisivo. É preciso olhar cada trabalho a partir de seu dispositivo específico. Isso porque a expressão, produto desses dispositivos, coloca a fotografia documental contemporânea em consonância com a “estetização da existência” descrita por Maffesoli (1998) a respeito da pós-modernidade. As totalizações dos conceitos modernos não dão conta de perceber os afetos, prazeres, agressividades, jogos de negociação e outros elementos que são da ordem de uma razão sensível, como propõe o autor. Se o conceito pouco ajuda na análise do fenômeno, a descrição, por sua vez, vai dizer Maffesoli, possibilita “o respeito ao dado mundano” (Op. Cit, p.116). Ou seja,

¹²Falando sobre a forma como muitos fotógrafos por vezes escondem as formas acidentais como suas fotografias são feitas, Susan Sontag observa: “Na maioria dos casos, justificar a fotografia impediu que se admitisse que o método de atirar para todos os lados, sobretudo quando usado por uma pessoa experiente, pode produzir um resultado perfeitamente satisfatório. Mas apesar de sua relutância em dizê-lo, a maioria dos fotógrafos sempre teve – com bons motivos – uma confiança quase supersticiosa no acidente da sorte” (SONTAG, 2004, p. 133).

permite olhar para o presente, no nosso caso, para as relações pontuais que se estabelecem no momento de funcionamento do dispositivo fotográfico.

Em geral, em termos de pesquisa, muito pouco se produziu sobre o funcionamento dos processos criativos dos fotógrafos documentais. Tal fato, provavelmente deve-se a dificuldade em se observar de perto o trabalho dos fotógrafos¹³. A maior parte das análises se baseiam em registros produzidos após a tomada fotográfica. Mais comumente nas próprias fotografias produzidas e no que os autores, curadores ou críticos dizem sobre as mesmas em entrevistas, catálogos, artigos, e demais publicações relacionadas. Apesar de bastante reveladoras, especialmente no que diz respeito a apresentarem conjuntos de características e diferenciais de cada obra fotográfica, tal abordagem, diz pouco sobre seus processos de produção. Isso por que o que se acessa a partir desses materiais são indícios e discursos. O processo em si, as afetações que acontecem do encontro e da experiência do fotógrafo com o mundo e seus personagens precisariam de outros instrumentos de análise. Talvez a aposta na descrição desse processo, a partir de uma etnografia ou método semelhante¹⁴, permitiria conhecer melhor não apenas as obras de cada fotógrafo, mas dizer um pouco mais sobre o movimento da expressão. Um movimento que possui aspectos que fogem da ordem do conceito. Quão rico seria conhecer as disputas de intencionalidades entre o fotógrafo e seus sujeitos? Conhecer enfim as histórias que geram as fotografias? Entender de que forma os afetos e performances constituem limites entre o que se propõe, enquanto trabalho de documentação, e o que se consegue enquanto resultado? Enfim, produzir um relato desse processo possivelmente nos permitiria dizer mais sobre essa complexidade ainda pouco sondada que existe entre o documento e a expressão.

Conclusão

A foto-expressão, regime pós-moderno dominante em diversas obras contemporâneas, rompe com o regime e a ética do instante decisivo, notadamente moderno. Tal ruptura é evidenciada por uma radical busca da expressão presente nos trabalhos documentais contemporâneos, como a obra do fotógrafo francês Antoine

13O instante decisivo foi também um discurso que funcionou muito bem para proteger as reputações e conferir status a fotógrafos que em maior ou menor grau se utilizaram de manipulações, encenações e ficcionalizações em seus trabalhos. A crítica que Sontag (2004) faz é bastante reveladora desse processo.

14A análise a partir de descrições também é uma proposta metodológica da Teoria Ator Rede (TAR), proposta por autores como Bruno Latour (2008).

D'Agata. Se por um lado tais trabalhos questionam a capacidade da fotografia ser uma representação do real, por outro eles expõe como nunca a capacidade da mesma enquanto máquina expressiva, que não representa, mas que cria a partir do real. Tal movimento permite hoje pensar de forma renovada sobre o processo de produção da fotografia documental, seus métodos, autores e estratégias. Se a fotografia desse regime não se refere a um real, mas a um processo, investir o olhar nessa etapa de produção pode ajudar a dizer sobre aspectos importantes desse regime, como por exemplo as atuações, performances e afetos envolvidos. Como diz Maffesoli (Op. Cit), uma razão ou um pensamento “acariciante” que descreva e deixe o fenômeno falar por si mesmo pode ser um método de pesquisa eficaz para isso.

Referências

D'AGATA, Antoine. **Fear, Desire, Drugs and, Fucking: Entrevista.** Vice, 2010. Disponível em <https://www.vice.com/en_uk/article/ppzp78/fear-desire-drugs-fucking-608-v17n11>. Acessado em 13 Jun. 2018. Entrevista concedida a Alex Sturrock.

DOBAL, Suzana. **Sete sintomas de transformação da fotografia documental.** Ícone, Pernambuco, V.14, N.1, Agosto de 2012.

DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e Outros Ensaio.** Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993.

GONÇALVES, Fernando. **Novos regimes da fotografia: o olhar olhado das coisas e a imagem “quase documental” de Jeff Wall.** In: Congresso da Associação nacional de programas de Pós Graduação em Comunicação – COMPÓS, 24, 2015. Brasília. Anais (Online). Brasília: Compós, 2015. Disponível em <http://www.compos.org.br/anais_indice_autores.php?idEncontro=MjQ=>>. Acessado em 13 Jun. 2018.

LATOIR, Bruno. **Reensamblar lo Social: Una introducción a la teoría del actor-red.** 1ª ed. - Buenos Aires: Manantial, 2008.

LOMBARDI, Katia. **Documentário Imaginário: reflexões sobre a fotografia documental contemporânea.** In: Discursos fotográficos, Londrina, V.4, n.4, p 35-58, 2008.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da Razão Sensível.** Tradução de Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

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

_____. **A Fotografia na Tormenta das Imagens.** In: Fotografia Contemporânea - Fronteiras e Transgressões. Brasília: Casa das Musas, 2013.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia.** Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.