

ENTRE ESTE E AQUELE LADO DA LENTE: AS RELAÇÕES NA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL CONTEMPORÂNEA

Luiza Possamai Kons¹

RESUMO: Neste artigo, busco refletir as relações no processo de recepção do fotodocumentarismo contemporâneo. Para isso, traço de modo mais abrangente os modos de se relacionar na fotografia documental contemporânea, de que forma se operam e quais as possíveis consequências, tanto do ponto de vista do espectador quanto de quem participa do processo. Na segunda etapa, discuto essas relações partindo da minha experiência pessoal no projeto *Chèche Lavi: as histórias de quatro famílias haitianas no sul do Brasil*, bem como explico e discuto a criação de um novo espaço que se desenvolve nesse jogo de afetações cunhado de *Documentário de Vínculo* e pela teoria do corpomídia de Christine Greiner e Helena Katz.

PALAVRAS-CHAVE: Documentário de Vínculo, Recepção, Relação, Fotografia Documental.

ENTRE ESTE Y AQUEL LADO DE LA LENTE: LAS RELACIONES EN LA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEA

RESUMEN: En este artículo, busco reflejar las relaciones en el proceso de recepción del fotodocumentarismo contemporáneo. Para esto, describo de manera más amplia las formas de relacionarse en la fotografía documental contemporánea, cómo operan y cuáles son las posibles consecuencias, tanto bajo el punto de vista del espectador externo como de quienes participan en el proceso. En la segunda etapa, miro estas relaciones desde mi experiencia personal en el proyecto *Chèche Lavi: las historias de cuatro familias haitianas en el sur de Brasil*, así como también explico y analizo la creación de un nuevo espacio que se desarrolla en este juego de afectos por medio de un Documental de Enlace y por la teoría corpomedia de Christine Greiner y Helena Katz.

PALABRAS CLAVE: Documental de Enlace, Recepção, Relação, Fotografia Documental.

104

¹ Aluna do Mestrado Profissional em Artes (PPGARTES), da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Linha de Pesquisa: Modos de conhecimento e processos criativos em arte. E-mail: luizakons@gmail.com

INTRODUÇÃO

Quando penso em discussões que envolvem a recepção sobre trabalhos fotodocumentais encontro argumentos voltados a como o espectador recebe esta imagem, ainda mais no cenário de um espectador emancipado (Rancière, 2012), tão importante na circunstância do pensamento e da política quanto o artista intitulado. No entanto, ao pontuarmos o fotodocumentarismo invariavelmente estabelecemos relações anteriores ao espectador final. Isto é, o exercício que envolveu aquela fotografia enquadrada e pendurada na parede mesclou pessoas sem as quais não existiria projeto, principalmente nos trabalhos de cunho social. Corpos que ao se encontrarem (Espinosa, 2009) promoveram mudanças, foram afetados e são, em certa medida, também autores daquela imagem. Por isso, me interesso em refletir a recepção tomando como partida justamente aqueles rostos reconfigurados na visão estética e da transparência *estritamente seletiva* (Sontag, 2004) de quem fotografa.

Para isso, será traçada uma reflexão de modo mais abrangente sobre as relações desenvolvidas na fotografia documental contemporânea, como se operam e quais são as possíveis consequências e questionamentos que surgem tanto do ponto de vista da recepção do espectador, quanto de quem participa do processo.

Na segunda etapa, penso nessas relações tomando como ponto de partida minha experiência pessoal com o projeto foto documental que resultou no livro chamado *Chêche Lavi: as histórias de quatro famílias haitianas no sul do Brasil*. Trago esta reflexão, a partir da definição de afeto de Espinosa (2009), e pela teoria do corpomídia de Christine Greiner e Helena Katz (2005), pontuando a consequência entre as relações estabelecidas como Documentário de vínculo, abstração de um tempo/espaco que não existia antes dessas interações ocorrerem, e que ultrapassa a barreira da imagem em si. Ocorrido pelas consequências das relações entre esses corpos, seus imaginários e a produção de uma fotografia documental que se relaciona a tudo isso, para além de funções dicotômicas.

Busco questionar como essas relações podem se operar, no decorrer do ato fotográfico, e no surgimento desse Documentário de vínculo (que explicarei no decorrer deste texto), se seria possível criar uma ambientação onde esses corpos, capturados na frente da câmera, não sejam descaracterizados, de forma a que se sintam representados no tocante a recepção, enquanto espectadores de si mesmos.

1. UMA BREVE REFLEXÃO DA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL CONTEMPORÂNEA E SUAS RELAÇÕES

É comum pensarmos fotografias enquanto um fim em si mesmo, onde o que importa é o resultado, isto é, o questionamento sobre esta imagem será um novo enquadramento, aparelhamento, pelos olhares atentos do editor, ou do curador, como detentora de uma potência estética ou não aos critérios que se baseiam. Isto sem considerar que o seu fim, a consequência do disparo, sem importar a qual linguagem esteja atribuída é ligada a pseudo-objetividade da realidade (Dubois, 1994).

Ao que se refere em específico a curadoria, se o fotógrafo for capaz de criar um deslocamento que amarre imagens e principalmente um discurso que traga novas problemáticas, então quem sabe deixe de ser *apenas* um fotodocumentarista, fotojornalista ou fotopublicitário, e possa receber a titulação de artista e, contemplar as próprias obras em um museu de arte contemporânea, se bem que esta também absorveu a linguagem fotográfica (Dubois, 1994). Neste caso, a fotografia foge a sua função de produto com fim pré-estabelecido, ao primeiro desejo da reprodutibilidade técnica, e é realocada para o justo contrário, o não específico e a descaracterização própria ao campo da arte, bem como o hibridismo singular ao contemporâneo.

Contudo, seja enquanto produto ou deslocada da função de se bastar única como registro, costuma prevalecer o estético, a contemplação por sobre aquela imagem, especialmente no que se refere a uma fotografia de denúncia social, onde cria-se a mítica sobre o fotógrafo, aquele que se arrisca, o desbravador sem medo, o paladino da justiça que desnuda o horror da guerra, o horror da pobreza (não que ele não possa ter uma preocupação genuína sobre as pessoas e os contextos que fotografa). Já o questionamento sobre como se dão as relações, o cenário das imagens, como é a mediação entre fotógrafo

e fotografados, como se dá a recepção das imagens por quem entregou seus rostos a elas, me parece subtraído, obscurecido, em um movimento rápido demais para ser acompanhado: como uma reflexão que ultrapassa o plano imagem sem alcançar um público mais amplo (para que se desnaturalize a ideia de fotografias jornalísticas e fotodocumentais como testemunhos absolutos de uma realidade).

De fato, é complexo definir como se devem operar essas relações, especialmente na agilidade do fotojornalismo, em que o tempo é um dos maiores inimigos e a foto precisa ser entregue. Talvez aí tenhamos um dos exemplos mais dramáticos: a exigência de se saber como se deu a relação entre os dois lados separados pela lente. Dessa forma, em 1993, no Sudão, que passava por uma guerra-civil, o fotógrafo sul-africano Kevin Karter, premiado e reconhecido por suas imagens em contextos de violência, registrou uma criança faminta sendo espreitada por um abutre enquanto tentava chegar a um centro de alimentação da Organização das Nações Unidas (ONU). Karter se aproximou lentamente para que o pássaro não voasse, a uma distância de uns 10 metros, antes de espantar a ave. A fotografia ganhou o mundo, depois de ser publicada pela primeira vez em 26 de março daquele ano pelo *New York Times*, e rendeu ao fotógrafo o prêmio *Pulitzer*. Com a imagem também vieram as críticas de que a lente de Karter era como o abutre, à espreita de uma tragédia, e a de que ele não teria ajudado a criança. Cerca de um ano depois, o fotógrafo se suicidou.

Fig. 1- O abutre e a menina



Fonte: Café História, Kevin Karter , Sudão, 1993.

O exemplo que utilizei acima é extremo, e se valeu de uma conjuntura, que não costuma ocorrer com tal veemência: a exigência de saber como a fotografia foi executada. Neste caso, foi a dramaticidade da imagem, o choque que causa e impulsiona a caça, da imprensa sobre o fotógrafo. Interesse-me em citar este exemplo por se aproximar da busca pela relação (entre quem fotografa e quem é fotografado, não apenas a esteticidade, mas a pergunta sobre quem está posicionado à frente da lente.

Essa dinâmica, característica do fotodocumentarismo, é contrária à prática de fotojornalistas. Estes últimos, geralmente, fazem passagens repentinas pelos locais vitimados pela fome e pela miséria e, quase sempre, produzem um retrato incerto e caricatural. Tal registro é apreendido pelo público de modo tão sorrateiro e fugaz quanto foi sua captação (FORIN JÚNIOR; BONI, 2007, p. 17)

Aqui se aponta uma diferença marcada entre fotojornalismo e fotodocumentarismo e, também, no modo como as relações se operam: o tempo. Se no primeiro, falta tempo para que se desenvolva o exercício de alteridade, a relação do eu com o outro para que se cumpra a função primordial de noticiar; no segundo, as ações se dão em um exercício lento,

de se formular uma proposta, um estudo, a fim de se criar uma narrativa com propósito, em um exercício que pode durar anos, cujo desdobramento são relações que ultrapassem o muro desse lado da lente e do outro.

Tais relações são complexificadas ao pensarmos no chamado fotodocumentarismo contemporâneo, por romper a barreira de uma pretensa realidade objetiva, e que vai se distanciar do modelo paradigmático dos anos 1930, voltado quase exclusivamente para a fotografia de cunho social e com a preocupação de transformar essa realidade. O entendimento que a *realidade* parte de um viés interpretativo, e que toda fotografia, ainda que seja formulada a partir de uma materialidade, é um recorte do real: desmistificam uma crítica social universal e objetiva. A separação desses dois modelos é assinalada por pesquisadores como o inglês Derrick Price (1997) e a espanhola Margarita Ledo (1995;1998) a partir do período posterior à II Guerra Mundial.

Dentro do contemporâneo, ainda que se valha do real, temos aquilo que Dubois configura como *traço do real*. Em outras palavras, a busca por uma narrativa e estética próprias ganham corpo e são assumidas como linguagem visual. Fotógrafos como Diane Arbus (1923-197) que registrou, nos anos 1960, em território americano, arquétipos *outsiders*, como anões e prostitutas pelas ruas quebradas, de acordo com Lombardi (2007), a noção de objetividade ao demonstrarem na prática aquilo que Sontag (2004) chama de uma “transparência estritamente seletiva”, porque ainda que exista a preocupação em retratar a realidade, esta será capturada conforme as noções de quem a registra. E se assumirmos que estamos fora de uma perspectiva positivista, que prevê um afastamento do próprio objeto para não o afetar e, além disso, que somos afetados e afetamos aqueles que nos relacionamos, por qual razão não assumir o vínculo, a conexão com quem é fotografado?

Chamo de servidão a impotência humana para regular e refrear os afetos. Pois o homem submetido aos afetos não está sob seu próprio comando, mas sob o do acaso, a cujo poder está a tal ponto sujeitado que é, muitas vezes, forçado, ainda que perceba o que é melhor para si, a fazer, entretanto, o pior. (ESPINOSA, 2009, p.79)

Se penso o afeto sobre a perspectiva de Espinosa, entendo que não terei um controle nessa relação, ainda que seja delineado uma projeção e um estudo sobre como as imagens se darão na perspectiva documental, o contato com o outro invariavelmente

afetará a concepção daquele trabalho e, sendo assim, o fotografado nunca será um agente passivo no percurso imagético, ainda que não tenha esta consciência. Por isso, me parecem mais honestos projetos documentais que assumem o vínculo, a afetação, quando se sabe os nomes e as histórias de quem se tomam os retratos como parte inerente ao processo. Como exemplo deste vínculo e do afetamento como uma via de mão dupla, cito a forma de trabalho da fotógrafa mexicana Graciela Iturbide que, quando desenvolvia projetos relacionados a comunidades, convivia e criava relações de amizade com quem fotografava. Por exemplo, em sua série mais conhecida que gerou o livro *Juchitán de las mujeres*, em um projeto que se estendeu desde o primeiro contato em 1979 com a cultura zapoteca e as mulheres de Juchitán, província de Oaxaca, até o ano de 1989, quando foi finalizado, foram seis anos em que ficou indo e vindo da Cidade do México, onde nasceu e reside, e, no total, dez anos até que o projeto fosse finalizado. Ali se dividia, passando de 15 dias a 3 semanas exclusivamente em Juchitán, convivendo no local em que surgem as imponentes mulheres zapotecas de suas imagens. A fotógrafa afirma que a Juchitán presente em suas fotografias é a que ela viu, contudo, não descarta a presença das relações em suas imagens “Nesse sentido, sou muito egoísta. Eu fotografo o que eu gosto. E em geral os retratos que faço se dão pela cumplicidade”²

² En ese sentido, soy muy egoísta. Yo tomo lo que a mí me gusta. Y en general los retratos que hago son por complicidad.

Fig. 2- Nuestra Señora de las Iguanas



Fonte: Brooklyn Museum, Graciela Iturbide, Cidade de Juchitán de Zaragoza México, 1979.

Apesar disso, das mulheres presentes nas imagens não verem em Iturbide um corpo estranho, desconhecido, uma apropriadora que tira fotos que elas não sabem o motivo ou onde vão circular, recebe várias críticas. Para pesquisadores como Santos (2014), o trabalho de Graciela Iturbide em Juchitán é “estático, *ahistórico* e arquetípico” (p.171) sendo um exemplo (ao lado de outros trabalhos fotográficos como o de Flor Garduño) de

fotografia indigenista. Representando uma visão muito semelhante aos primeiros fotógrafos estrangeiros que iam ao México a fim de registrar o exótico “a alteridade experimentada pelo estrangeiro era, então, igualmente sentida pelos fotógrafos locais, que enxergavam e representavam a sua terra e o seu povo na condição de *outro*”. (Santos, 2014, p.171).

Contudo, considero que afirmar taxativamente dentro de uma produção artística se um trabalho é ou não essencialista, ou se contribuiria para uma visão negativa do espectro que se propôs a mostrar, é algo relativamente complicado. Isso porque se saio do recorte antropológico e se penso em processo criativo somado a impossibilidade de saber como será a recepção deste trabalho, como posso ser sintomática nesse tipo de afirmativa? Claro, me baseio neste ponto em propostas permeadas por sutilezas e que não ferem pilares da ética e da moral ocidental.

Quanto ao bem e ao mal, também não designam nada de positivo a respeito das coisas, consideradas em si mesmas, e nada mais são do que modos do pensar ou de noções, que formamos por compararmos as coisas entre si. Com efeito, uma única e mesma coisa pode ser boa e má ao mesmo tempo e ainda indiferente. Por exemplo, a música é boa para o melancólico; má para o aflito; nem boa, nem má, para o surdo. (ESPINOSA, 2009, p.79)

Talvez por uma questão de afeto (ESPINOSA,2009) *Juchitán de las mujeres* possa ter criado uma ideia essencialista a parte dos espectadores. Por outro lado, essa faceta de funcionar como bem e mal a um só tempo habita justamente o terreno daquilo que nomearam contemporâneo indo de encontro ao que Rancière chamou de *Eficácia estética* (2012[2008], p.58), onde se suspende um ideal do artista sobre um efeito determinado de sua obra sobre o público. O que quero dizer é: ainda que permeado daquilo que considera sobre o próprio viés como uma boa intenção, um trabalho fotodocumental ou qualquer outro, pode ser recepcionado ou gerar consequências negativas, essa é a consequência de um espectador emancipado que ao fazer uma leitura de uma obra, está de certo modo criando outra, que a própria definição de real se forma em uma ficção (Rancière, 2012 [2008]).

Ponderada a problemática entre obra e espectador, e como a recepção da primeira sobre o segundo pode gerar infinitas interpretações, gostaria de voltar ao ponto entre quem fotografa e quem é fotografado, e a necessidade de reflexão sobre como se operam essas

relações. Para isso, vou citar brevemente a perspectiva traçada pelos autores Renato Forin Júnior e Paulo César Boni no artigo *Aspectos Valorativos no fotodocumentarismo social de Sebastião Salgado*, por justamente refletir como se dá a presença dos fotografados.

Fig. 3 - Sem título (faz parte do livro *Êxodos*)



Fonte: Correio 24 horas, *Sebastião Salgado*, Zaire [atual República Democrática do Congo], 1994

Os autores contextualizam o fotodocumentarismo de cunho social e analisam o trabalho fotodocumental *Êxodos* (2000), de Sebastião Salgado. Para a realização deste projeto o fotógrafo viajou por mais de 40 países durante 6 anos, e apresentou, no formato de livro, histórias de pessoas que tiveram de se deslocar forçadamente seja por fome, guerras, violência e, até mesmo, perseguição ideológica:

O livro é dividido em quatro grandes capítulos: Migrantes e refugiados: o instinto da sobrevivência (figura 5); A tragédia africana: um continente à deriva (figura 6); A América Latina: êxodo rural, desordem urbana; e Ásia: a nova face urbana do mundo. As 359 fotografias relatam o sofrimento de pessoas expulsas dos lares, dos países de origem, por motivos acima de sua vontade. Elas são o retrato mais fiel da globalização e do egoísmo moderno, que, além dos conflitos bélicos, acabam gerando migrações por fatores econômicos, como a mecanização e o monopólio. (FORIN JÚNIOR; BONI, 2007, p.16)

Ao longo da análise, reconhecem a incomparável beleza estética de Salgado, um dos mais importantes nomes da história da fotografia mundial, bem como seus esforços junto com sua mulher Lélia Wanick em projetos para a melhoria de condições socioeconômicas e de recuperação do meio ambiente como o Instituto Terra, ONG que visa recuperar a Mata Atlântica no município mineiro e terra natal de Salgado: Aimorés.

Contudo, no que concerne em específico a *Êxodos*, o problema está na descaracterização dos fotografados, destituídos de certo modo da própria identidade e reduzidos a condição em que estão, isso porque:

Essa impotência se manifesta pelo “silêncio” ao qual são submetidos os retratados na fotografia, uma vez que os excluídos sociais não são designados nas legendas. Eles passam a ser meros exemplares caricaturais de sua raça, de sua condição social, de seu ofício – nada mais se esclarece, nada que possa impulsionar o leitor da imagem a uma reflexão ampla. (FORIN JÚNIOR; BONI, 2007, p. 20)

E se o fotodocumentarismo, independentemente de ser ou não de cunho social, se desenvolve geralmente em uma relação entre pessoas, ainda que dividida entre lados da lente, não seriam de algum modo ambos os autores daquela imagem? Considerando essa dinâmica de via dupla, os fotografados estariam satisfeitos com os papéis em que são representados? Se convenceriam enquanto espectadores de si mesmos? Como podem se dar as relações de modo que sejam as mais justas possíveis, ainda que seja impossível controlar a mensagem da recepção de um trabalho artístico?

2. DOCUMENTÁRIO DE VÍNCULO: UM PENSAMENTO SOBRE RELAÇÕES

É na potência das relações ocasionais e seus afetos que decorre a experiência e com esta os questionamentos mais pungentes que nos norteiam. Neste segundo tópico, entro justamente naquilo que me tocou, e me levou a algumas incertezas que irei expor e às reflexões propostas acima.

Comecei a desenvolver o trabalho fotodocumental *Chèche Lavi: as histórias de quatro famílias haitianas no sul do Brasil* durante a graduação como Trabalho de Conclusão de Curso em Jornalismo, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), no segundo semestre de 2016. Minha ideia era, conforme descrito no relatório técnico, *contar*

a história de quatro famílias haitianas que vivem respectivamente nas cidades de: Xaxim, Palotina, Florianópolis e Curitiba. O objetivo desse (sic) trabalho é mostrar por meio do acompanhamento dessas famílias quais são suas condições de vida e perspectivas.

Ao escolher a motivação de cada uma dessas cidades, acrescentei critérios quantitativos, parecido com o que faziam os veículos que questionava, uma vez que dentro do fazer jornalístico há uma tentativa de demonstrar uma exatidão nas escolhas. O curioso é que essa justificativa, geralmente, é acrescida e buscada para embasar uma escolha muito mais emocional. Aqui me refiro a quando um repórter deseja com afincado desenvolver uma reportagem.

Fig. 4- Fiéis na igreja haitiana Morog



Fonte: livro *Chèche Lavi: as histórias de quatro famílias haitianas no sul do Brasil*, Luiza Kons., Palotina, 2016.

No fundo, muito mais que dados, estava o desejo de percorrer mais de uma cidade, e a curiosidade/alteridade de conhecer ao outro, entender se havia diferenças nos modos de vida em cada um desses locais. Também como alguém que, na própria história pessoal, saiu de uma capital para viver no interior, me incomodava ter informações apenas sobre os haitianos que residem nos grandes centros. Nesse sentido, as escolhas de duas cidades pequenas, com cerca de 30 mil habitantes, localizadas no oeste de dois estados do sul,

caracterizadas pelos fluxos migratórios anteriores de italianos e alemães, me instigava. Como se daria esse imaginário? Quais seriam as diferenças em relação às capitais Florianópolis e Curitiba?

Nessa primeira etapa de formulação, de anseio e busca por respostas, eu acreditava que poderia de fato mostrar como era a vida dos fotografados. A narrativa da fotografia, enquanto exercício de ficção, parcialmente ancorado em uma pretensa realidade, ainda não se apresentava para mim. Porém, bastou iniciar o processo para cada vez mais entender que vivenciava esse *vestígio do real* (Dubois, 1994) e que a simples presença de uma câmera altera as relações.

Neste ponto, entramos no que me interessa na escrita deste artigo. Ainda que se tratasse de um trabalho fotodocumental, ancorado em um espaço de tempo curto, cerca de quatro meses, envolveu um trabalho de pesquisa e apuração para ser desenvolvido e uma preocupação em não descaracterizar os fotografados.

Desde o início, já tinha a ideia de desenvolver uma linha narrativa: as fotografias funcionariam ancoradas por legendas literárias, e tudo somado contaria uma história para que o leitor/espectador soubesse quem eram aquelas pessoas. Outro ponto era o de apresentar diferentes partes da rotina desses personagens, entendendo que nenhuma trajetória de vida é só feliz ou triste. É claro que a perspectiva estética esteve a todo momento presente, queria que as imagens tivessem impacto e beleza, respeitando a vontade dos outros autores dessa história, isto é, se existisse algum momento em que não quisessem ser fotografados ou se sentissem desconfortáveis, eu pararia. No entanto, relações se operam nas sutilezas e no não-dito, e às vezes minha vontade de captar certos momentos me induziram a falha:

A princípio iria retratar a história da família de Jean Miteran Barheur, 24 anos, faz parte da Morog e é primo da mulher de Elysée. No dia seguinte (sic) fui fotografá-lo na cooperativa, no setor de incubação de ovos, onde trabalha. Consegui retratá-lo no local de trabalho, mas notei certo desconforto por parte dele. As dificuldades em estabelecer contato, a barreira da própria língua e o ambiente de desconfiança me angustiavam (sic) me questionava “será que eu não estou me aproveitando?”. Depois da fotografia na fábrica, Barheur disse que aceitava ser fotografado só que sua família não iria aparecer, uma vez que não gostaria de os expor. (KONS, 2016, p.24)

Nesse momento percebi que tinha acelerado as coisas e entendi, na prática, porque os trabalhos fotodocumentais costumam levar anos. Um *sim* pode significar *não sei muito bem se quero fazer isso*. Ali também fui me dando conta de como a câmera é um instrumento de poder, e como o simples fato de ter uma pode fazer com que as pessoas te vejam como uma figura de autoridade. Por mais que você queira intimamente desenvolver uma relação horizontal, os corpos são afetados pela presença desse objeto e, no final das contas, é você quem detém o poder sobre o enquadramento, e de qual forma vai usar a imagem daquela pessoa.

A implicação política no entendimento do corpo como realizador de atos de fala performativos, de performatividade, indica a existência de situações de poder na relação do social e do corporal e, por conta disso, provoca a mobilização de ações que recontextualizam condições pré-estabelecidas. Decorre daí uma tomada de atenção para situações de falas consideradas dizíveis e aquelas consideradas indizíveis. (SETENTA, 2006, p. 27)

A fotografia de Barheur no trabalho está no livro, contudo, ao notar seu desconforto, optei por não continuar a fotografar sua história. Por isso, a imagem dele, na narrativa, se juntou à história da família de sua prima com o Diácono Elysée Monjoie. A situação do Diácono representava aspectos pontuais do que tinha encontrado na vida dos haitianos em Palotina e também em outras cidades do sul do Brasil, era, portanto, relevante como história de vida a ser contada. Sem trabalhar há mais de três meses, vivia com o primo Roberto Majoie, 32 anos, e a irmã Marie Clemie Monjoie, 32 anos. Porém, mais do que os aspectos pontuais em si, a escolha de Monjoie ocorreu por um critério não mensurável: conexão. Nos demos bem logo de início e ele gostava de ser fotografado e de se comunicar.

Fig. 5 - Barheur em seu trabalho na Cooperativa C.Vale Palotina.



Fonte: livro *Chèche Lavi: as histórias de quatro famílias haitianas no sul do Brasil*, Luiza Kons, 2016.

E ali, ao retratá-lo, fui formulando, a princípio no corpo, aquilo que nomearei, por ora, *Documentário de vínculo*. Isto é, na fotografia há um antes, um durante e um depois. Como no rio do filósofo Heráclito, o espaço não será o mesmo. A consequência entre as relações estabelecidas por quem fotografa, por aqueles que aparecem diante da lente e pelo espaço onde as imagens se situam será a de um outro lugar, isto é, será a criação do Documentário de vínculo, abstração de um local que não existia antes dessas interações ocorrerem. É complicado relacionar como formulamos nossas associações que correlacionadas estruturam um pensamento, mas aqui, dentro desta ideia, afora a própria percepção prática do fazer fotográfico, não posso omitir a influência da teoria corpomídia das autoras Christine Greiner e Helena Katz. “Assim, o ambiente no qual toda mensagem é emitida, transmitida e admite influências sob a sua interpretação, nunca é estático, mas uma espécie de contexto-sensitivo.” (Greiner e Katz, p.6), o conhecimento e a formulação individual de se operar no mundo irá se dar na relação corporal. Ambiente e corpo se afetam com discursos que antecedem um ao outro, e dessa relação se dá a mídia, e o processamento de ambos. Nesse sentido, ao refletirmos sobre a mensagem, sobre aquilo

que comunica, não existe uma versão única, porque é a recepção um jogo de telefone sem fio: aquilo que o corpo entende se relaciona a uma série de fatores, tal qual, por exemplo, a própria história, o ambiente de transmissão, o modo como se transmite a informação. Um múltiplo de ruídos, que tantas vezes interpretamos na perspectiva do telefone sem fio “*ora, veja só, a mensagem inicial, no fim, ficou errada*”. Uma análise generosa poderia dizer “*a mensagem se transmutou, é, senão, uma coisa nova, uma outra forma de pensar*”. Prefiro ficar com a segunda opção e avaliar a alteridade, outra vez alinhavando Greiner, como a oportunidade dos corpos produzirem novas relações de sentido, um novo a partir do que já está. Por isso, me interesso em me angustiar nessas lacunas que surgem do experienciar artístico, uma vez que a cada pergunta ansiosa por uma resposta está a chance de se deslumbrar com o abismo.

Por que chamo esta lacuna de angústia? É angustiante a perspectiva de que aquilo, vulgarmente, a qual nomeamos de realidade envolve também, metaforicamente, por qual lente escolhemos olhar. Em outras palavras, existe um espaço temporal onde todos os corpos mutuamente o habitam, contudo, a maneira como cada corpo interpretará este espaço jamais será a mesma, é como diz a expressão *você não sabe como é difícil estar na minha pele*. No entanto, a ideia de uma unicidade de certos conceitos e leis é crucial para o funcionamento de um conjunto de indivíduos nos espaços físicos de coexistência.

Com a formulação deste pensamento de um *Documentário de vínculo*, entendi que estava a todo tempo trabalhando com um recorte. Um recorte pela escolha da cidade, de quem seria fotografado, de determinado enquadramento ao invés de outro, de qual foto seria escolhida, qual legenda iria compor a imagem, o tamanho das fotografias. A cada escolha a percepção é alterada. Meu corpo, ao estar inserido na sala do Diácono, altera a dinâmica do corpo dele, ainda que eu não diga o que ele deve fazer ou como deve se mover, esta ação será modificada pela presença da câmera. Somos atores em um espaço, ainda que eu tenha nomeado minha ação como fotodocumental. Para sempre, enquanto ele viva, seu corpo terá sido fotografado por uma fotógrafa brasileira e, para sempre, o imaginário dele de fotografia terá sido modificado por este trabalho. Fomos afetados, fotógrafa e fotografados. Nossos corpos não serão os mesmos e o meu modo de realizar fotografia, de movimentar, será sempre influenciado por esta experiência.

Fig. 6 - Danicha, e sua mãe Rose.



Fonte: livro *Chêche Lavi: as histórias de quatro famílias haitianas no sul do Brasil*, Luiza Kons, Palotina, 2016.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

120

No decorrer desses parágrafos entrei em algumas lacunas, angústias, das quais tenho mais perguntas do que respostas. Ao desenvolver um trabalho fotodocumental ou ao analisar outros, tendemos a nos impactar afetivamente tomando prerrogativas com base naquilo que julgamos belo ou não. Uma vez que, ao nos limitarmos a um gosto estético, podemos nos esquecer do questionamento sobre em qual condição essas imagens foram feitas. Nesse sentido, a crítica dos autores Renato Forin Júnior e Paulo César Boni é pertinente, já que é necessário refletirmos porque imagens de cunho social, que abordam circunstâncias de mazela são contempladas como arte, por determinados estratos sociais, sem que essa situação de fato seja modificada. Por qual razão, projetos de natureza fotodocumental e, portanto, com um tempo de reflexão e de duração estendidos não se preocupam em pensar na recepção por parte daqueles que também são autores dessa imagem? Quais outros modos poderíamos desenvolver para que existissem mudanças nos segmentos imagéticos da arte contemporânea?

Por outro lado, qual seria o limite entre o processo criativo do fotógrafo e o respeito com quem é fotografado? Como estabelecer um diálogo sem que a liberdade artística seja cerceada? Uma vez que ao pensarmos em Rancière e o conceito de *Eficácia estética* (2012 [2008], p. 58), da imprevisibilidade sobre os efeitos da obra sobre o espectador, se já não há controle, e o belo me parece prevalecer, será mesmo que fotodocumentaristas e curadores de seus trabalhos estão de fatos preocupados com quesitos éticos?

REFERÊNCIAS

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1994.

FORINJÚNIOR, Renato; BONI, Paulo César. **Aspectos valorativos no fotodocumentarismo de Sebastião Salgado**. Conexão – Comunicação e Cultura, UCS, Caxias do Sul, v. 6, n. 12, jul./dez. 2007.

GREINER, Christine. **Em busca de uma metodologia para analisar a alteridade na arte** © Conceição | Concept., Campinas, SP, v. 6, n. 2, p. 10–21, jul./dez. 2017

GREINER, Christine, KATZ, Helena. **Por uma teoria do corpomídia ou a questão epistemológica do corpo**. Archivo Virtual Artes Escénicas, UCLM, 2005. Disponível em: http://artescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/237/Christine%20Greiner%20y%20Helena%20Katz.%20Por%20uma%20teoria%20do%20corpomidia.pdf. Acesso em: 23 nov 2019.

KONS, Luiza. **Chèche Lavi: as histórias de quatro famílias haitianas no sul do Brasil**. Trabalho de Conclusão de Curso, UFSC 2016. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/171737/Relat%C3%B3rio%20-%20Cheche-Lavi.pdf?sequence=2&isAllowed=y_ Acesso em: 20 nov 2019. **LA ENTREVISTA POR ADELA- Graciela Iturbide**, 19 marzo de 2015 Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=0Xg_NJz3m9I > Acesso em: 26 de jul 2019.

LOMBARDI, Kátia. **Documentário Imaginário: reflexões sobre a fotografia documental contemporânea**. Dissertação, UFMG 2007.

RANCIÈRE, Jacques. **Paradoxos da arte política**. In: *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012 [2008], pp. 51-81.

SANTOS, CAROLINA. **Hecho en México: a questão da identidade nacional na fotografia mexicana**. Intexto, Porto Alegre, UFRGS, n. 31, p. 162-179, dez. 2014.

SETENTA, Jussara. **Comunicação Performativa do Corpo: o fazer-dizer da contemporaneidade**. Doutorado, PUCSP 2006. Disponível em: <https://tede.pucsp.br/bitstream/handle/4809/1/JUSSARA%20SOBREIRA%20SETENTA.pdf> Acesso em: 23 nov 2019.

SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Cia. das letras, 2004.

SPINOZA, Beneditus. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.