

DOCUMENTOS ÍNTIMOS: o autobiográfico na fotografia documental contemporânea

Gabriel Canedo Queiroz da Silva

Monografia submetida ao corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – com Habilitação em Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Fatorelli

Rio de Janeiro
2004

DOCUMENTOS ÍNTIMOS: o autobiográfico na fotografia documental contemporânea

Gabriel Canedo Queiroz da Silva

Monografia submetida ao corpo docente da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social – com Habilitação em Jornalismo.

Aprovada por:

Prof. _____ - Orientador

Prof. _____

Prof. _____

Rio de Janeiro
2004

RESUMO

Análise da produção fotográfica documental voltada para temas autobiográficos. Desde o seu surgimento, a fotografia passou por transformações não apenas técnicas como conceituais. Os discursos sobre o meio mudaram. As teses essencialistas foram substituídas por um discurso de integração, que procura relacionar a fotografia aos outros tipos de imagem. Simultaneamente, a imagem fotográfica foi incorporada ao trabalho de artistas e misturada a outras formas de representação. Dentro desse contexto, o gênero documental perdeu força, mostrando-se repetitivo em relação aos seus temas e sua estética. A partir de 1970, no entanto, alguns fotógrafos conseguiram revitalizar a fotografia documental, investindo em temas autobiográficos. Livros como *Tulsa*, de Larry Clark, e *The Other Side*, de Nan Goldin, definiram um novo tipo de abordagem documental, na qual o fotógrafo deveria fazer parte do contexto que retratava. Como colocou o crítico Andy Grundberg, o interesse pelo “Outro”, que havia marcado a produção documental tradicional, deu lugar ao desejo de registrar o “Eu”.

ABSTRACT

Analysis of the documentary photography production focused on autobiographical themes. Since its beginning, photography has been through both technical and conceptual transformations. Theories about the medium have changed from the need to define photography's essence to the interest in relating it to other kinds of image. Simultaneously, the photographic image has been incorporated to art and mixed with other means of representation. Within this context, documentary photography has lost part of its strenght, seeming repetitive in its themes and aesthetics. However, since 1970, some photographers have brought life back to the genre by investing in an autobiographical perspective. Books like *Tulsa*, by Larry Clark, and *The Other Side*, by Nan Goldin, established a new approach, in which the photographer should be a part of his work. As the critic Andy Grundberg said, the interest in the "Other", typical of documentary photography tradition, has given place to a desire of registering the "I".

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

	p.
Figura 1 - Jacob Riis. <i>Men's lodging room in the West 47th Street Station</i> , 1892.	10
Figura 2 - Lewis Hine. <i>Girl worker in Carolina cotton mill</i> , 1908.	11
Figura 3 - Lewis Hine. <i>Icarus atop Empire State Building, New York</i> , 1931.	11
Figura 4 - Walker Evans. <i>Burroughs family cabin, Hale County, Alabama</i> , 1936.	13
Figura 5 - Henri Cartier-Bresson. Sem Título. França, 1932.	14
Figura 6 - W. Eugene Smith. <i>Marine mop-up following japanese suicide charge</i> , 1944.	16
Figura 7 - William Klein. <i>St. Patricks Day, Fifth av.</i> , 1954-55.	17
Figura 8 - Robert Frank. <i>Elevator, Miami Beach</i> .	17
Figura 9 - Diane Arbus. <i>Identical twins, Roselle, N.J.</i> , 1967.	18
Figura 10 - Lee Friedlander. <i>Revolving Door</i> .	19
Figura 11 - Capa do livro <i>A Loud Song</i> .	23
Figura 12 - Página interna do livro de Danny Seymour.	24
Figura 13 - Larry Clark. <i>Tulsa</i> , 1971.	25
Figura 14 - Larry Clark. <i>Tulsa</i> , 1971.	27
Figura 15 - Larry Clark. <i>Tulsa</i> , 1971.	28
Figura 16 - Larry Clark. <i>Tulsa</i> , 1971.	29
Figura 17 - Larry Clark. <i>Teenage Lust</i> , 1983.	31
Figura 18 - Larry Clark. <i>1992</i> , 1992.	32
Figura 19 - Larry Clark. <i>The Perfect Childhood</i> , 1993.	32
Figura 20 - Nan Goldin. <i>Roommate at her chair, Boston</i> , 1972.	37
Figura 21 - Nan Goldin. <i>Roommate onstage at The Other Side, Boston</i> , 1972.	37
Figura 22 - Nan Goldin. <i>Nan After Being Battered</i> , 1984.	39
Figura 23 - Nan Goldin. Sem Título.	40

Figura 24 – Nobuyoshi Araki. <i>Satchin</i> , 1963.	44
Figura 25 - Nobuyoshi Araki. <i>Diary</i> , 1999.	46
Figura 26 - Nobuyoshi Araki. <i>Yoko</i> , 1989.	47
Figura 27 - Nobuyoshi Araki. <i>A Sentimental Winter Journey</i> , 1990.	48
Figura 28 - Nobuyoshi Araki. <i>A Sentimental Winter Journey</i> , 1990.	48
Figura 29 - Nobuyoshi Araki. Sem Título, 1991	50

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	A FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA	12
3	A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL	15
3.1	A foto como instrumento de reforma social	16
3.2	Explorando novos aspectos da realidade	20
3.3	Ceticismo e estranheza	23
4	DOCUMENTOS ÍNTIMOS	27
4.1	Larry Clark	29
4.2	Nan Goldin	42
4.3	Nobuyoshi Araki	49
5	CONCLUSÃO	60
6	REFERÊNCIAS	63

1 INTRODUÇÃO

O primeiro impulso para a produção deste trabalho vem de um interesse bastante amplo pela fotografia, desenvolvido, principalmente, durante meus anos de faculdade. Apesar de ter escolhido a carreira jornalística pela vontade de escrever, fosse para jornais, revistas ou qualquer outro veículo de comunicação impresso, fotografar foi se tornando, com o passar do tempo, uma atividade bastante freqüente. Com cursos complementares e disciplinas da faculdade, meus conhecimentos em relação ao manuseio do aparelho cresceram, fazendo com que os resultados obtidos fossem cada vez melhores. E ver na foto aquilo que havia sido percebido na realidade mostrou-se um grande prazer.

Mais do que isso, a fotografia parecia representar a possibilidade de criar pequenas versões do mundo, baseadas naquilo que o olhar tem de individual. Talvez seja ingênuo acreditar que cada um vê as coisas de maneira única, mas quem gosta de fotografar insistirá em afirmar que isso é verdade. Individualista por essência, a prática fotográfica cria essa impressão de que é possível descobrir na realidade aquilo que ninguém foi capaz de encontrar. Todo fotógrafo gosta de acreditar que enxerga um pouco mais do que as outras pessoas e que isso faz dele um ser privilegiado.

No entanto, para dizer o que se quer com uma foto, é necessário mais do que alguns meses de aprendizado da técnica. Saber operar a máquina fotográfica, jogando com as variáveis que ela põe à disposição do fotógrafo, é um passo fundamental, mas de modo algum um atestado de competência. A habilidade de fazer as imagens falarem é difícil de conquistar, e exige grande capacidade de organização. A mensagem fotográfica, ao contrário do que prega o senso comum, precisa ser muito bem articulada para que possa, de fato, valer mais do que mil palavras.

Sendo assim, seria injusto falar aqui apenas da fotografia enquanto prática. Se a escolha desse tema está relacionada ao prazer de tirar fotos, pode-se dizer que ela foi determinada, verdadeiramente, pelo gosto de pensar as possibilidades da fotografia como meio de representação, tentando compreender de que modo as fotos informam sobre os objetos nelas representados. Mais especificamente, isso se traduz em um desejo de discutir a produção fotográfica atual, percebendo o que ela revela sobre o mundo contemporâneo. Em contrapartida ao individualismo do fazer fotográfico, desenvolver um estudo sobre fotografia implica, muitas vezes, uma visão mais conciliadora. Exige que se veja não apenas as diferenças, mas também aquilo que os trabalhos de diferentes fotógrafos têm em comum.

Dessa forma, é possível dizer que levar adiante esse tipo de pesquisa é uma forma de organizar idéias, conciliar visões de mundo e, enfim, tentar enxergar o que existe além das fotos. Assim como organizar os sentidos de uma foto exige certo esforço, decifrá-los requer uma determinação ainda maior. Para isso, é preciso recolocar a imagem em seu contexto original, traçar as relações entre ela e outras produzidas no mesmo período, recorrer aos fatos históricos e à biografia dos fotógrafos, entre outras coisas. Enfim, a opção por estudar a fotografia significa ter que lidar com noções de áreas tão distintas quanto a Psicologia e a Semiologia, sem jamais perder de vista a História. Representa circular pelos territórios mais diversos, sem nunca sair do caminho original.

Todavia, a crença na importância dos estudos relacionadas à imagem fotográfica deve servir como motivação para superar essa dificuldade. Somando-se aos demais estudos sobre a fotografia, este trabalho pretende também dar uma contribuição, ainda que modesta, para a compreensão da relação que o homem contemporâneo tem estabelecido com as imagens. Tendo em vista a onipresença das mesmas no mundo atual, parece fundamental discutir de que forma elas condicionam e, ao mesmo tempo, refletem nossa percepção da realidade.

Orientado por este objetivo geral, este estudo concentra-se na análise de um aspecto particular da produção fotográfica contemporânea, já que a diversidade de práticas que a fotografia apresenta, hoje, torna quase impossível, senão pretensioso, tentar abordá-la como um todo.

A principal meta desta pesquisa é identificar os parâmetros que orientam um novo tipo de prática fotográfica documental. Partindo do pressuposto de que o gênero documental, ao longo de sua história, esteve voltado para a representação do “outro”, ou seja, daquilo que não pertencia à vida do fotógrafo, procura-se analisar as possibilidades de uma produção focada no “eu”, marcada por uma aproximação com o autobiográfico. Fala-se, assim, de fotografias que são produzidas a partir de uma relação de intimidade entre o fotógrafo e o que é fotografado, de imagens que transitam entre o particular e o universal, e representam um nova maneira de lidar com a realidade.

Entretanto, como muitos fotógrafos tentaram se insinuar por esse caminho, produzindo obras claramente pessoais e baseadas na sua própria experiência, é preciso restringir ainda mais nosso campo de visão. Sabendo que toda escolha é subjetiva, optou-se por tomar como exemplos dessa prática as trajetórias de três fotógrafos contemporâneos: Larry Clark, Nan Goldin e Nobuyoshi Araki. A eleição deles como representantes da fotografia documental autobiográfica foi baseada em diversos fatores.

Em primeiro lugar, considerou-se o fato de que suas obras são, praticamente, contemporâneas umas das outras, já que começaram a tomar forma ao final dos anos 60 e seguiram até os dias de hoje. Essa ligação temporal, embora não pareça tão importante, situa os fotógrafos dentro de um contexto, no mínimo, similar, permitindo que suas imagens sirvam para compreender também algumas características da vida contemporânea.

Ao mesmo tempo, levou-se em conta que esses fotógrafos dedicaram grande parte de suas carreiras a tratar de um mesmo tema ou dos mesmos assuntos, criando o que poderia ser chamado de um “ensaio de vida”. Como foi dito, muitos fotógrafos procuraram se aproximar do autobiográfico em uma ou outra de suas obras, mas nenhum deles trabalhou por tanto tempo dentro desta vertente, transformando as suas experiências e a sua própria vida no tema central de sua produção fotográfica.

Finalmente, a escolha de dois fotógrafos americanos (Larry Clark e Nan Goldin) e um japonês (Nobuyoshi Araki) pode ser vista como uma estratégia para evitar que este trabalho fique limitado à cultura de um país. Tendo em vista a tradição da fotografia americana, analisar a obra de Araki é importante para verificar como a fotografia documental autobiográfica emerge em um outro tipo de cultura fotográfica.

Esclarecidas as razões que influenciaram na escolha desses três fotógrafos, deve-se explicar, agora, como será organizado o trabalho. Antes disso, contudo, é preciso dizer que ele não será constituído apenas da análise das trajetórias de Clark, Goldin e Araki. Com o objetivo de contextualizar o objeto de estudo desta pesquisa, será necessário discutir algumas questões precedentes, como a evolução dos conceitos sobre a fotografia, a prática fotográfica contemporânea e as mudanças dentro do gênero documental. Dessa forma, espera-se que fique claro que a fotografia documental autobiográfica não surgiu de modo repentino e inexplicável, mas sim ao final de um longo processo de mudanças.

O primeiro capítulo terá a função de explicar em que estágio a fotografia se encontra hoje, abordando as questões que mobilizam a teoria e a prática atuais. Para isso, será desenvolvida uma breve análise de como a forma de pensar a fotografia evoluiu ao longo dos anos, passando da preocupação em definir a “essência” do meio para uma abordagem mais interessada na história, nos aspectos estéticos e na relação do meio com os outros tipos de imagem. Em seguida, essas mudanças conceituais serão relacionadas a transformações mais amplas, ocorridas na produção fotográfica e no cenário mundial.

A segunda parte do trabalho, por sua vez, terá o objetivo de dar ao leitor as informações necessárias sobre o gênero documental. Inicialmente, será discutida a noção de documento, assim como sua associação a determinado tipo de prática fotográfica, procurando-se

estabelecer o valor dessa categorização. Todavia, o objetivo não será questionar a existência de uma fotografia documental, mas sim recuperar algumas das discussões que estiveram em sua origem. Partindo do princípio de que a fotografia documental esteve, quase sempre, associada a um tipo de foto que tinha seus sentidos organizados em torno da realidade, este capítulo será dedicado também a mostrar como a função social desta prática mudou com o passar dos anos.

Por fim, no terceiro capítulo, serão confrontadas as mudanças históricas do gênero documental com as transformações que marcaram o início da fotografia contemporânea, a fim de sugerir como teve início o documentarismo voltado para o autobiográfico. Com o auxílio das noções expostas nos dois capítulos iniciais, será abordada a crise que o gênero documental vive nos dias de hoje. A partir daí, terá início o estudo do trabalho dos três fotógrafos já mencionados.

Com o objetivo de fazer um inventário de, pelo menos, algumas características e parâmetros de sua prática, serão tomados como objetos desta pesquisa as suas principais obras e demais informações relacionadas às suas vidas. Em função do caráter autobiográfico das fotos, elas servirão, em diversos momentos, como pontos de apoio para narrar a trajetória dos fotógrafos. E, da mesma forma, as informações biográficas coletadas na pesquisa, em livros, entrevistas e outros tipos de material disponível, poderão ser utilizadas para compreender o significado das fotografias.

Concluídas estas etapas, tem-se a esperança de que os contornos da produção documental autobiográfica, que aqui se optou denominar de “documentos íntimos”, fiquem mais claros. E, assim, seja possível perceber o que esse tipo de fotografia diz sobre o mundo contemporâneo, sobre a forma como as sociedades pós-modernas têm se representado.

2 A FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

Do seu surgimento, em 1839, até os dias de hoje, a fotografia passou por sucessivas transformações, provando que seus limites são mais flexíveis do que se imaginava. Nesse processo, o meio não apenas evoluiu tecnologicamente, mas também foi repensado quanto às suas potencialidades e utilizações. Assim, se a principal mudança de ordem técnica dos últimos anos foi a imagem digital, seria possível dizer que, no plano conceitual, a transformação se deu no modo de relacionar a fotografia aos demais tipos de imagem.

Inicialmente pensada como um meio de representação de características específicas, até por ter mecanizado um processo antes só realizado pelo homem, a fotografia hoje começa a ser entendida a partir de sua relação com outros tipos de representação imagética. Desse modo, já não importa tanto o que ela possui de específico, isto é, quais são as suas características definidoras, e sim o que tem em comum, por exemplo, com as artes plásticas ou com o cinema.

Essa mudança na maneira de pensar a fotografia, que tem se processado a partir dos últimos anos, fez com que a incansável busca pela “essência” da imagem fotográfica fosse deixada um pouco de lado. Assim, a tentativa de decifrar a fotografia enquanto signo, baseada na sua associação aos conceitos *peirceanos*¹ de ícone, índice e símbolo, deu lugar a uma investigação mais voltada para a história do meio. De modo que, hoje, a preocupação maior é compreender a ligação entre as fotos e o contexto em que são produzidas.

Recentemente a teoria tem sido cada vez mais substituída pela estética e pela história, e o específico da linguagem substituído por um discurso sobre o não específico, isto é, sobre o transversal, sobre o que passa de uma categoria para outra. A atenção não recai mais sobre as categorias isoladas mas, pelo contrário, naquilo que é comum a várias categorias (DUBOIS, 1992)

No entanto, é preciso notar que essa mudança de postura crítica em relação à fotografia reflete as variações do próprio fazer fotográfico e a evolução tecnológica do meio. De um modo geral, pode-se pensar que a prática sempre antecede a teoria. Os discursos sobre a fotografia, pelo menos, parecem ser orientados pelas alterações no modo de fotografar, na maneira como os fotógrafos estão representando o mundo. A teoria, desse modo, teria a

¹ O termo refere-se a Charles Sander Pierce, semiólogo que procurou estudar os signos a partir da tricotomia ícone, índice e símbolo.

função de construir modelos conceituais capazes de explicar a relação entre a produção fotográfica mais recente e o contexto em que se dá.

Embora este tipo de pensamento tenha um caráter generalizante, ele se mostra útil para compreender a relação entre teoria e prática dentro do nosso campo de estudo, a fotografia. Na realidade, seria difícil provar que essa relação sempre se verifica. Em primeiro lugar, pela dificuldade de localizar as influências de uma produção fotográfica em determinado discurso e vice-versa. E, depois, pelo próprio fato de que o sentido da relação talvez não seja sempre o que se supõe.

Todavia, é possível dizer que a compreensão atual do que pode ser incluído no conceito de “fotográfico” está associada a um processo de mestiçagem da imagem fotográfica que tem início pelo final dos anos 70. Nesse momento, a fotografia começa a se misturar com as artes plásticas e é incorporada ao trabalho de diversos artistas que não têm qualquer ligação com a tradição fotográfica. Esses novos usuários da imagem técnica não são fotógrafos, nem têm a pretensão de se tornarem. Mais do que isso, eles não procuram se conformar aos padrões estéticos do que, anteriormente, era concebido como fotografia. Não há preocupação com uma técnica apurada, não há o desejo de fazer fotos. Ao contrário, o objetivo é fazer com que as fotografias transcendam seus sentidos habituais, saindo da esfera do “fotográfico” e entrando no domínio, mais amplo, das imagens.

Com o surgimento da fotografia digital, alguns anos mais tarde, as utilizações da imagem fotográfica tornam-se ainda mais diversificadas e problemáticas. As possibilidades de manipular uma foto tornam-se ilimitadas, e poucos veículos de comunicação ousam permanecer indiferentes a essa mudança. As imagens passam a ser trabalhadas no computador com o auxílio de programas de edição de imagem, retirando grande parte da importância do fotógrafo enquanto autor.

Além de alterar as condições de produção da foto, a tecnologia digital interfere também na circulação e na recepção das imagens. Com a dispensa de um suporte físico (como o papel ou o filme), a velocidade de circulação das fotografias torna-se, significativamente, maior. No jornalismo, o tempo entre a tomada da foto e a sua divulgação encolhe, minimizando ainda mais os cuidados com a qualidade estética da imagem.

Tudo isso, somado a mais uma série de conseqüências, contribui para que a fotografia se transforme em um reflexo cada vez mais efêmero da realidade, perdendo grande parte de seu suposto valor como documento. Mas, ao mesmo tempo, são essas mudanças que determinam também a entrada do meio em sua fase contemporânea ou pós-moderna.

É preciso notar que essas transformações também estão, por sua vez, ligadas a causas mais amplas. A crescente “versatilidade” da imagem fotográfica pode ser vista como resultado das exigências que o mundo contemporâneo produz em relação aos seus meios de representação.

Sem entrar em muitos detalhes, é possível afirmar que estas demandas surgem em função do movimento de globalização, do estabelecimento de redes mundiais de troca de informação, do aumento vertiginoso da velocidade de transmissão dos novos meios de comunicação, dentre outros fatores. Ou, ainda, como parte de uma suposta onda de “virtualização” que, segundo Pierre Lévy (1996, p.11), “afeta hoje não apenas a informação e a comunicação mas também os corpos, o funcionamento econômico, os quadros coletivos da sensibilidade ou o exercício da inteligência”.

Por tudo isso, é compreensível que as práticas fotográficas atuais tenham se tornado mais complexas e diversificadas, que a fotografia tenha também se “virtualizado”, no sentido de que “em vez de se definir principalmente por sua atualidade (uma ‘solução’), ela “passa a encontrar sua consistência essencial num campo problemático”(LÉVY, 1996, p.18). Ou seja, ao invés de se definir pelas soluções tradicionais, o meio tem se reconstruído de acordo com utilizações problemáticas (novos suportes, manipulação, mistura com outras mídias, digitalização, etc.).

3 A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL

Partindo do princípio de que um documento é, simplesmente, um objeto capaz de servir de base de conhecimento ou de informar sobre qualquer coisa, seria possível concluir que toda foto é documental por excelência. Levando em consideração os comentários feitos por Roland Barthes, de que a primeira coisa que transparece em uma foto é o seu referente, seria natural acreditar que a imagem fotográfica sempre terá, em menor ou maior grau, algum valor de documento.

Todavia, com o passar do tempo, ficou claro que nem toda fotografia informa sobre a realidade, ou tem seus sentidos organizados em torno do referente. Desde o início da história do meio, a prática pareceu dividir-se em duas grandes vertentes. De um lado, ficaram os adeptos de uma fotografia voltada para a representação do real, baseada na maioria das vezes na utilização exclusiva dos recursos oferecidos pelo aparelho. E do outro, os fotógrafos que procuravam fugir do suposto “realismo” inerente à imagem fotográfica, desenvolvendo outros tipos de técnica.

Contudo, estas e outras categorias que surgiram mais tarde foram sempre historicamente definidas. Longe de representarem divisões rígidas dentro do campo da fotografia, elas passaram por reformulações ao longo dos anos, absorvendo conceitos e valores umas das outras. Assim, muitas vezes, tornou-se difícil dizer em que compartimento determinado fotógrafo deveria ser encaixado ou quais eram os parâmetros que orientavam certa produção fotográfica.

No caso do gênero documental, a confusão foi ainda maior, pois a categoria tomava posse de algo que muita gente acreditava pertencer à fotografia. Mas a função do documentarista estava longe de ser apenas desenvolver um tipo de representação “realista” ou “naturalista”. Embora recuperasse parte do estilo desenvolvido pelos adeptos da fotografia direta, a fotografia documental havia surgido com o propósito maior de tratar de questões que, socialmente, tinham grande importância.

E, embora o gênero documental e o fotojornalismo possam ter também os mesmos temas, além de qualidades estéticas muito semelhantes, deve ficar claro que o trabalho dos documentaristas consiste, em geral, em uma exploração mais profunda, enquanto o dos fotojornalistas tem como objetivo principal registrar o dia-a-dia, passando de um assunto a outro sem a preocupação de fazer um retrato mais consistente.

Assim, admitindo que estas são as qualidades fundamentais da prática que ficou conhecida como documental, é preciso tentar compreender de que forma o gênero se atualizou

ao longo dos anos, redefinindo-se tanto conceitual quanto esteticamente, em função das mudanças nos diversos cenários sócio-culturais em que esteve inserido.

3.1 A fotografia como instrumento de reforma social

No início do século XX, o termo documental começou a ser utilizado para designar o trabalho de certos fotógrafos que retratavam o interior e as áreas rurais dos Estados Unidos, onde eram sentidos com mais intensidade os efeitos da Grande Depressão. O rótulo dava conta de uma produção fotográfica voltada para as questões sociais, que procurava conquistar o apoio da sociedade para os programas assistenciais do governo Roosevelt.

Na década de 30, para contornar a crise nas fazendas americanas, o Departamento de Agricultura dos EUA estava concedendo empréstimos a juros baixos e fornecendo subsídios aos agricultores. No entanto, essas ações tinham custo alto para o governo, causando discussões a respeito de sua validade. A fim de solucionar o problema, o então diretor do departamento pensou em usar fotografias para provar que a situação das áreas rurais era grave e a ajuda, oferecida pelo governo, necessária.

A idéia de documentar a vida nas regiões mais pobres do país acabou tendo resultados melhores do que os previstos. Incumbido de coordenar esse trabalho, um professor de economia, chamado Roy Stryker, colocou à frente do projeto um grupo de jovens que se tornaria célebre pelas imagens que faria do país. Conhecidos até hoje como os fotógrafos da *Farm Security Administration* (FSA – uma das ramificações do Departamento de Agricultura), eles produziram uma série de fotos que não apenas registrava as condições do interior agrícola, mas o fazia com inegável qualidade estética.

Todavia, antes do termo documental se popularizar dessa forma, alguns fotógrafos já trabalhavam dentro dos parâmetros que ficariam consagrados como sendo os do gênero. A partir do final do século XIX, John Thomson, Jacob Riis e Lewis Hine tinham começado a usar a fotografia para retratar a vida nas áreas pobres das metrópoles e a exploração do trabalhador, expondo o lado negativo do processo de industrialização. Considerados, hoje, como os precursores do documentarismo, eles foram os primeiros a pensar na imagem fotográfica como instrumento de reforma social, colocando-a a serviço de um discurso oposto àquele a que estivera associada até então.

Fruto da Revolução Industrial e do processo de mecanização, o dispositivo fotográfico havia servido, até o final do século XIX, aos interesses da sociedade industrial. Durante anos, a fotografia estivera ligada aos ideais positivistas que proliferavam na época, sustentando que

a tecnologia e a urbanização seriam passos definitivos em direção ao progresso. Mas, à medida que a virada do século se aproximava, crescia também a descrença em relação a essas verdades (GRUNDBERG, 1990, p. 50-53).

Originalmente escritor e jornalista dos jornais *New York Tribune* e *Evening Sun*, Jacob Riis havia começado a fotografar com o objetivo de descrever com mais clareza as péssimas condições em que vivia grande parte da população de Nova Iorque ao final do século XIX. Como repórter, ele tinha tentado abordar o mesmo assunto, escrevendo diversos artigos e fazendo reclamações aos oficiais de saúde da cidade, mas suas iniciativas não haviam surtido o efeito esperado.

A solução, então, fora recorrer à fotografia e ao recém-inventado flash de magnésio para compor um retrato mais “vivo” do tema. Como afirma Jonathan Green (1984, p.41), “ele não estava interessado em arte ou auto-expressão. Seu objetivo era apenas desencadear um processo de transformação social”. E isso, de fato, aconteceria, após a publicação de seu livro *How The Other Half Lives*, em 1890.



Figura 1 - Jacob Riis. *Men's lodging room in the West 47th Street Station*, 1892.

Depois de Riis ter exposto as condições de vida da outra metade da população nova-iorquina, Lewis Hine daria início à outra batalha de caráter social. Recrutado em 1908 pelo *National Child Labor Committee* (Comitê Nacional do Trabalho Infantil), ele havia aderido à luta pela abolição do trabalho infantil.



Figura 2 - Lewis Hine. *Girl worker in Carolina cotton mill, 1908.*

Percorrendo fábricas em todo o país, Hine procurava mostrar que a legislação americana contra a exploração das crianças era insuficiente e, freqüentemente, ignorada pelos empregadores. Para fazer suas fotos, ele precisava muitas vezes enganar os seguranças e proprietários dos locais, além de manter os jovens trabalhadores sob controle. No entanto, ao final de treze anos, ele havia conseguido produzir cerca de 5 mil retratos, influenciando a opinião pública e os legisladores a fazer algo sobre o problema.

Mais tarde, Hine fotografou também os operários que participaram da construção do *Empire State Building*. Mas, dessa vez, a postura crítica parecia ter desaparecido de suas



Figura 3 - Lewis Hine. *Icarus atop Empire State Building, N Y, 1931*

imagens, soterrada sob composições que mais glorificavam o trabalho do que questionavam sobre as suas condições. Hine havia investido tanto na forma que acabara alterando o significado de suas fotos.

Isso mostrava que os sentidos gerados por uma fotografia não dependiam apenas do tema escolhido pelo fotógrafo, mas da forma como ele o abordava. Para que a foto atingisse seus propósitos, os seus parâmetros estéticos deviam ser, cuidadosamente, definidos.

Assim, os fotógrafos documentaristas começaram a perceber que não bastava apenas direcionar a câmera para os aspectos problemáticos da sociedade, era necessário saber representá-los de forma apropriada. Uma vez definidos os temas que marcariam a produção documental,

chegara a hora de estabelecer as suas características estéticas. E isso caberia, principalmente, aos fotógrafos que integravam a FSA.

Dentre eles, Walker Evans destacou-se como o criador de um estilo simples e direto, sem qualquer indício de sentimentalismo. Fotografando, com frequência, de um ponto de vista frontal, na altura dos olhos e com o diafragma bem fechado, ele conseguia criar registros, extremamente, realistas (ou, melhor dizendo, naturais, próximos da visão humana). Além disso, Evans utilizava uma câmera de grande formato (8x10), o que possibilitava que ele não perdesse definição na ampliação de suas fotos.

Desse modo, as imagens de Evans forneceram o modelo estético de que a fotografia documental precisava. Ele havia descoberto a forma ideal para um gênero voltado para a realidade e para as questões sociais. A frieza e a objetividade das suas fotos combinavam, perfeitamente, com os temas documentais, pois valorizavam o objeto e permitiam que ele falasse por si mesmo.

No entanto, a contribuição de Evans para o documentarismo não se restringiu a isso. Ao eleger o que fotografar, ele subverteu também as regras do gênero, que até o momento havia privilegiado o elemento humano. Na verdade, mesmo depois dos anos 30, muitos fotógrafos continuavam acreditando que a fotografia documental devia se concentrar nas pessoas, como se elas fossem a única evidência daquilo que eles pretendiam retratar. No entanto, Evans conseguiria provar, em diversas fotografias, que objetos, lugares e cartazes podiam ser tão eloqüentes quanto um rosto humano.

[...] ele fotografava precisamente o que os outros tinham retirado das suas fotos: postes e fios, placas, carros passando, uma vassoura apoiada na parede de papelão de um barraco. Ele via nessas coisas os rudimentos de uma linguagem especificamente americana, que ele poderia organizar para dar sua própria visão da vida americana (GRUNDBERG, 1990, p. 68).

Com as fotos que havia feito para a FSA, Evans havia ajudado a definir as bases da fotografia documental. Enquanto Riis e Hine tinham estabelecido que a fotografia podia ser usada para transformar o mundo, Evans (e, naturalmente, alguns de seus contemporâneos) tinha encontrado uma maneira de tornar a mensagem da imagem documental ainda mais efetiva.

Nesse sentido, pode-se dizer que, no seu primeiro momento, o gênero documental encontrava sua definição em duas características. Em relação ao conteúdo, ele era,

predominantemente, voltado para a crítica social com fins reformistas. E, quanto à forma, caracterizado por uma composição, ao mesmo tempo, natural e organizada.

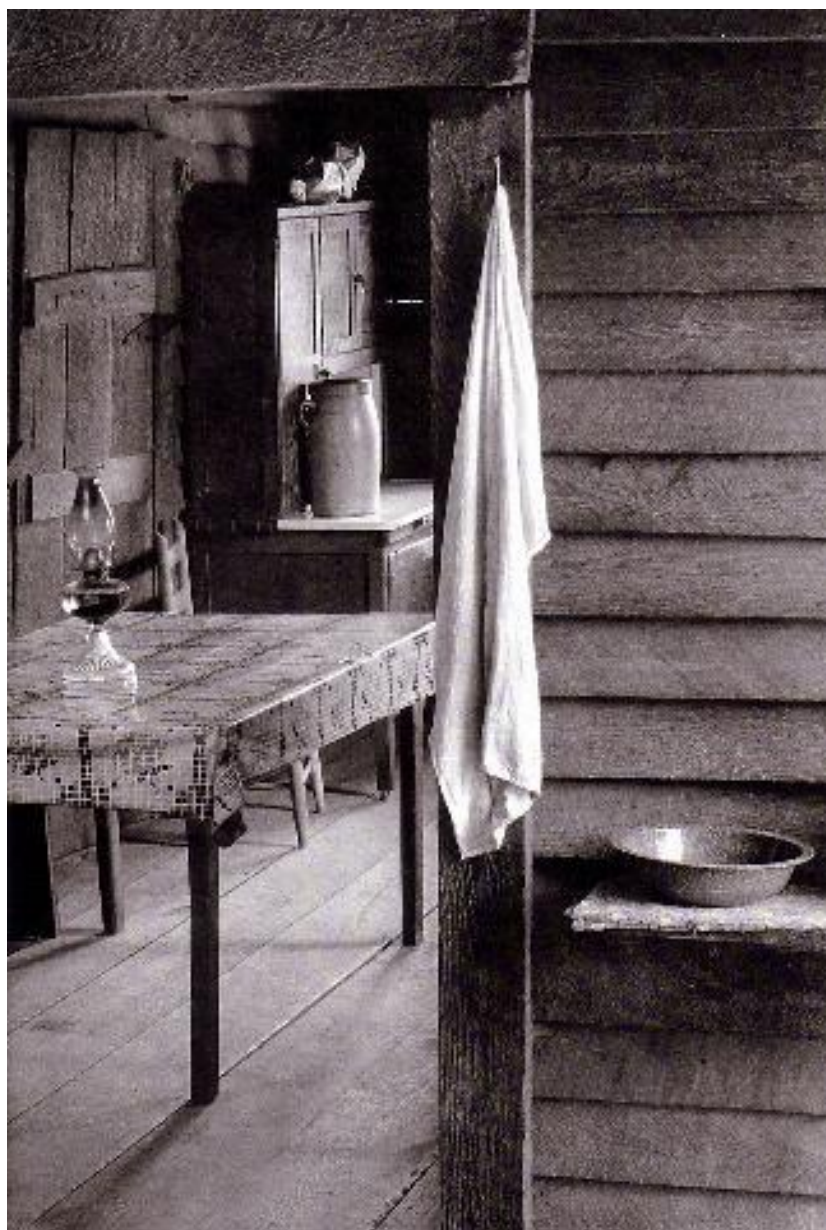


Figura 4 - Walker Evans. *Burroughs family cabin, Hale County, Alabama*. 1936.

3.2 Explorando novos aspectos da realidade

Inicialmente comprometida com as causas sociais, a fotografia documental foi, com o passar do tempo, ampliando seu universo temático. Uma vez constatado o poder da imagem fotográfica de transmitir mensagens socialmente relevantes, os fotógrafos passaram a utilizá-la para retratar tudo que fazia parte da vida, o que incluía maus e bons momentos, guerras,

vida política, cotidiano das cidades, lugares exóticos, etc. Tudo que pudesse mobilizar de alguma forma o interesse das pessoas era considerado um tema possível. O mundo estava aberto à exploração dos fotógrafos.

Cientes disso, muitos deles dedicaram quase toda sua vida a investigar o que lhes parecia mais interessante, construindo obras monumentais, nas quais estavam presentes os aspectos mais diversos da realidade. Mas, ainda que os temas se repetissem, a maneira de retratá-los nunca era a mesma, pois cada um desses fotógrafos criava a sua própria versão do mundo.

Levado à fotografia pelo desejo de manter um diário de sua vida, André Kertész foi um dos primeiros a explorar o que havia de inesperado e inusitado no cotidiano. Sem a preocupação de abordar grandes questões, ele dedicou-se a fotografar tudo o que encontrava de interessante em seu caminho. Em função da natureza de seu trabalho, foi também um dos primeiros a usar as câmeras portáteis, que ficariam populares mais tarde. Em 1925, quando foi lançada a primeira versão comercial da *Leica* de 35 mm, Kertész percebeu que aquele era o aparelho perfeito para ele.

Nascido em Budapeste, ele havia fotografado durante cerca de dez anos em sua terra natal, tomando pedestres e pessoas comuns como seus modelos. Depois, em 1926, tinha se mudado para Paris, onde passara a percorrer as ruas e *boulevards* em busca do mesmo material para suas fotos. Assim, Kertész tinha inventado a figura do fotógrafo *flâneur*², que vagava pela cidade com a câmera na mão, atento ao que surgia em seu caminho.

A estratégia de atuação seria seguida por muitos, sendo o francês Henri Cartier-Bresson o mais famoso de seus adeptos. Diretamente influenciado por Kertész,



Figura 5 - Henri Cartier-Bresson. Sem Título. França, 1932.

Bresson havia transformado em ciência a habilidade de extrair poesia dos momentos mais triviais. Para fazer suas fotos, ele aguardava até que os elementos de uma cena estivessem combinados da melhor forma possível, atingindo uma espécie de ápice. Só então, no instante que chamava de momento decisivo, ele fazia o clique. Com essa técnica, Bresson parecia ter dominado, de uma vez por todas, o fluxo temporal, pinçando somente o que passava por seu rigoroso processo de seleção.

² Termo de origem francesa relacionado ao verbo *flâner*, que significa perambular ou vagar.

No entanto, esse tipo de utilização da fotografia contrastava com a dos documentaristas americanos. A valorização da captura do instante, dos sentidos imediatos e do prosaico não combinava com a análise fria dos problemas sociais que fotógrafos como Walker Evans ou Dorothea Lange faziam. Seria possível dizer que Bresson estava mais próximo do fotojornalismo do que da fotografia documental. Contudo, como as diferenças entre os dois gêneros podem ser sutis, deve-se entender essa prática apenas como mais uma modalidade de documentarismo.

A adesão de alguns fotógrafos a estética do momento decisivo, entretanto, não significava que investigações mais sérias haviam deixado de existir. Nos EUA, uma outra forma de fotografia de rua tinha surgido. A *Photo League* (Liga Fotográfica), uma organização aberta a fotógrafos interessados no documentarismo, havia espalhado seus membros pelas ruas, onde eles registravam manifestações, greves e tudo mais que não fosse mencionado pela imprensa oficial.

O grupo oferecia também cursos e palestras sobre técnica, nos quais jovens podiam aprender sobre os princípios da fotografia direta, estabelecidos por Alfred Stieglitz, Lewis Hine, Berenice Abbott, entre outros. E distribuía um boletim mensal dedicado à prática documental, chamado de *Photo Notes*. Dessa forma, a organização difundia a fotografia documental urbana, criando mais uma ramificação dentro do documentarismo.

Em paralelo aos esforços da *Photo League*, alguns fotógrafos investiam na produção documental de forma independente. Egressos da FSA, como Dorothea Lange, continuavam a registrar de forma metódica o que lhes parecia socialmente relevante. Mas havia também os que, da mesma forma que W. Eugene Smith, optavam por trabalhar para os grandes veículos de comunicação, lutando para preservar um mínimo de autonomia dentro de um trabalho comercial.

Entretanto, com o início da Segunda Guerra Mundial, as atenções voltaram-se, rapidamente, para o campo de batalha. Muitos dos fotógrafos da *Photo League* foram convocados pelo exército americano para empunhar armas ao invés de câmeras, embora revistas como *Life* e *Look* tenham conseguido enviar seus fotógrafos para cobrir de perto o confronto, obtendo imagens inéditas da brutalidade da guerra.

A instituição militar, que antes não havia permitido fotógrafos civis no campo de batalha, mudou de atitude em relação à fotografia. Com as revistas fotográficas dos anos 40 ávidas por material, fotógrafos civis que

coberam as frentes de batalha puderam chegar a um nível de imprudência que, por vezes, ameaçava suas vidas.(Decade by Decade, 1989, p.55-56)



Figura 6 - W. Eugene Smith. *Marine Mop-up following japanese suicide charge*, 1944

3.3 Ceticismo e estranheza

No início dos anos 50, os americanos constataram que o final da Segunda Guerra não havia trazido a paz esperada. A emergência da Rússia como potência nuclear colocava os E.U.A. sob ameaça, gerando um clima tenso no país, que prenunciava o começo da Guerra Fria. Já em 1950, tropas eram enviadas para a Coreia com o objetivo de conter a expansão soviética.

Mas o problema não se restringia às questões externas. No seu próprio país, os americanos eram forçados a lutar contra o comunismo, ameaçados pela política imposta pelo Senador Joseph McCarthy. A chamada caça às bruxas colocava todos sob suspeita, incluindo a fotografia.

Assim, em 1947, a *Photo League* havia sido colocada em uma lista de organizações consideradas como subversivas e, quatro anos depois, deixado de existir. Com medo de represálias, muitos fotógrafos documentaristas tinham abandonado o gênero, buscando temas menos ligados às questões sociais. Mesmo quem havia resistido, tinha optado por uma postura

menos crítica, sem saber muito bem o que podia ou não fotografar. E, se a fotografia sofria com a paranóia comunista, a indústria cinematográfica estava à beira de se desfazer, com a inclusão dos nomes de inúmeros atores, roteiristas e diretores nas listas negras do governo.

Diante disso, a população parecia mergulhada em um clima generalizado de desilusão. E mesmo mais tarde, quando a Guerra Fria já não representava mais a iminência de um confronto e a situação econômica do país era boa, persistia uma certa insatisfação com o estado geral das coisas. Os valores em que a sociedade americana se assentava começavam a ser questionados, principalmente pelos jovens.

Esse clima, entretanto, só seria capturado pela fotografia no final dos anos 50, com a publicação do livro *The Americans*. Tida como um divisor de águas na fotografia documental, a obra de Robert Frank era uma visão subjetiva dos EUA, baseada na identificação de um sentimento comum a seus habitantes. Segundo Helen Gee (*Decade by Decade*, 1989, p.70, tradução nossa), “Frank via e capturava com sua câmera uma terra de ‘desespero silencioso’ e sofrimento no meio da riqueza, em função de um empobrecimento da alma”.

Todavia, não era apenas o mundo que havia mudado. O olhar de Frank para a realidade que o cercava também outro, muito diferente daquele dos primeiros documentaristas. A crença no poder da fotografia de alterar as configurações sociais ou, simplesmente, transmitir valores humanistas tinha desaparecido por completo. Nas fotos de *The Americans*, não se encontrava mais qualquer dose de empatia pelo que era retratado. O primeiro exemplar do olhar contemporâneo tinha assinalado que ele seria, predominantemente, cético.

Do ponto de vista estético, a obra de Frank trazia também diversas inovações. Suas fotografias acrescentavam novos elementos ao repertório do gênero documental, como a alta granulação, o desfocado e os horizontes irregulares, iniciando uma aproximação em relação à estética do *snapshot*. Além disso, como outros fotógrafos da sua geração, Frank “disparava” com rapidez, transformando o clique em reflexo.



Figura 8 - William Klein. *St. Patricks Day, Fifth av.*, 1954-55



Figura 7 - Robert Frank. *Elevator, Miami Beach*.

O surgimento de novas maneiras de fotografar dentro da estética documental ficaria evidente também em outras obras. Em 1956, William Klein publicaria um livro com fotos de Nova Iorque que tinha características formais ainda mais radicais do que as introduzidas por Frank.

O lançamento de obras como a de Klein e a de Frank, nos anos 50, assinalava que uma mudança maior estava por vir. Apesar da crítica ter reagido mal ao lançamento de *The Americans*, provavelmente levada por seu espírito patriótico, a obra havia influenciado de modo determinante trabalhos fotográficos posteriores. Na década de 60, fotógrafos como Diane Arbus, Lee Friedlander e Garry Winogrand mostrariam que tinham incorporado o ceticismo de Frank, mas com o objetivo de explorar novos terrenos.

Em relação às suas temáticas, a fotografia documental passava por uma verdadeira revolução. O lado obscuro da sociedade parecia emergir de repente, colocando em dúvida os valores que estavam em voga. Nos retratos produzidos por essa nova safra de documentaristas, prevalecia a sensação de que a humanidade era desigual. A obra de Arbus, como comenta Susan Sontag (2004, p.45), “não solicita aos espectadores que se identifiquem com os párias e pessoas de aspecto miserável que ela fotografou.” O mundo, a partir dos anos 60, passava a ser visto pelo viés da estranheza, fosse ela inerente ao objeto ou ao olhar do fotógrafo.



Figura 9 – Diane Arbus. *Identical twins, Roselle, N.J., 1967.*

No caso de Arbus, essa qualidade parecia mais fazer parte da realidade. O mundo retratado pela fotógrafa, ao contrário daquele em que ela fora criado, era constituído de criaturas estranhas, deslocadas, que não se encaixavam facilmente nos seus contextos sociais. Travestis, anões, gêmeos e *freaks* em geral, como define a gíria americana, eram os modelos preferidos de Arbus, a essência de um trabalho fotográfico dedicado a provar a existência da diferença.

Mais do que provar, o projeto da fotógrafa, talvez, fosse dar visibilidade a essa diferença. Por meio de suas fotos, Arbus procurava mostrar que a normalidade era uma ficção, construída a partir da exclusão de certos grupos do campo de visão da sociedade. Inconformada com isto, ela parecia se dedicar a reintroduzir essas pessoas no mundo.

Se para Arbus a estranheza estava nas pessoas, para Garry Winogrand ela podia ser mais facilmente encontrada nas situações cotidianas. Como fotógrafo, ele havia treinado seu olhar

para reconhecer situações inusitadas, nas quais o acaso parece conjugar elementos incompatíveis ou por demais semelhantes. No seu livro *The Animals*, publicado em 1969, por exemplo, ele registrava tudo o que de surpreendente podia surgir do contato das pessoas com os animais, em zoológicos e aquários.

Por fim, nas imagens de Friedlander, a diferença não estava no mundo, e sim na maneira de vê-lo. Com composições por vezes caóticas, fragmentadas e desorganizadas, o fotógrafo havia contrariado todos os princípios formais do gênero documental tradicional. O seu estilo de fotografar demonstrava uma consciência de que a realidade é confusa e não claramente organizada. Os objetos estão em contato permanente, interferindo o tempo todo uns nos outros, combinando-se de formas diversas e gerando sentidos diversos.

Friedlander contrariava a lógica tradicional do documentarismo, que mandava excluir do quadro tudo que não era essencial ou não fornecia informações objetivas sobre o objeto. Sua metodologia consistia em fazer justo o contrário, acrescentando o máximo de elementos à foto. E, desse modo, ele definiria as bases estéticas da fotografia contemporânea.



Figura 10 - Lee Friedlander. *Revolving Door*.

4 DOCUMENTOS ÍNTIMOS

Em um artigo escrito em 1984, o crítico Andy Grundberg (1990, p. 196) alertou para o estado de exaustão a que a fotografia documental tinha chegado. Segundo ele, os fotógrafos que ainda persistiam em trabalhar dentro do gênero enfrentavam, neste momento, pelo menos dois desafios: primeiro, encontrar um tema que ainda não tivesse sido esgotado por trabalhos fotográficos anteriores e, segundo, um estilo que mantivesse um mínimo de autoridade documental sem apenas repetir as convenções do documentarismo tradicional.

De fato, levando em consideração tudo que foi visto anteriormente, o gênero documental parecia ter atingido um ponto crítico por volta dos anos 70. Frente às novas configurações sócio-culturais e a mais de um século de história da fotografia, a foto documental dava sinais de que chegara a um beco sem saída. E, se tentasse sair, corria o risco de perder suas características essenciais, transformando-se em coisa completamente diferente.

O gênero documental havia servido, durante seus primeiros anos, para retratar aspectos velados da realidade, aos quais as pessoas não queriam ou não podiam ter acesso. A fotografia tinha cumprido seu papel como instrumento de reconhecimento e, nos melhores casos, servido para deflagrar processos de reforma social. Mais tarde, inúmeros fotógrafos haviam partido em busca de realidades distantes das suas, de lugares exóticos ou de culturas desconhecidas. E, cada um a seu modo, tinham contribuído para que a diferença fosse, aos poucos, sendo absorvida.

Da mesma forma, outros fotógrafos haviam se especializado em extrair novos significados do que parecia cotidiano. Para estes, tratava-se de registrar os instantes inusitados do dia-a-dia, de capturar o que passava despercebido ao olhar da maioria. Como *flaneurs*, eles percorriam as ruas das grandes metrópoles em busca da poesia que se esconde atrás do que é ordinário. Ou, simplesmente, de uma sensação, do sentimento das pessoas diante da vida, fosse ele de desilusão, esperança ou pura indiferença.

Todavia, ao final dos anos 70, de acordo com o que foi colocado no primeiro capítulo, a fotografia entrava em uma nova fase, na qual o conceito de “fotográfico” havia se alterado. Nesse momento, diversos artistas investiam em novas maneiras de utilizar a imagem fotográfica, rompendo com os limites a que ela estivera submetida até então. Tinha início a fase pós-moderna da fotografia, marcando a emergência de novas práticas, como a foto

encenada, a *refotografia* e a apropriação³, mas também a acentuação da desconfiança em relação a uma cultura baseada e dependente de imagens.

Não há lugar no mundo pós-moderno para a crença na autenticidade da experiência, na santidade da visão individual do artista, na genialidade, ou na originalidade. O que a arte pós-moderna finalmente nos diz é que as coisas foram superutilizadas, que nós estamos no fim da linha, que somos todos prisioneiros do que vemos (GRUNDBERG, 1990, p. 17).

Nesse contexto, o gênero documental perdeu grande parte de sua força, ficando enfraquecido frente às demais vertentes da fotografia contemporânea. Assim, ele precisou redefinir seus parâmetros, encontrando uma maneira de voltar a funcionar socialmente. Cabe, então, questionar de que forma isso ocorreu. É preciso perguntar: quais são os parâmetros que definem a produção documental contemporânea?

Entretanto, antes de tentar responder a isso, é preciso esclarecer que a pergunta permanece válida ainda hoje. Os dilemas que surgiram para a fotografia documental a partir do final do século XX são, de modo geral, os mesmos que ela enfrenta atualmente, pois estão ligados à entrada na pós-modernidade e ao contexto contemporâneo.

Tomando como exemplo a obra de Larry Clark, o próprio Grundberg (1990, p. 197) apontou uma saída para o dilema que o gênero documental vivia na época (e, como dissemos, ainda vive hoje). A solução, de acordo com ele, poderia estar em registrar o “eu” ao invés do “outro”.

Explicando melhor, sabemos que os fotógrafos documentaristas estiveram, na maioria das vezes, preocupados em registrar o “outro”, ou seja, aquilo que era especificamente diferente deles e que não fazia parte de sua experiência. No entanto, a partir da década de 70, alguns fotógrafos começaram, sem grandes pretensões, a buscar seus temas entre o que fazia parte de suas vidas. Ao invés de procurar por realidades distantes, eles voltaram seus olhares para seu grupo de amigos, sua família ou qualquer outra realidade próxima. E, com isso, abriu-se um novo caminho para a foto documental. A eleição de temas ligados à própria vida do fotógrafo tornou-se uma maneira de percorrer novos territórios e, sobretudo, de fazê-lo de um ponto de vista completamente diferente do habitual.

³ A refotografia consiste em fotografar imagens já existentes. Já a apropriação, como o nome indica, implica em se apossar de fotos de outras pessoas. As duas práticas traduzem a exaustão do universo visual atual e geram diversas questões a respeito do conceito de autoria.

4.1 Larry Clark

Em 1995, um filme com o sucinto título de *Kids* causou polêmica ao mostrar adolescentes que se drogavam, faziam sexo e andavam de *skate* como se essas fossem atividades, igualmente, cotidianas. Contudo, mais de vinte anos antes, o diretor do longa-metragem, Larry Clark, tinha vivido uma juventude semelhante e registrado cada momento em uma série de ensaios fotográficos.

Desde a década de 70, quando foi lançado seu primeiro livro, Clark vem tentando retratar a juventude de uma forma “verdadeira”, ou, pelo menos, mais honesta que as demais. Sua visão da adolescência e do início da vida adulta, muitas vezes baseada em sua própria experiência, tem gerado reações, freqüentemente, opostas. Para alguns, ela reforça estereótipos e possui motivação puramente voyeurística. Para outros, representa o que há de mais próximo da realidade, dando visibilidade a um mundo antes desconhecido.

Deixando as opiniões de lado, deve-se considerar que, ao menos nos seus primeiros livros, as fotos de Clark eram feitas de um ponto de vista muito privilegiado. Isso porque tudo o que ele retratava pertencia, de fato, à sua vida. O fotógrafo falava sobre a juventude, mas de uma perspectiva explicitamente pessoal. E esse pode ser o ponto de partida para compreender o seu trabalho.

Clark tinha começado a fotografar como assistente de sua mãe, que fazia retratos de bebê para as famílias de sua cidade. Embora o tema fosse muito diferente daquele que escolheria mais tarde, ele tinha passado três anos percorrendo as casas da região para tirar as fotos. Dessa forma, tinha se acostumado a manusear as câmeras, e circular com elas por onde fosse.

Depois disso, em 1961, Clark havia se inscrito no programa de fotografia da *Layton School of Art and Design*, situada em Milwaukee. No curso, tinha aperfeiçoado seus conhecimentos técnicos e descoberto as possibilidades narrativas da imagem fotográfica, através dos ensaios do fotógrafo W. Eugene Smith. A perspectiva de poder contar histórias através da fotografia tinha correspondido, naquele momento, às suas ambições de tornar-se escritor. E, ao mesmo tempo, ele havia percebido que tinha uma “vida secreta” em sua cidade natal, que ninguém tivera a coragem de narrar até então.

Disposto a explorar essa idéia, Clark voltou à sua cidade, em 1962, e passou a fotografar o dia-a-dia de seu grupo de amigos, com o qual ele havia convivido desde os 16 anos. Mais especificamente, ele começou a tirar fotos da tal “vida secreta” que eles levavam, na qual o consumo de drogas, o sexo irresponsável e as brincadeiras com armas eram comuns. Como

estavam acostumados a vê-lo com suas máquinas fotográficas, seus colegas, raramente, mostravam-se incomodados com o fato de estarem sendo fotografados.

Nessa primeira incursão, Clark produziu uma série de fotos que dava o primeiro vislumbre de como era o cotidiano dele e de seus amigos na pequena cidade de Tulsa, situada no interior dos EUA. A primeira exposição dessas fotos aconteceria na *Heliography Gallery*, em Nova Iorque, a convite de um amigo de Clark. Contudo, os registros íntimos e diretos produzidos por ele não combinavam muito com o estilo do local, por onde já haviam passado fotógrafos como Paul Caponigro e Walter Chappell. E, desse modo, fora algumas reações de protesto, o trabalho de Clark tinha acabado passando despercebido.

Aproveitando a vigem, Clark havia vivido por um ano em Nova Iorque, até receber uma convocação do exército para se juntar às tropas americanas na Guerra do Vietnã. Suas obrigações militares haviam se estendido até 1966, quando finalmente voltaria a Tulsa, reencontrando seus amigos. O grupo havia, então, evoluído nos seus comportamentos desviantes e se envolvido ainda mais com o crime.

Nessa segunda passagem pela cidade, Clark teve a idéia de transpor sua história para um filme, mas a iniciativa acabou não trazendo bons resultados. Desse modo, ainda que um pouco relutante, ele decidiu confiar nas fotografias e publicá-las em um livro. Em uma de suas viagens a Nova Iorque, Clark havia conhecido o fotógrafo Ralph Gibson, que lançava, nesse momento, seu livro *The Somnambulist*. Gibson, além de ter feito as fotografias e o design da obra, publicava-a por sua própria editora, a *Lustrum Press*, incentivando Clark a fazer o mesmo.

Durante uma estada na casa de Gibson, em Nova Iorque, Clark acabou conhecendo Robert Frank, que ficou impressionado com as suas fotografias. Frank resolveu, então, apresentá-lo ao amigo e também fotógrafo Danny Seymour, certo de que este poderia patrocinar o lançamento de *Tulsa*. O próprio Seymour lançaria no mesmo ano uma obra que tinha muito em comum com a de Clark. Com o título de *A Loud Song*, seu livro era uma espécie de autobiografia fotográfica, que combinava auto-retratos e textos escritos à mão pelo fotógrafo.

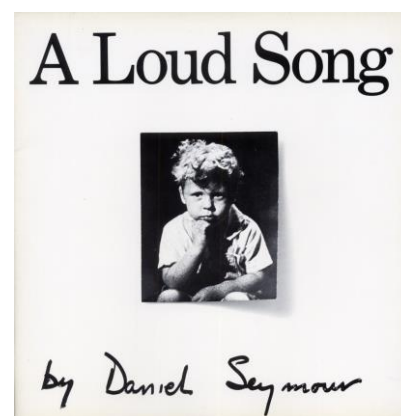


Figura 111 – Capa do livro *A Loud Song*.

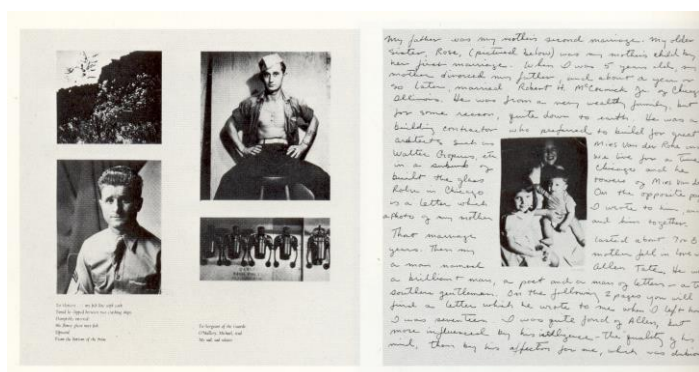


Figura 12 – Página interna do livro de Danny Seymour.

A *Lustrum Press* tinha colocado no mercado, nas décadas de 60 e 70, os primeiros exemplares do que constituiria uma nova tradição dentro do gênero documental: a das narrativas biográficas na fotografia. Segundo Jonathan Green (1984, p.210, tradução nossa), “essas crônicas diferiam radicalmente dos

ensaios fotográficos tradicionais, pois eram declarações feitas pelos próprios fotógrafos sobre suas vidas.”

Publicado finalmente em 1971, *Tulsa* já trazia no título uma evidência do seu tom autobiográfico. Intitulando a obra dessa forma, Clark situava geograficamente o seu conjunto de fotografias. Não se falava, portanto, de pessoas quaisquer ou de uma cidade qualquer. *Tulsa* retratava um local e um grupo de pessoas específicos, dos quais o fotógrafo era parte integrante. E, em momento algum, pretendia representar outra coisa.

Reforçando essa característica, um pequeno texto, escrito por Clark (1971, tradução nossa), abria o livro.

eu nasci em tulsa oklahoma em 1943. quando tinha dezesseis anos comecei a injetar anfetamina. eu injetei com meus amigos todos os dias por três anos e então deixei a cidade mas retornei ao longo dos anos. uma vez dentro a agulha nunca mais sai [sic].

A última frase chamava atenção. Antecipadamente, Clark parecia perceber que aqueles anos de sua juventude, nos quais tudo girava em torno de drogas, sexo e violência, definiriam de modo permanente o curso de sua vida e, sobretudo, de sua obra.

Tulsa era o primeiro capítulo de uma história que Clark contaria ao longo de toda sua carreira. Composto de fotografias em preto-e-branco, feitas entre os anos de 1963 e 1971, o livro cobria boa parte da juventude do próprio fotógrafo e do seu grupo de amigos. Nessa época, como assumiu Clark, todos eles consumiam muitas drogas, e costumavam se envolver em pequenos crimes.

Sem muitas legendas, o livro sustentava-se na expressividade de suas imagens. Em toda a sequência de fotos, havia pouco espaço para insinuações, tudo era mostrado na mais completa

nudez. Clark parecia mesmo procurar pela imagem de choque, como a do rosto contorcido pelo efeito das drogas. Não havia concessões ao observador ou à intimidade de quem era



Figura 13 – Larry Clark, *Tulsa*, 1971.

retratado. Era necessário abrir as portas da vida privada, mostrando ao mundo o que ele ainda não conseguia enxergar.

Essa abordagem descendia, em parte, de um interesse pelas imagens fortes, pelo grotesco e pelo bizarro, que havia marcado a produção dos fotógrafos documentaristas, na década de 60.

Como vimos no capítulo anterior, ao longo dos anos 60, a fotografia documental expandia seus domínios, ingressando em universos antes restritos. Na sua busca por imagens, os fotógrafos não se limitavam mais aos temas tradicionais, relacionados à política, às guerras ou à economia. Eles voltavam seu olhar para a vida privada da sociedade, para os grupos marginalizados e as pessoas estranhas. Segundo

Green (1984, p.118), o foco da produção fotográfica deslocava-se para os aspectos internos de uma nova cultura.

Essa nova maneira de ver a realidade podia ser encontrada nos trabalhos de fotógrafos como Diane Arbus, Bruce Davidson, Danny Lyon e o próprio Clark. Todos eles tinham em comum o fato de optarem por retratar partes restritas da realidade, o que ninguém queria ver. Suas fotografias traziam à tona os aspectos problemáticos e patológicos da sociedade, que se escondiam sob uma camada de normalidade. Parecia haver um desejo comum de mostrar que, apesar das aparências, o mundo apodrecia por dentro.

O que distinguia as fotografias de Clark, entretanto, eram o já mencionado caráter autobiográfico e a qualidade narrativa que possuíam. E essas características não podiam ser ignoradas, pois o fotógrafo, vez ou outra, tornava-se o fotografado. A inversão de papéis provava que não havia separação entre Clark e aquilo que ele estava fotografando. A distância em relação ao objeto, característica das produções documentais, havia deixado de existir. Os retratos de *Tulsa* eram feitos na proximidade.

Nesse sentido, eles diferiam por completo das fotografias de Diane Arbus, por exemplo. Para Arbus, o fascínio estava no desconhecido. Ao fotografar tipos estranhos, grotescos e problemáticos, ela procurava por algo que não poderia encontrar na sua própria vida.

Como Nathanael West, outro artista fascinado pelos deformados e mutilados, Arbus proveio de uma família judia de grande desenvoltura verbal, obsessiva com a saúde, propensa à indignação e rica, para quem os gostos sexuais minoritários situavam-se muito abaixo do limite da percepção e para quem correr riscos era desprezado como mais uma insanidade dos góis. (SONTAG, 2004, p. 54)

Vê-se, portanto, que há um posicionamento muito diferente do fotógrafo em relação ao seu tema. Para Clark, a relação com o que fotografa é de plena identificação e, até mesmo, integração, enquanto, no caso de Arbus, prevalece uma atração por oposição. Contudo, é preciso questionar de que modo isso interfere nas suas fotografias. Que tipo de representação surge a partir das diferentes estratégias?

A tendência atual mostra-se a favor de uma integração maior entre o fotógrafo e o retratado. Parte-se do princípio de que, para fazer um retrato mais ou menos fiel de determinado grupo, é fundamental experimentar, ainda que brevemente, o seu estilo de vida. Isso porque, a partir de determinado momento, ficou claro que o sentido de certas realidades não podia ser apreendido de imediato por alguém de fora.

Assim, um contato superficial só podia gerar uma representação que falava mais sobre o fotógrafo do que sobre os fotografados. Uma vez estabelecido que toda imagem era também culturalmente codificada, acreditar na representação do outro se tornou mais difícil. Para que se pudesse falar com o mínimo de propriedade sobre qualquer coisa, tornava-se obrigatório um período de experiência.

Todavia, para os mais exigentes, mesmo isso não era suficiente para restabelecer a crença na imagem fotográfica como documento. Afinal, seria ingênuo acreditar que o olhar de um indivíduo poderia ser reconstruído a partir de novos dados culturais em alguns meses de convivência com uma realidade estranha.

A solução, então, foi adotar uma perspectiva completamente pessoal, na qual o fotógrafo compartilhasse do mesmo ambiente, do mesmo tipo de vida e, portanto, de referências culturais semelhantes às das pessoas que ele pretendia fotografar. Essa parece ter sido a solução encontrada para recuperar a crença nas imagens como fonte de alguma verdade. Isso

é o que torna, a princípio, os retratos de Clark mais próximos da realidade do que os de Arbus. É claro que ambos são produtos de determinada cultura, mas, no caso de Clark, essa cultura pertence igualmente ao que ele retrata.

De certa maneira, a condição para fazer fotos como as de *Tulsa* era pertencer àquele contexto. Afinal, como alguém de fora poderia ter acesso àquelas situações? Para Clark, contudo, fazer as fotografias parecia algo natural. “Eu sempre tinha minhas câmeras, mas não estava sacaneando ninguém.[...] As pessoas que estão no livro irão dizer OK, porque é a verdade” (CLARK apud. ALETTI, 2002, tradução nossa).

Desse modo, Clark conseguia fotografar não só momentos de transgressão como instantes de pura intimidade, que exalavam uma certa melancolia. A foto do rapaz deitado, fumando um cigarro com o bebê nos braços, tem uma dualidade que retém o olhar. Ela confunde o observador, pois transmite ao mesmo tempo sensações de ternura e descaso. O suposto pai da criança mostra-se protetor, mas também incapaz de manter o filho fora de seu processo de autodestruição.

Finalmente, o outro ponto que confere originalidade ao trabalho de Clark em *Tulsa* é o estilo narrativo do livro. Apesar de ter muito



Figura 14 – Larry Clark, *Tulsa*, 1971.

pouco texto, a obra define com clareza um percurso para o observador. À medida que se vai passando as páginas, percorre-se determinado espaço de tempo, dividido, nesse caso, em três momentos distintos: 1963, 1968 e 1971. Certos personagens aparecem em diferentes etapas, o que permite identificar mudanças em suas vidas. Constata-se que algumas delas foram bruscamente interrompidas, enquanto outras se tornaram ainda mais problemáticas.

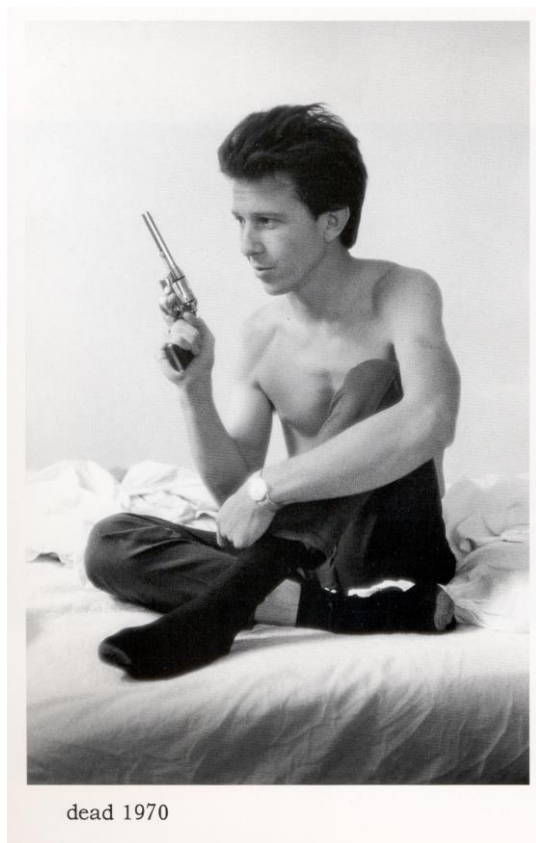


Figura 15 – Larry Clark, *Tulsa*, 1971.

são criadas pequenas cenas de ação, que acrescentam mais informação à narrativa do livro. Esse tipo de recurso identifica também, em parte, as obras que Green enquadra na categoria da narrativa biográfica.

Sem qualquer dose de sentimentalismo, Clark assinala que alguns não sobreviveram, colocando sob suas fotos a palavra *dead* e, em alguns casos, o ano do falecimento. São fotos-lápide, nas quais parece possível entrever a morte na expressão ou no gesto do modelo. De qualquer forma, essas fotografias fazem parte de uma trajetória, seguindo a progressão lógica do livro. Elas são apresentadas como um dos vários desfechos possíveis para as vidas retratadas.

E, dentre as possibilidades, a morte não é encarada como o pior dos finais. Junto à foto ao lado, Clark (1971, tradução nossa) acrescenta que “a morte é mais perfeita do que a vida”.

Parte do dinamismo de *Tulsa* é resultado também da utilização de segmentos de filme (Figura 16) ou de seqüências de foto. Com isso,

Na autobiografia enérgica de Daniel Seymour, *A Loud Song* (1971), no assombrosamente confessional *The Lines of My Hand* (1972) de Robert Frank e no brutalmente direto *Tulsa* (1971) de Larry Clark, o uso de folhas de contato, instantâneos, pedaços de jornal e de filme, texto escrito à mão e de uma espontaneidade agressiva produzem imediatez e envolvimento pessoal (GREEN, 1984, p. 210, tradução nossa).

No segundo livro de Clark, essas características estariam ainda mais presentes. A introdução de um texto autobiográfico, no qual o fotógrafo contava episódios de sua vida, e a presença do fotógrafo em várias imagens tornavam *Teenage Lust* ainda mais pessoal do que *Tulsa*. Como comenta Andy Grundberg (1990, p. 198, tradução nossa), “enquanto *Tulsa* apenas insinua sobre o envolvimento do fotógrafo no submundo de drogas, armas e sexo casual que ele retrata, *Teenage Lust* o torna explícito.”



Figura 16 – Larry Clark, *Tulsa*, 1971.

Lançada em 1983, a obra reunia fotografias tiradas entre 1963 e 1980, dando continuidade ao trabalho desenvolvido em *Tulsa*. Dessa vez, contudo, o foco estava mais voltado para o sexo do que para os outros temas que faziam parte do cotidiano de Clark.

As fotos de *Teenage Lust* cobriam um grande período de tempo. Entre os primeiros registros, feitos ainda na mesma época que Clark fotografava para seu primeiro livro, e os últimos, mudanças significativas haviam ocorrido. Em primeiro lugar, era

impossível não levar em conta que Clark havia envelhecido, de modo que sua presença entre adolescentes e jovens tornava-se um pouco anacrônica. Já perto dos 30 anos, ele não poderia estar igualmente integrado ao contexto que fotografava.

Por isso, embora as referências autobiográficas fossem mais claras em *Teenage Lust*, era possível perceber que Clark perdia, com o passar dos anos, a sua relação de proximidade com o que retratava. Nas fotos mais recentes do livro, surgia uma distância entre o fotógrafo e os seus modelos. Eles não faziam mais parte do mesmo universo, ainda que Clark continuasse tão disposto quanto antes a retratar a vida de jovens e a viver como um deles.

Na época da publicação do livro, Clark já tinha experimentado também o lado negativo do seu estilo de vida. Seus hábitos nada adequados às regras sociais haviam, enfim, tido consequências. Em 1976, ele havia sido condenado a passar 19 meses na *McAlester Penitentiary*, prisão de segurança máxima de Oklahoma, por violar uma condicional. Entre suas contravenções, estavam atirar no braço de um homem, dirigir bêbado e portar arma ilegalmente. Assim, o que antes ainda podia ser visto como produto de uma instabilidade natural da juventude transformara-se, de uma vez por todas, em um comportamento criminoso. O consumo de drogas, a promiscuidade e a violência começavam a afetar sua vida.

Dessa forma, surgia um dilema para sua carreira fotográfica. Se por um lado sua produção fotográfica dependia diretamente de seu estilo de vida autodestrutivo, por outro ela passava a ser prejudicada por este. Por volta da metade dos anos 70, por exemplo, Clark havia recebido o prêmio *Imprimatur of Excellence*, de 5 mil dólares, do *National Endowment for the Arts*. No

entanto, o dinheiro que deveria servir para financiar a publicação de *Teenage Lust* acabara indo parar nas mãos dos advogados de Clark, que lutavam para mantê-lo fora da prisão.

Teenage Lust dava sinais de que Clark precisava alterar o rumo de sua carreira. Primeiro, porque ele não pertencia mais ao mundo que estava fotografando e, em segundo lugar, porque ficava cada vez mais difícil sobreviver ao seu estilo de vida. As últimas imagens do livro já antecipavam, de certo modo, uma mudança.

Enquanto as fotografias dos dias de ‘Tulsa’ eram com frequência contagiantes por sua imediatez, as suas fotos mais recentes do Times Square parecem mais distanciadas; ao invés de serem lidas como experiência, elas são lidas como metáforas da juventude infeliz de Clark (GRUNDBERG, 1990, p. 198, tradução nossa).

Embora tenha sido reconhecido, muitas vezes, como arte, *Teenage Lust* foi publicado em edições limitadas e, atualmente, é muito difícil de ser encontrado. Algumas cópias da obra são leiloadas em *sites* da internet por preços elevados. Contudo, ainda não foram lançadas novas edições, provavelmente pelo fato das fotografias retratarem menores de idade em situações sexuais. Assim, apesar de algumas imagens estarem disponíveis na internet, é difícil fazer uma análise mais detalhada da obra.

O fato, contudo, reitera o aspecto polêmico da obra de Clark. Nota-se que há uma dificuldade em categorizar o seu trabalho, em função das divergências sobre ele. As fotografias de *Tulsa* e *Teenage Lust* transitam por territórios muito diferentes como a arte, o documentarismo e até a pornografia. Os sentidos percebidos nessas imagens dependem em grande medida do observador e do seu posicionamento cultural. Ao mesmo tempo, parece que existe uma dúvida frequente a respeito da postura ética do fotógrafo. Uma dúvida que determina, em grande medida, de que modo é compreendida sua produção.

O próprio Clark, contudo, mostra-se contraditório em relação a isso. Às vezes, ele parece movido pelo mais raso voyeurismo, como quando afirma que gosta que seu trabalho pareça sexy. Em outros momentos, dá a entender que suas fotos têm um propósito ético, que suas imagens são uma forma de diagnosticar um problema.

Diante disso, o observador acaba tendo que deduzir sozinho qual é o propósito dessas imagens. Na foto do casal de adolescentes na banheira, pode-se enxergar um documento, o trabalho de um artista ou uma imagem erótica. Ou, ainda, todas as três coisas. Sabe-se que

toda imagem é polissêmica, mas no caso das de Clark os sentidos são muitas vezes difíceis de conciliar.



Figura 17 – Larry Clark, *Teenage Lust*, 1983.

A dificuldade de rotular ou definir o trabalho de Clark pode ser vista também como característica da fotografia contemporânea. Na produção fotográfica atual, os gêneros já não possuem mais fronteiras tão definidas, o que faz com que as imagens possam circular por diversos ambientes, não ficando em qualquer momento descontextualizadas. É um fenômeno recente a crescente ocupação das salas de museu por fotografias ditas jornalísticas, por exemplo. Fotos que pertenciam à esfera do jornalismo, hoje, circulam também pelo universo da arte.

Em um ensaio de 1987, Andy Grundberg (1990, p. 186, tradução nossa) falava sobre a emergência do “Novo Fotojornalismo”. Uma prática que, embora dependente da imprensa, tinha objetivos mais nobres do que simplesmente registrar os fatos diários. Segundo o crítico, os fotógrafos dessa nova vertente “querem que suas fotos comportem significados mais complexos e sofisticados, tanto sociais como pessoais, e para isso eles querem ter controle sobre os contextos em que suas imagens são apresentadas.”

Nos dois livros seguintes lançados por Clark, *1992* e *The Perfect Childhood*, as referências autobiográficas já não estariam mais presentes. O caráter pessoal das imagens

subsistiria apenas em um nível simbólico, uma vez que os jovens retratados eram como versões atuais dos que haviam ocupado as páginas de *Tulsa*. Considerando a obra de Clark, ficava claro que essas fotos falavam ainda de sua própria juventude.

Em termos estéticos, Clark afastava-se um pouco do que havia feito nos primeiros trabalhos. Embora ele continuasse a abordar os mesmos assuntos da época de *Tulsa*, isso era feito de um modo, às vezes, menos direto. Algumas fotos eram, explicitamente, posadas, como se tivessem sido concebidas como símbolos dos sentimentos e atitudes típicos da juventude.

Em *Tulsa*, as pessoas fotografadas raramente estavam olhando para a câmera. Com isso, criava-se a “ilusão” de que tudo acontecia independentemente da presença do fotógrafo. Havia a sensação de que as fotos tinham sido feitas durante o transcorrer da ação. Se por um lado essa opção estética camuflava a participação do fotógrafo, por outro ela podia atestar que ele estava de tal modo integrado àquele universo que sua figura não era sequer percebida.

Nas figuras , pode-se notar que, ainda que exista um vínculo com a realidade (com os referentes), os significados produzidos são mais abrangentes, como a sensação de imortalidade dos adolescentes, o descaso com que lidam com o perigo, o tédio, a desilusão, etc. Os sentidos estão mais associados à juventude de um modo geral do que às pessoas retratadas. Essas imagens não possuem mais uma relação tão evidente com o documentarismo tradicional. A pose atesta que há uma relação consensual entre modelo e fotógrafo, ao mesmo tempo em que define, com mais clareza, os seus papéis.

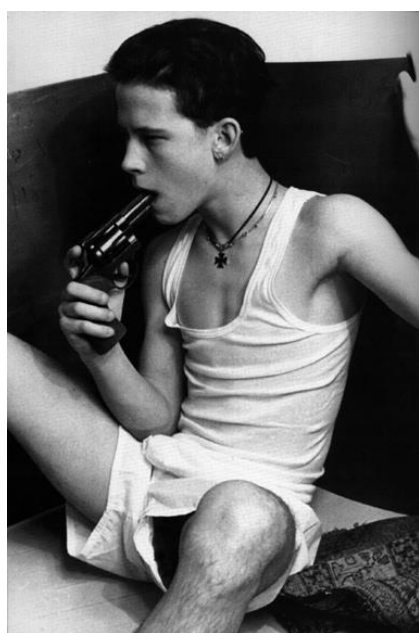


figura 18 – Larry Clark, 1992, 1992.

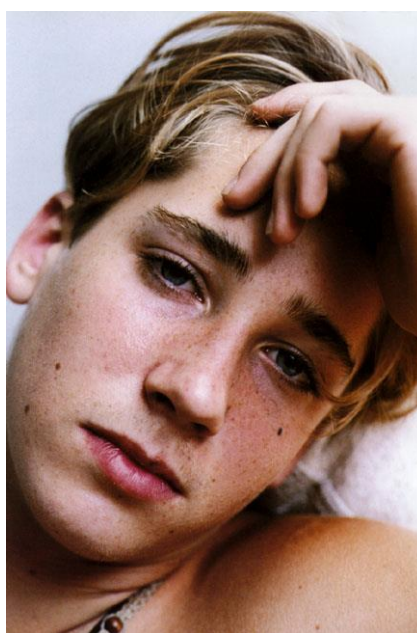


figura 19 – Larry Clark, *The Perfect Childhood*, 1993.

No seu último ensaio fotográfico, lançado em 1993, Clark analisa também a influência da mídia sobre os adolescentes. Em *The Perfect Childhood*, ele procura registrar de que modo os programas de televisão, a música, o cinema e outras mídias de massa estavam atuando no processo de construção da identidade dos jovens, e influenciando seus comportamentos sexuais.

Em 1995, impulsionado pela sua eterna vocação para contador de histórias, Clark passou a atuar como diretor de cinema. Seu primeiro longa-metragem, *Kids*, gerou grande repercussão no Festival de Cinema de Sundance, difundindo ainda mais sua visão nada convencional da juventude. Embora a carreira de Clark como cineasta não seja objeto direto desse estudo, é importante comentar algumas características dessa parte de sua obra, comparando-a com sua produção fotográfica anterior.

Os filmes de Clark, assim como suas fotografias, são todos dedicados a narrar episódios do cotidiano dos jovens. E, ainda que pertençam à categoria da ficção, são quase sempre inspirados em histórias reais. Além disso, o diretor opta, com frequência, por trabalhar com adolescentes que estão atuando pela primeira vez, mantendo-se fiel ao descrever os comportamentos e atitudes da juventude.

A partir do convívio com um grupo de adolescentes, Clark havia tido a idéia para o filme *Kids*. Depois disso, preocupado em criar diálogos que soassem “verdadeiros”, ele havia pedido a Harmony Korine, um jovem escritor de apenas 19 anos, para fazer o roteiro. *Kids* contava a história de Telly, um “garoto” de 17 anos que se dedicava a tirar a virgindade de meninas mais novas, e Jennie, uma de suas “vítimas”, que descobrira estar contaminada pelo vírus da AIDS. Ao longo do filme, Jennie percorria a cidade em busca de Telly, para avisá-lo que tinha sido infectada por ele.

Mas a produção cinematográfica ia muito além disso, acrescentando informações sobre a vida desses “garotos” que, praticamente, transformavam a história em pano de fundo para um tratado audiovisual sobre os hábitos da juventude. Os jovens apareciam roubando, consumindo drogas e álcool, espancando um rapaz e conversando abertamente sobre suas experiências sexuais.

Todavia, a geração retratada no longa-metragem era outra muito diferente da de Clark, o que o afastava, de uma vez por todas, do biográfico. Tendo isso em vista, a opção pelo cinema como meio de representação parecia, de fato, mais apropriada. Afinal, se a autoridade documental das fotografias de Clark era sustentada pelo elemento autobiográfico, não fazia mais sentido manter-se dentro do gênero.

Nos anos seguintes, Clark lançaria mais três filmes: *Another Day in Paradise*, em 1998, *Bully*, em 2001, e *Ken Park*, em 2002. O primeiro seria o único com atores consagrados, afastando-se um pouco do estilo das outras produções. Nos mais recentes *Bully* e *Ken Park*, o diretor voltaria a usar jovens atores para narrar histórias similares à de *Kids*.

Baseado em uma história real, *Bully* fala de um grupo de jovens que planeja e executa o assassinato de um “valentão” local, no estado americano da Flórida. Já *Ken Park* analisa diversos tipos de relação problemática entre adultos (pais, familiares, etc.) e adolescentes. Há o garoto que faz sexo com a mãe de sua namorada, a menina que é controlada pelo pai religioso, o jovem que mata os avós e o rapaz que é assediado sexualmente pelo pai.

Perguntado em uma entrevista sobre o seu interesse pela juventude, Clark (2001, tradução nossa) responde:

É uma parte tão importante de nossas vidas. Ela nos forma e é chave para nossa vida futura. Todo meu trabalho inicial era sobre eu e esses anos. É interessante notar as diferenças entre o modo como os garotos de hoje são criados e o modo como eu fui criado. A informação que esses garotos têm ainda cedo é completamente diferente do jeito como fui criado, no qual não te diziam nada. Isso me fascina. Acho que tenho feito isso por um bom tempo agora. E pareço não ser ruim nisso.

De fato, Clark tornou-se um especialista em narrar e retratar, de um modo muito particular, esse período fundamental do desenvolvimento humano. Pois, mesmo que existam discussões a respeito das suas motivações e de sua postura ética, é inegável que a sua visão da juventude ainda não tem equivalentes.

4.2 Nan Goldin

O trabalho da americana Nan Goldin sempre girou em torno dos seus amigos e das pessoas que conheceu ao longo de sua carreira. Sua obra é composta de retratos íntimos, a partir dos quais é possível reconstruir a trajetória da própria fotógrafa. Mas isso não significa que suas fotos sejam estritamente pessoais. Goldin utiliza sua vida como material para ensaios que abordam temas mais do que universais, como os relacionamentos e as diferenças de gênero.

A produção fotográfica de Goldin possui uma ligação com a estética do *snapshot* – forma mais popular de prática fotográfica, utilizada para a criação de registros pessoais, de família ou de momentos comuns. Como a maioria dos fotógrafos amadores, Goldin também recorre à câmera para registrar as pessoas e os momentos que ela considera importantes. As suas fotografias possuem motivação afetiva.

Além disso, suas imagens mantêm intacta uma certa inocência visual, caracterizada pelo descaso em relação aos parâmetros técnicos da fotografia documental ou artística. Os retratos de Goldin parecem produzidos por impulso, e não através de um processo de composição estudado. Eles são, em geral, espontâneos, diretos e focados nas pessoas.

Todavia, é claro que essas opções estéticas são feitas de modo intencional e atendem a um propósito específico. Esteticamente, a obra de Goldin está em harmonia com o seu conteúdo. Ao incorporar algumas características do *snapshot*, a fotógrafa constrói uma atmosfera de intimidade que enfatiza o caráter pessoal e autobiográfico de seu trabalho.

Nascida em Washington D.C., no ano de 1953, Goldin mudou-se pouco tempo depois para um subúrbio de Boston. Lá, viveu por alguns anos uma adolescência infeliz ao lado dos pais, até que sua irmã mais velha Barbara Holly Goldin cometeu suicídio.

A morte prematura da irmã afetou-a profundamente, desencadeando uma série de mudanças em sua vida. Pouco tempo depois do acontecimento, Goldin concluiu que a vida em família não era para ela e deixou a casa dos pais, passando a viver em lares provisórios. Insatisfeita também com o ensino tradicional, ela ingressou em uma escola alternativa, chamada *Satya Community School*.

Longe da família e ainda abalada pelo suicídio da irmã, ela precisou recorrer aos amigos para superar o momento particularmente difícil. As duas primeiras grandes amizades foram construídas no novo colégio, com David Armstrong e Suzanne Fletcher. Ambos estariam presentes durante muito tempo na vida de Goldin, servindo como inspiração e influenciando de modo determinante seu trabalho como fotógrafa.

Ainda que não diretamente, a morte da irmã também acabou despertando o interesse de Goldin pela fotografia. Percebendo que as lembranças de Barbara se tornavam apagadas em sua memória, ela começou a fotografar compulsivamente tudo que considerava importante. E, nesse momento, o que ela tinha de mais valioso em sua vida eram os amigos. A fotografia, assim, tornava-se uma arma para lutar contra a ação do tempo, a morte e o esquecimento.

No entanto, esse fascínio primitivo pela fotografia só assumiu uma forma mais definida em Satya. Inicialmente, Goldin fez diversos retratos inspirados na fotografia de moda, junto com Armstrong e Fletcher. Os três posavam uns para os outros, experimentando diferentes tipos de roupa e brincando com as fronteiras de gênero.

Em 1972, Goldin teve seu primeiro encontro com as *drags*, quando caminhava pelo centro de Boston. Imediatamente, ela ficou fascinada com sua aparência, desenvolvendo uma “obsessão” pelo tema. Pouco depois, por intermédio de seu amigo David, ela foi finalmente apresentada ao mundo das *drag queens* da cidade, que girava em torno do clube *The Other Side*.

Fascinada pelo modo como as drags transitavam entre os sexos, Nan ficou amiga em pouco tempo de várias delas. Passou a fotografá-las com regularidade, tanto no dia-a-dia quanto nos concursos de beleza realizados no clube. “Parte da minha adoração por elas envolvia tirar suas fotos. Eu queria prestar homenagem, mostrar a elas o quanto eram lindas” (GOLDIN, 1993, p. 5, tradução nossa).

Nesses retratos, a fotógrafa não caía na tentação de explorar a qualidade exótica dos transexuais. Ela não queria desmascará-los, e sim captar a imagem que eles tinham de si mesmos. O olhar de Goldin era guiado por um sentimento de empatia e isso a tornava mais aberta à “verdade” das pessoas que estava retratando.

Goldin mostrava-se deslumbrada com a sexualidade polivalente das *drags*, com o modo como eram femininas em determinados momentos e masculinas em outros. E procurava registrar essa ambigüidade. Nas suas fotos, havia momentos de fragilidade, em que os transexuais apareciam despidos do *glamour* de suas roupas, e instantes de exuberância, nos quais eles desfilavam completamente paramentados. Assim, as imagens de Goldin comportavam dois aspectos distintos da mesma realidade. Elas retratavam tanto a intimidade quanto a aparência pública das *drags*.



Figura 20 – Nan Goldin, *Roommate at her chair*. Boston, 1972



Figura 21 – Nan Goldin *Roommate onstage at The Other Side*, Boston, 1972

Com as fotos que tinha produzido até 1973, Goldin realizou sua primeira exposição, em uma galeria da cidade de Cambridge, EUA. Na época, contudo, seu trabalho como fotógrafa ainda não era suficiente para que pudesse pagar suas contas. Ela trabalhava em uma farmácia para se sustentar e fazia um curso de fotografia à noite.

Para as *drag queens*, a dificuldade era ainda maior, visto que, nos anos 70, elas sofriam preconceito até mesmo da comunidade gay. Conseguir um emprego era uma tarefa praticamente impossível, de modo que para sobreviver muitas delas dependiam do seguro social oferecido pelo governo e de pequenos trabalhos.

No entanto, no ano de 1974, Goldin ingressou na Boston School of Fine Arts, afastando-se por algum tempo do clube *The Other Side* e das *drags*. Ela passou a frequentar a escola em tempo integral, adquirindo alguns conhecimentos técnicos que, em pouco tempo, deram nova feição ao seu trabalho. A partir desse momento, Goldin começou a explorar as possibilidades da cor e do flash como recursos estéticos.

Essas inovações transformaram-se, rapidamente, em uma marca da sua produção fotográfica. Utilizando filmes positivos (*slide*), Goldin recorria ao processo de impressão cibachrome para fazer suas cópias. Com isso, ela conseguia obter cores mais saturadas e

maior definição. O brilho amarelado ou alaranjado, presente em diversas das suas fotografias, é consequência dessa técnica.

Depois de concluir seus estudos, Goldin tentou continuar seu trabalho com as *drags*, voltando ao clube *The Other Side*. Todavia, sua conexão com aquele universo havia sido perdida. “Eu voltei para fotografar o meu mundo antigo. Mas não funcionou: eu era uma estranha, não era mais o meu lugar” (GOLDIN, 1993, tradução nossa). Sem uma relação de intimidade entre a fotógrafa e o seu objeto de estudo, as fotografias de Goldin haviam perdido sua qualidade essencial. “Eu acredito que uma pessoa deve criar a partir do que conhece e falar de sua própria tribo. Você só pode falar com entendimento verdadeiro e empatia daquilo que você viveu” (GOLDIN, tradução nossa).

Ao longo dos anos, contudo, Goldin voltaria ainda várias vezes ao universo dos transexuais, revelando como eles haviam ganhado espaço e popularidade. Em todas essas incursões, ela faria questão de conhecer e desenvolver uma relação de proximidade com quem estava fotografando. Assim, mesmo não sendo uma das *drags*, ela foi capaz de produzir um retrato marcadamente pessoal e íntimo desse mundo. As fotos que retratavam a vida das *drags* foram publicadas, em 1993, no livro *The Other Side*.

Em 1978, Goldin decidiu se mudar para Nova Iorque, como estavam fazendo muitos de seus amigos na mesma época. Com a mudança, teria início um período complicado de sua vida. Fotografando em bares e clubes, ela começou a beber e se drogar com frequência, envolvendo-se também em uma série de relacionamentos problemáticos.

Todavia, ainda que isso trouxesse diversos problemas pessoais para a fotógrafa, ela alimentou-se desse cotidiano para construir sua obra mais importante. A partir das fotos que estava fazendo, Goldin deu início à composição de uma apresentação de slides, intitulada *The Ballad of Sexual Dependency*. O trabalho combinava música e fotos, sendo exibido, geralmente, em clubes de rock de Nova Iorque.

Segundo Goldin, *The Ballad* funcionava como um diário, no qual ela registrava tudo que estava acontecendo em sua vida. Assim, as fotografias da apresentação incluíam cenas de bebedeira, consumo de drogas, relações sexuais, brigas e destruição, entre outras coisas que faziam parte do dia-a-dia da fotógrafa e dos indivíduos com quem convivia.

A primeira exibição desse trabalho ocorreu no *Mudd Club*, no ano de 1979, como parte das comemorações pelo aniversário do músico Frank Zappa. Nos anos seguintes, a apresentação passou por grande parte do circuito *underground* de Nova Iorque, ganhando reputação entre os seus frequentadores. Inicialmente, amigos e conhecidos de Goldin

representavam a maior parcela do público, mas com o tempo *The Ballad* despertou o interesse de outras pessoas.

Originalmente, as exposições de slide eram uma oportunidade da fotógrafa e das pessoas que retratava verem a si mesmas, do ponto de vista do espectador. Ao inserir instantes de cada uma daquelas vidas em sua narrativa visual, Goldin conseguia retirá-las de seu caos habitual. Nesse sentido, a obra era uma forma de organizar as coisas, atribuindo significados específicos a um tipo de existência que escapava dos sentidos convencionais.

Ao mesmo tempo, o trabalho funcionava também como um tipo de exorcismo, uma maneira de exteriorizar a dor de momentos difíceis. Um dos exemplos mais claros disso é o auto-retrato *Nan After Being Battered*, em que a fotógrafa aparece, quase desfigurada, depois de ser espancada pelo namorado.



Figura 22 – Nan Goldin, *Nan After Being Battered*, 1984

Nesse caso, a fotografia parece servir para transportar a fotógrafa para fora de si mesma. A foto, na medida em que retira certos momentos do transcorrer temporal, tem o poder de lançar os acontecimentos na categoria do passado, daquilo que já aconteceu.

Mas não é apenas isso que esse auto-retrato de Goldin atesta. De acordo com o comentário feito por Grundberg (1984, p. 96), a foto revela até que ponto Goldin estava disposta a expor sua própria privacidade. *Nan After Being Battered* prova que Goldin estava se expondo tanto quanto expunha a seus modelos. Desse modo, ela desenvolvia uma relação de cumplicidade com eles, assumindo os mesmos riscos e colocando-se na mesma situação.

Essa característica diferencia o trabalho de Goldin, e a fotografia autobiográfica em geral, da maior parte dos ensaios fotográficos documentais. Os fotógrafos documentaristas tradicionais já foram acusados inúmeras vezes de explorarem a miséria humana em benefício próprio. Nos últimos anos principalmente, esse tipo de trabalho tem sido questionado e, com frequência, visto como antiético. Dessa forma, os adeptos da chamada “estética da miséria” vêm perdendo, a cada dia que passa, um pouco do prestígio de que desfrutaram no passado.

Embora suas qualidades estéticas sejam inegáveis, as fotografias de Sebastião Salgado, para citar um nome muito conhecido atualmente, têm sido discutidas em função disso.

Fotógrafo por excelência das mazelas sociais e do sofrimento humano, Salgado não compartilha de nenhum dos problemas que registra. Assim, ainda que essas questões possam afetá-lo emocionalmente ou entrar em conflito com seu senso humanitário, ele não sofre diretamente qualquer de suas conseqüências. Ao contrário, suas fotos são avaliadas e vendidas por preços elevados, o que cria um dilema em torno de seu papel como fotógrafo.

No entanto, quando o fotógrafo participa do contexto que fotografa, expondo-se juntamente com seus modelos, isso parece mudar. Nesse caso, a relação é de igual para igual, e os problemas que afetam as pessoas retratadas prejudicam igualmente o fotógrafo. Pode-se dizer que ele é o único que obtém algum benefício com o próprio sofrimento, mas a experiência o autoriza a falar sobre isso.

Retomando a comparação com a fotografia documental da primeira metade do século XX, é possível identificar uma outra diferença importante. Em *The Ballad of Sexual Dependency*, Goldin aborda problemas que não pertencem mais à mesma categoria daqueles abordados pelos precursores do gênero documental. As questões de fundo social e político, como a pobreza, a fome, o desemprego ou as guerras, deixam de ser as únicas que são dignas de



Figura 23 – Nan Goldin

menção. Nas fotografias de Goldin, o sofrimento pode advir de qualquer coisa, pode ser auto-infligido e pode não ter causas que qualquer um consideraria plausíveis. Os problemas expostos são inerentes à condição humana.

Eles podem estar ligados, como na foto ao lado, simplesmente à dificuldade de se relacionar com outra pessoa. E isso não deve ser considerado menos importante do que qualquer outra coisa.

As brigas de um casal, o consumo de drogas e a relação sexual são questões fundamentais para o homem contemporâneo, que não podem continuar a ser descartadas pelo risco de serem classificadas como fúteis.

The Ballad, nesse sentido, é uma obra pioneira, que dá início a uma documentação da vida privada e dos problemas íntimos da humanidade. E, assim, parece seguir uma tendência atual, que pode ser reconhecida, por exemplo, na crescente importância que os historiadores têm conferido à chamada História do Cotidiano.

Por essas e outras qualidades, a apresentação de slides de Goldin acabou ultrapassando as fronteiras do circuito de clubes de Nova Iorque, chegando enfim a museus e festivais. Em 1985, *The Ballad* foi incluída entre as atrações da *Whitney Biennial* e, no ano seguinte, apresentada nos festivais de cinema de Berlim e Edimburgo. Além disso, a obra foi transformada em livro, lançado pela *Aperture*. A versão impressa, contudo, trazia apenas uma parte das 800 fotos que compunham o show de slides.

Naturalmente, o livro reduzia o potencial narrativo do trabalho, deixando de fora a trilha sonora e determinando outras condições de recepção. Se antes as fotos tinham um tempo de exibição limitado e uma ordem específica, o novo formato dava ao leitor a possibilidade de estabelecer uma nova seqüência e se deter por quanto tempo quisesse em cada uma das imagens.

Todavia, Goldin continuou a expor *The Ballad* como uma projeção de slides, fazendo pequenas alterações à medida que o tempo passava. Em um estágio mais avançado, ela descreveu a obra da seguinte forma:

Então depois *The Ballad* começou a evoluir para uma peça mais estruturada. Ela abre com um segmento sobre casais supostamente felizes, então passa para diferentes papéis desempenhados por homens e mulheres, e a seguir para capítulos sobre os homens. Há uma longa seção sobre homens violentos, e depois há homens solitários e vulneráveis. Daí vai para bares, bebedeiras, e drogas, e de festas e moda de volta aos casais – casais separados, casais gay, e então sexo. Termina com camas vazias e túmulos gêmeos, que eu tenho fotografado desde os anos 70 – bem antes de Sophie Calle. A imagem final é de dois esqueletos acasalando (GOLDIN, tradução nossa).

O sucesso da obra, contudo, não impediu que Goldin continuasse a abusar do álcool e das drogas, o que acabou tendo reflexos negativos em sua vida. Em 1988, ela teve que se internar em uma clínica de reabilitação para se desintoxicar. Durante sua internação, ela produziu diversos auto-retratos.

Mais ou menos na mesma época, alguns amigos da fotógrafa começaram a morrer em função da AIDS, uma doença ainda relativamente nova no momento. Para homenagear uma de suas amigas mais antigas, Goldin reuniu em um livro 15 fotografias dela tiradas ao longo de vários anos. Chamada de *The Cookie Portfolio*, a obra registrava diferentes momentos da

vida de Cookie, desde a época em que havia conhecido Goldin, em 1976, até o seu enterro, em 1989.

Por fim, no ano de 1994, ela e o velho amigo David Armstrong produziram o livro *A Double Life*, com fotografias tiradas por ambos. A obra enfocava as diferenças entre suas maneiras de fotografar a mesma pessoa. No ano de 1995, o *Institute of Contemporary Art*, em Boston, faria uma exposição coletiva reunindo trabalhos de Goldin, Armstrong e outros fotógrafos, como Philip-Lorca DiCorcia, Mark Morrisroe e Jack Pierson. Eles seriam chamados de *Boston School*, em alusão à origem comum e com base em certas semelhanças entre seus trabalhos.

4.3 Nobuyoshi Araki

Em 1992, Nan Goldin foi convidada pela revista japonesa *Deja-vu* para ir a Tokyo conhecer o fotógrafo Nobuyoshi Araki. Os dois se encontraram pela primeira vez em um bar de jazz chamado *Dug*, que Araki costumava freqüentar. Feitas as apresentações, eles seguiram para outros locais que faziam parte do cotidiano do fotógrafo japonês – pequenos bares e antigos bordéis, às vezes com lugar para menos de dez pessoas. Como um bom anfitrião, ele apresentava Goldin à sua Tokyo, da mesma forma que ela poderia ter feito caso fosse ele o visitante.

Depois do primeiro encontro, os dois fotógrafos mantiveram o contato, colaborando ocasionalmente. As fotos produzidas nessas eventuais parcerias ficaram registradas no livro *Tokyo Love*, de 1995. E, no mesmo ano, Goldin também entrevistou Araki para a revista americana *Art Forum*, ajudando a difundir ainda mais seu trabalho no Ocidente.

Araki e Goldin não eram apenas colegas de profissão ligados por um interesse geral pela fotografia, mas adeptos de uma prática muito similar. Suas obras possuíam o mesmo tom diarístico e expressavam igual fascínio em relação à sexualidade. A semelhança era tão evidente que Goldin (ARAKI, 1995, tradução nossa) tinha comentado: “eu fiquei surpresa ao descobrir que um homem do outro lado do planeta estava trabalhando com as mesmas obsessões que eu”.

Entretanto, ainda que a fotografia de Araki tivesse características parecidas com a da fotógrafa americana, havia também diferenças fundamentais. É verdade que os dois fotógrafos tinham caminhado na direção do autobiográfico e da tematização do sexo, mas

ainda existiam elementos muito distintos em suas obras. As referências culturais, as técnicas de produção, a abordagem dos temas, entre outros fatores, muitas vezes não coincidiam.

Antes de tudo, é preciso considerar que eles pertenciam a tradições fotográficas distintas. A fotografia havia chegado com quase vinte anos de atraso ao Japão. Durante toda a Era Edo, os estrangeiros tinham sido proibidos de morar e fazer comércio no país, impedindo o contato dos japoneses com os aparelhos fotográficos. Só depois do início da Era Meiji, em 1853, haviam surgido as primeiras fotografias do Japão, produzidas na maioria dos casos por europeus. (TACCA)

No entanto, ainda que as fotos fossem feitas por estrangeiros, algumas de suas características acabaram ficando associadas a uma produção tipicamente japonesa. Felice Beato, já conhecido como fotógrafo na Europa, foi um dos primeiros a criar um conjunto de fotos do Japão. Partindo da cidade de Yokohama, onde morava, ele percorreu o país para produzir duas séries de fotografias, chamadas de *Views of Japan* e *Native Types*. Na última, todas as fotos eram pintadas à mão, o que, segundo Fernando de Tacca, não era “exclusividade de Beato, mas uma característica marcante da fotografia japonesa do século passado”.

Mais tarde, os próprios japoneses assumiram a responsabilidade de fotografar seu país ou passaram a usar a imagem fotográfica como meio de expressão. A influência ocidental persistiu, vindo da Europa, durante os anos 20 e 30, ou dos EUA, nas décadas de 60 ou 70. Mas ela foi absorvida de forma mais gradual e associada a elementos da cultura japonesa.

Imerso em uma cultura de referenciais diversos, Araki aproveitou-se disso para construir uma obra polêmica e diversificada. Ao contrário dos fotógrafos já analisados neste trabalho, ele não estabeleceu uma ligação tão forte com a tradição do gênero documental, ultrapassando também os limites da fotografia direta. Documentarista da sua própria vida e do seu em torno, ele explorou ainda as possibilidades da foto encenada e da manipulação. Assim, mais do que um fotógrafo documental, pode-se dizer que ele é um artista visual.

A conexão de sua obra com sua vida, contudo, pode ser considerada até mais marcante do que a de Larry Clark e Nan Goldin. Com mais de cem livros publicados, Araki integrou a fotografia por completo à sua existência. Nos seus trabalhos, é possível encontrar desde fotos de seu gato, Chiro, até retratos de mulheres nuas amarradas em cordas ou fios metálicos. Imagens, a princípio, inconciliáveis ocupam o mesmo espaço, dividem a mesma página e, de algum modo, acabam completando o sentido uma da outra, pois todas pertencem ao universo do fotógrafo.

Clark e Goldin buscaram o que fotografar na sua própria vida. Eles partiram da experiência pessoal para tratar de questões que poderiam interessar a quase todas as pessoas. As fotografias de *Tulsa* tocam no tema da juventude, as de *The Ballad of Sexual Dependency* abordam os relacionamentos. Elas são registros explicitamente pessoais, mas acabam atingindo assuntos de interesse geral.

É claro que aquilo que aflige um indivíduo costuma ser comum ao ser humano. Relacionamentos, morte e sexo, por exemplo, são temas presentes na vida de quase todas as pessoas. São assuntos que podem emergir de qualquer relato individual e com os quais outros indivíduos poderão se identificar.

No caso de Araki, contudo, os sentidos estão relacionados com muito mais frequência ao próprio fotógrafo do que a possíveis temas universais. Araki é o personagem central de sua fotografia. E, mesmo que o observador possa extrair da trajetória pessoal do fotógrafo conclusões mais amplas, o que emerge com mais intensidade das fotos é o próprio Araki.

Esta espécie de vida fotográfica, conduzida habilmente pelo fotógrafo, começou quando ele decidiu abandonar seu emprego na agência de propaganda *Dentsu*, em 1963. Depois de trabalhar por nove anos em publicidade, Araki resolveu que chegara o momento de desenvolver seus próprios projetos. De acordo com Goldin (1995, p.1), ele teria dito que, depois de atuar por anos como fotógrafo comercial fazendo os outros famosos, ele agora era um artista e fazia a si mesmo famoso.



Figura 24 - Nobuyoshi Araki, *Satchin*, 1963

Após ter optado por uma carreira artística, um dos primeiros ensaios de Araki foi *Satchin*. Influenciado pelos filmes do Neo-realismo Italiano, que tinha visto na universidade, ele começou a fotografar um grupo de crianças de um bairro pobre de Tokyo. Sua intenção, como explica (ARAKI, 2003, p. 406, tradução nossa), não era “encontrar ficção no meio da realidade... era usar indivíduos comuns, que não eram atores, como se eles fossem atores”. Para isso, ele tentou primeiro se envolver com as crianças, para só depois fotografá-las. Partindo de um contato

direto com os seus modelos, Araki distanciava-se da objetividade característica da fotografia

documental tradicional, dando os primeiros passos em direção ao documentarismo autobiográfico.

Durante a convivência com as crianças, o fotógrafo acabaria conhecendo Satchin, um menino otimista e um pouco solitário com quem havia percebido ter muito em comum. Segundo Araki, foi a partir desse momento que sua vida como fotógrafo realmente começou.

A partir daí, sua produção pareceu se dividir em duas direções diferentes. A primeira era a das fotos produzidas em estúdio, dos retratos de nu (que flertavam com as imagens eróticas ou sado-masoquistas), das imagens feitas na rua, ou seja, das fotografias que não faziam alusão direta ao fotógrafo. Era a vertente do fotógrafo-produtor, invisível para os observadores e voltado para a realidade, ainda que ela fosse representada de modo completamente subjetivo.

A outra direção era a das imagens da vida íntima, da relação com as mulheres e com as demais pessoas que fotografava. Representava, portanto, o lado do fotógrafo-personagem. Nessas fotos, Araki aparecia de diversas formas: retratado por inteiro ou por apenas uma parte do corpo, fotografando ou posando com sua câmera na mão, orientando suas modelos durante uma sessão ou até tendo relações sexuais com elas. Embora essa divisão seja apenas um recurso teórico, ela ajuda a compreender certos aspectos do projeto do fotógrafo.

Nos trabalhos pertencentes à segunda categoria, Araki levava a auto-representação a um outro estágio. Nessas fotos, ele não aparecia apenas como indivíduo, mas também como fotógrafo, exibindo, de uma maneira que poucos haviam conseguido (ou se permitido) fazer, todas as etapas da sua produção fotográfica. Assim, todo o ato fotográfico, para utilizar a expressão de Phillipe Dubois, tornava-se visível para o público.

Na década de 60, alguns fotógrafos já tinham tomado esse mesmo caminho, inserindo indícios de sua presença nas fotografias. Lee Friedlander, por exemplo, costumava se incluir nas próprias fotos por meio de sua sombra ou do seu reflexo. Dessa forma, o realismo e a objetividade da fotografia, que tinham encontrado seu último refúgio no gênero documental, eram, de uma vez por todas, descartados.

No entanto, o fotógrafo japonês lançava mão de uma estratégia, significativamente, mais radical. Ao invés de insinuar sua presença nas imagens, ele transformava seu fazer fotográfico e sua relação com a fotografia em objeto principal. As fotos, assim, passavam a funcionar como um jogo de espelhos, que remetia do fotógrafo à foto e vice-versa continuamente.

Em diversos livros publicados na forma de diário, Araki começou a revelar os “bastidores” de seu trabalho como fotógrafo. Nessas obras, em que todas as fotos têm data (automaticamente inserida pela câmera), é possível acompanhar a relação do fotógrafo com os seus modelos, bem como momentos anteriores e posteriores ao clique. Os “diários” registram tudo que ficaria de fora de um ensaio fotográfico tradicional, na versão final que chega ao público. Eles expressam o desejo de mostrar a obra enquanto vai sendo construída. E representam um espaço livre, como um caderno de notas fotográfico, onde o fotógrafo pode incluir imagens de seu dia-a-dia, cenas que chamaram a sua atenção, momentos de interesse efêmero e idéias que não foram levadas adiante.



Figura 25 - Nobuyoshi Araki, *Diary*, 1999

Em parte por causa dessa vontade de exibir o processo de fabricação das suas obras, Araki passou a fotografar de forma incessante. Em um percurso oposto ao de artistas que deixaram de fotografar, passando simplesmente a reaproveitar imagens de um universo visual já bastante saturado, ele começou a produzir um grande volume de fotos em pequenos intervalos de tempo. “Acho que em fotografia o importante é a rapidez. [...] Minha intenção é publicar um livro de fotos por mês. Gosto de publicar e quero fazê-lo o mais rápido possível”, disse o fotógrafo (ARAKI, 2002), em entrevista a Arturo Escandón.

Essa produção ininterrupta, entretanto, era também consequência de um tipo de utilização específica da fotografia. Para Araki, fotografar deixa de ser somente uma maneira de representar a realidade, transformando-se em uma estratégia de vida. Tirar fotos torna-se uma forma de, ao mesmo tempo, registrar e validar as experiências pessoais. Nesse sentido, a sua produção fotográfica está próxima daquela levada a cabo por um grande número de fotógrafos amadores, que vêem na fotografia um instrumento para construir suas trajetórias de vida.

Como eles, Araki também usava os seus “diários” para compor uma história de vida, consolidando a fotografia como parte de sua identidade. No entanto, não era somente nessas obras que Araki “escrevia” sua autobiografia. Se os “diários” retratavam seu lado de

fotógrafo, pode-se afirmar que os ensaios sobre sua vida conjugal, com a esposa Yoko, mostravam o lado de homem comum.

Araki havia conhecido sua mulher quando ainda trabalhava com publicidade. Ele a tinha encontrado no departamento de correspondência da *Dentsu*. Desde então, Yoko havia sido fotografada por ele inúmeras vezes, o que atestava seu lugar de destaque entre as obsessões do fotógrafo japonês.

Considerados pelo próprio Araki como os instantes mais “puros” de sua obra, os ensaios *Sentimental Journey* e *Winter Journey* retratam, respectivamente, sua lua-de-mel e a morte de sua esposa, no ano de 1990, em função de um câncer. Nas duas séries de fotos, transparece o sentimento do fotógrafo por Yoko, a importância que ela tinha em sua vida.

Quando fotografa a mulher, Araki ingressa, de uma vez por todas, na esfera da intimidade. As fotos do cotidiano do casal, muitas vezes, não revelam nada além do ordinário. Elas retratam situações que, a princípio, não têm um valor informativo ou social, mas sim afetivo. Sendo assim, pode-se indagar qual é o propósito de tornar públicas essas imagens. Que tipo de interesse elas podem despertar?

A resposta não é tão fácil de obter. Para explicar o recente interesse por esse tipo de foto, seria necessário levar em conta diversos fatores, como a alteração dos limites entre público e



Figura 26 – Nobuyoshi Araki, *Yoko*, 1989

privado, e as estratégias de construção da identidade no mundo contemporâneo. Todavia, deixando um pouco de lado essas questões, deve-se examinar que função essas fotografias desempenham dentro da obra do fotógrafo.

Considerando os outros trabalhos de Araki, é possível afirmar que os retratos de *Sentimental Journey* e *Winter Journey* atuam no sentido de humanizar o fotógrafo-personagem. São essas imagens

do trivial que fazem dele uma pessoa como outra qualquer. Na foto ao lado, temos um exemplo claro disso, sobre o qual Araki (2003, p. 407, tradução nossa) diz o seguinte: “Essa foto é minha idéia de felicidade. Yoko está assistindo TV, e eu estou deitado no sofá com Chiro em cima de mim. As coisas não ficam melhores do que isso.”

No entanto, como Clark e Goldin, o fotógrafo japonês não se limita a registrar o lado bom da vida. Assim como seus colegas americanos, ele aponta a câmera para as experiências restritas, como a morte e o sexo, violando sua própria privacidade sem aparente remorso.

Na verdade, parece ser essa disposição para mostrar o que é interdito ao olhar público que gera grande parte do interesse pela fotografia autobiográfica. Ao tirar fotos de sua esposa no caixão e de seu próprio ato sexual com ela, Araki está devolvendo essas experiências à sociedade, reintegrando-as ao curso natural da existência humana. Com isso, ele atende ao desejo, muito comum atualmente, de poder ver a vida por inteiro, incluindo aquilo que, antes, era considerado vergonhoso ou problemático.

Em *Winter Journey*, Araki reúne fotos de forte carga emocional, que “documentam” a perda de uma pessoa amada ou querida, ou seja, uma experiência a que quase todos estão sujeitos em determinado período de suas vidas. No livro, encontram-se fotos do fotógrafo segurando a mão da esposa pela última vez, do quarto dela no hospital, das flores enviadas por amigos e de outros instantes que, metaforicamente ou não, representam a morte.



Figura 27 – Nobuyoshi Araki, A Sentimental Winter Journey, 1990



Figura 28 – Nobuyoshi Araki, A Sentimental Winter Journey, 1990

Para o fotógrafo, contudo, fazer essas fotografias pode ser também uma forma de lidar com o falecimento de Yoko. Como esclarece Sontag (2004, p. 20), “um modo de atestar a experiência, tirar fotos é também uma forma de recusá-la – ao limitar a experiência a uma busca do fotogênico, ao converter a experiência em uma imagem, um souvenir”.

De acordo com o crítico Monty de Pietro, a morte de Yoko marcaria uma mudança na obra de Araki. Segundo ele, “o erotismo relativamente delicado dos trabalhos produzidos antes que sua esposa sucumbisse ao câncer contrasta com a despreocupação vulgar daqueles que foram feitos após sua morte”.

Ainda que essa divisão não pareça muito justa, já que classificar de “erotismo delicado” algumas das fotos anteriores à morte de Yoko é ser pouco preciso, é inegável que Araki tem

provocado confusão no mundo da arte com fotos que mais parecem pertencer ao universo da pornografia. E o problema fica ainda maior quando ele afirma, despreziosamente, que costuma ter relações sexuais com quase todas as suas modelos.

Pertencentes à vertente do fotógrafo-produtor, esses retratos comportam significados diversos. Em primeiro lugar, assumindo que as fotos de Araki sempre trazem alguma informação sobre ele, as fotografias de mulheres amarradas ou em poses explicitamente sexuais representariam os objetos de desejo do fotógrafo. Essas situações, criadas pelo fotógrafo para a produção da foto, seriam nada mais do que a materialização visual daquilo que provoca sua excitação. Seriam a primeira etapa da sua relação sexual com as modelos, e com as mulheres em geral. A foto, nesse sentido, funcionaria como condição para a consumação da relação. Ou, ao contrário, como prova do impulso sexual satisfeito

O próprio Araki aponta uma motivação documental para essas fotos.

Meu desejo é documentar minha relação com as mulheres, capturar inclusive nossos sentimentos. Isso é muito difícil, se não impossível de conseguir, mas esse é o objetivo. Interessa-me mostrar o tempo que passamos juntos, nossas vivências, nossas ações. A relação é de colaboração. Tudo isso tento deixar transparecer nas minhas fotografias. É necessário tato mental. A relação íntima que estabeleço com meus sujeitos fotográficos é a base de tudo (ARAKI, 2002)

Apesar disso, muitos críticos consideram que as fotografias “eróticas” de Araki possuem outros propósitos. Para muitos, elas contêm uma crítica à sociedade japonesa, que ainda vê de forma negativa esse tipo de exposição da mulher, embora mantenha áreas de prostituição (chamadas de áreas de entretenimento, no Japão) e valorize servilismo feminino. Desse modo, ao fotografar as mulheres japonesas em poses ou situações eróticas, Araki estaria promovendo um tipo de libertação. Ele estaria permitindo que elas expressassem sua sexualidade e seu desejo de um modo que, geralmente, é exclusivo do homem.

Combinando as duas percepções, pode-se dizer que Araki consegue, através da representação de seus desejos e de sua relação com as mulheres, retratar as contradições culturais de seu país. Ao associar elementos tradicionais da cultura japonesa com referências culturais atuais (vindas, muitas vezes, do Ocidente), o fotógrafo revela, simultaneamente, a sua sexualidade e a de grande parte da população de seu país.

Na foto abaixo, um exemplo dessa combinação de referenciais. O quimono e a maquiagem da mulher fazem alusão à tradição japonesa, enquanto o controle remoto remete à cultura contemporânea. O erotismo, por sua vez, transita entre presente e passado. O fotógrafo explica:

O que eu faço de obsceno é na tradição dos ‘spring pictures’ do período Edo (impressões pornográficas em bloco de madeira), que expõem apenas a genitália e deixam o resto do corpo vestido. Talvez a moda no futuro não seja os ‘spring pictures’, mas as ‘spring photos’ – é isso (ARAKI, 1995, tradução nossa)!



Figura 29 – Nobuyoshi Araki, Sem Título, 1991

Com sua produção fotográfica incessante, que passa por territórios diversos sem jamais deixar de ser pessoal, Araki conquistou status de celebridade no Japão. Reconhecido pelas pessoas nas ruas e procurado por jovens que querem posar para ele, o fotógrafo desfruta de um tipo de fama que poucos companheiros de profissão do Ocidente conseguiram obter. Como conta Goldin (ARAKI, 1995), “as pessoas de Tokyo amam Araki – ele é um dos seus, um conterrâneo, e ele os ama de volta: seu trabalho tem sido um longo poema para sua cidade de origem e de escolha”.

O sucesso de Araki pode, em parte, ser resultado dessa relação de identificação que ele estabeleceu com seu público. No entanto, é preciso considerar que a sua posição atual de fotógrafo-celebridade é consequência também de uma obra inteiramente calcada no autobiográfico. Como já foi dito, Araki é o tema principal de sua obra e, dessa forma, é quase

natural que ele tenha virado uma celebridade. Ao investir na auto-representação e na exposição de uma vida no mínimo polêmica, ele cria as condições ideais para atingir a fama.

Enfim, seja nas fotos que “documentam” sua relação com a esposa, nas imagens de nu feminino ou nos retratos da cidade de Tokyo, Araki brinca o tempo todo com sua imagem e com a de seu país, criando uma obra inigualável tanto em extensão quanto na exploração da imagem autobiográfica.

5 CONCLUSÃO

Considerando a proposta deste trabalho, pode-se afirmar que a análise das obras de Larry Clark, Nan Goldin e Nobuyoshi Araki forneceu um grande número de pistas a respeito dos parâmetros que orientam a fotografia documental voltada para os temas autobiográficos. A partir de suas obras, foi possível levantar um grande número de questões, que se tentou responder com o máximo de precisão, sem perder de vista o foco desta pesquisa. Todavia, nem sempre o debate se manteve dentro das fronteiras da fotografia, desviando-se muitas vezes para outras áreas.

Assim, é preciso esclarecer que algumas questões não puderam ser respondidas de modo mais extenso, pois exigiriam o desenvolvimento de uma pesquisa paralela, que fugia ao objetivo deste trabalho. Ao mesmo tempo, a atualidade do tema fez com que, muitas vezes, faltassem recursos para fazer uma análise mais elaborada do material fotográfico. Assim, foi necessário recorrer a entrevistas e depoimentos dos próprios fotógrafos para compreender certos aspectos de sua produção, o que, entretanto, não compromete a integridade do trabalho.

Comparando a trajetória dos três fotógrafos e as características de sua prática, notou-se que eles possuíam mais em comum do que se havia imaginado. Em primeiro lugar, ficou claro que esta nova modalidade de fotografia depende, diretamente, da existência de uma relação de proximidade entre o fotógrafo e as pessoas que ele deseja retratar. Essa característica, de que já se tinha mencionado a importância, mostrou-se ainda mais fundamental. Para os três fotógrafos, o desenvolvimento de uma relação íntima com os modelos foi, na verdade, mencionado como condição para a realização das fotos.

Todavia, pode-se questionar o que significa ter intimidade com alguém. O que determina este tipo de relacionamento, que representa o principal parâmetro da prática autobiográfica? Voltando aos depoimentos e informações fornecidos pela obra dos fotógrafos, percebe-se que a intimidade depende, muitas vezes, de diferentes fatores.

No caso de Clark, ela está ligada a amizade e a um convívio, de certa forma mais duradouro, com as pessoas fotografadas. No entanto, resulta também da disposição do fotógrafo em compartilhar das mesmas experiências – consumo de drogas, realização de pequenos crimes, etc. – e levar o mesmo tipo de vida que os seus modelos. Como ocorre com frequência entre os jovens, para participar de um grupo, é obrigatório engajar-se nas mesmas atividades que os outros, expor-se aos mesmos riscos.

Para Goldin, por outro lado, o estabelecimento de uma relação íntima não se baseia tanto em ter experiências em comum ou um estilo de vida similar. Afinal, a fotógrafa americana

não pertencia, de fato, ao mundo das *drags*, não era uma delas, mas ainda assim tinha conseguido retratar o grupo com grande honestidade. Neste caso, portanto, a relação era baseada simplesmente na empatia, bem como na disposição do fotógrafo retratar as pessoas da forma que elas queriam.

Por fim, no caso de Araki, definir do que depende essa intimidade parece um pouco mais complicado. É claro que, também na obra dos outros fotógrafos, não são apenas os fatores mencionados que determinam este tipo de relação. Todavia, para Araki, a proximidade pode ser relativa. Ela pode partir de um contato sexual com a pessoa fotografada, ou de um longo relacionamento.

Assim, pode-se concluir que as relações desenvolvidas pelos fotógrafos com seus modelos dependem de diferentes fatores, mas funcionam igualmente como exigência para a fotografia. Fotografar alguém, nesse sentido, passa a ser equivalente a conhecer. E, desse modo, a fotografia volta a atestar um conhecimento relevante do objeto.

Outra qualidade similar das três obras analisadas é sua insistência em abordar os aspectos problemáticos da vida privada. Se nestes trabalhos há espaço para o trivial, pode-se afirmar que existe um desejo ainda maior de expor momentos de dor, desgosto e autodestruição, que expressam a mesma postura cética que a fotografia documental dos anos 50 e 60 tinha manifestado diante da vida.

Além disso, os trabalhos de Clark, Goldin e Araki revelam a mesma vontade de expressar um ponto de vista independente. Como fotógrafos e artistas, os três valorizam igualmente a sua autonomia, recusando a produção com fins comerciais e até preferindo estar à margem da cultura de massa. Clark e Goldin, especificamente, estão inseridos em um processo de questionamento dos valores americanos, que pode ser associado à contracultura. Já Araki, apesar de ter conquistado status de celebridade no Japão, coloca-se também contra os valores tradicionais do país, como comprova o fato de suas imagens serem taxadas, freqüentemente, de pornográficas.

Com essas características, que foram identificadas na obra dos três fotógrafos escolhidos, é possível ter pelo menos uma visão aproximada do que constitui esta nova espécie de fotografia documental contemporânea. Partindo desses pontos comuns, acredita-se ter contribuído para a compreensão da prática fotográfica voltada para o autobiográfico.

Todavia, este trabalho não pretende, de modo algum, ter esgotado o assunto, e sim incentivar novos pesquisadores a explorar o tema com ainda mais afinco. Afinal, com a produção deste estudo, espera-se que tenha ficado claro o quão importante para desvendar as formas de representação contemporânea é esse tema. Além disso, manifesta-se também a

expectativa de que este estudo possa servir de incentivo para fotógrafos que pretendam levar adiante a prática documental autobiográfica.

REFERÊNCIAS

ALETTI, Vince. **Larry Clark, First Break**. ArtForum, Mai. 2002. Disponível em: http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_9_40/ai_86647164. Acesso em: 28 out. 2004.

ARAKI, Nobuyoshi. **Araki by Araki: the photographer's personal selection**. Tokyo: Kodansha International, 2003, 408 p.

_____. **Entrevista concedida a Nan Goldin**. Art Forum, Jan. 1995. Disponível em: http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n5_v33/ai_16462109. Acesso em: 10 nov. 2004.

_____. **Entrevista concedida a Arturo Escandón**. Revista Studium, 2002. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/10/1.html>. Acesso em: 14 nov. 2004.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1993, 317 p.

BARTHES, Roland. **A Câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, 185 p.

_____. **A mensagem fotográfica**. In: _____. **O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, 284 p.

CLARK, Larry. **Tulsa**. Nova Iorque: Grove Press, 1971

_____. **Kids**. Nova Iorque: Grove Press/Melcher Media, 1995, 155 p.

_____. **Entrevista concedida a Stephen Lemons**. Salon.com, Jul. 2001. Disponível em: http://dir.salon.com/people/conv/2001/07/20/larry_clark/index.html?pn=2. Acesso em: 28 out. 2004.

_____. **Another Day in Hollywood**. Salon.com, Fev. 1999, entrevista concedida a Jenn Shreve. Disponível em: <http://archive.salon.com/ent/movies/int/1999/02/04int.html>. Acesso em: 28 out. 2004.

_____. **Agressive Behavior**. Filmmaker Magazine, Jul. 2001, entrevista concedida a Filmmaker Magazine. Disponível em: <http://www.filmmakermagazine.com/summer2001/features/aggressive.php>. Acesso em: 28 out. 2004.

_____. **King Leer**. Guardian Unlimited, Fev. 2002, entrevista concedida a Stuart Jeffries. Disponível em: <http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,6737,659674,00.html>. Acesso em: 28 out. 2004.

_____. **Entrevista concedida a Pataphysics Magazine**. Pataphysics Magazine, 2003. Disponível em: http://www.pataphysicsmagazine.com/clark_interview.html. Acesso em: 28 out. 2004.

_____. **Entrevista concedida a Gus Van Sant**. Interview, Jul. 1995. Disponível em: http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1285/is_n7_v25/ai_17249090. Acesso em: 28 out. 2004.

COOPER, Dennis. **The Perfect Childhood, book reviews**. ArtForum, Jul. 1994. Disponível em: http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n10_v32/ai_16097534. Acesso em: 28 out. 2004.

DIPIETRO, Monty. **Nobuyoshi Araki at the Hara Museum**. Disponível em: <http://www.assemblylanguage.com/reviews/Araki.html>. Acesso em: 10 nov. 2004.

_____. **Nobuyoshi Araki at the Tokyo Met. Museum of Comtemporany Art**. Disponível em: <http://www.assemblylanguage.com/reviews/Arakii.html>. Acesso em: 10 nov. 2004.

Documentary Photography (Life Library of Photography). Virginia: Time-Life Books, 1983, 240 p.

Decade by Decade: twentieth-century American photography from the collection of the Center for Creative Photography. EUA: Bulfinch Press/ Little, Brown and Company, 1989, 245 p.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papirus, 1993, 362 p.

_____. **Entrevista concedida a Antonio Fatorelli**, Campinas, 1995, *mimeo*.

EAUCLAIRE, Sally. **Documentation**. In: _____. **The new color photography**. Nova Iorque: Abbeville Press, 1981, 287 p.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003, 177 p.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, 82 p.

GOLDIN, Nan. **The Other Side**. Berlin: Scalo, 2000, 143 p.

GOLDIN, Nan. **Nan Goldin talks to Tom Holert: 80's then**. Art Forum, entrevista concedida a Tom Holert. Disponível em: http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_41/ai_98918665. Acesso em: 10 nov. 2004.

GREEN, Jonathan. **American Photography**. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1984, 247 p.

GRUNDBERG, Andy. **Crisis of the real**. Nova Jersey: Aperture, 1990.

LABRUCE, Bruce. **The kids aren't alright**. Eye Weekly, Ago. 2001. Disponível em: http://www.eye.net/eye/issue/issue_08.02.01/columns/feelings.html. Acesso em: 28 out. 2004.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família: leitura da fotografia histórica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993, 204 p.

LÉVY, Pierre. **Introdução**. In: _____. **O que é o virtual?**. São Paulo: Ed. 34, 1996, 160 p.

_____. **O que é a virtualização?**. In: _____. **O que é o virtual?**. São Paulo: Ed. 34, 1996, 160 p.

MACHADO, Arlindo. **A fotografia como expressão do conceito**. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm>. Acesso em: 13 set. 2004.

Nan Goldin's Mirror on Life. Disponível em: <http://photography.about.com/library/weekly/aa031802a.htm>. Acesso em: 10 nov. 2004.

NEWHALL, Beaumont. **Documentary photography**. In: _____. **The History of Photography**. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1982, 320 p.

_____. **New directions**. In: _____. **The History of Photography**. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1982, 320 p.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, 223 p.

TACCA, Fernando de. **Fotografia Japonesa: do surrealismo ao realismo fantástico**. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/quatro/7.htm>. Acesso em: 10 nov. 2004.