

# A FOTOGRAFIA ENTRE DOCUMENTO E EXPRESSÃO<sup>1</sup>

## *um estudo acerca da produção imagética de Pedro Meyer*

Ana Carolina Lima Santos<sup>2</sup>

**Resumo:** *O presente artigo objetiva servir como uma aproximação analítica das fotografias digitais de Pedro Meyer, aqui entendidas entre o documento e a expressão. Para isso, primeiramente, busca-se fundamentar um referencial teórico capaz de dar conta do par documento-expressão, mostrando um como complementar ao outro. Em seguida, a obra do fotógrafo é tomada para se evidenciar os modos pelos quais as imagens de Meyer, mesmo em suas especificidades, são capazes de se alinhar à fotodocumentação da realidade, construindo sentidos que se coligam a uma proposta documental ao mesmo tempo em que se configuram como versões-de-mundos baseadas em uma subjetividade própria.*

**Palavras-Chave:** *Fotografia documental, fotografia digital, Pedro Meyer.*

---

### 1. Da fotografia-documento ao regime da expressão

Durante muito tempo, a teorização acerca da fotografia centrou-se na idéia de que as imagens fotográficas (em função do funcionamento mecânico do dispositivo que lhes dá origem e do seu decorrente caráter de impressão) são caracterizadas por uma dependência completa da existência prévia do referente, ao qual a câmera e o fotógrafo não fazem nada além de registrar de uma forma passiva e transparente. Nesse sentido, a especificidade da fotografia é enxergada como sendo apenas uma: estabelecer-se enquanto resultado de um elo perfeito entre as imagens e as próprias coisas do mundo, ou seja, como realidade efetivamente capturada.

A natureza indicial da fotografia apontada por Charles Peirce (1999), o referente aderente de que tanto fala Roland Barthes (1998), a noção de implicação plena defendida por Philippe Dubois (1993) e a natureza de imagem precária que demonstra Jean-Marie Schaeffer (1996) são alguns dos subsídios teóricos que corroboram essa tese. Mais do que isso, tais

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Fotografia, cinema e vídeo”, do XIX Encontro da Compós, na PUC-Rio, Rio de Janeiro, RJ, em junho de 2010.

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

proposições funcionam para amparar a vocação documental que passou a ser atribuída como constitutiva da fotografia. Por documento, entendia-se então um simples registro ou reprodução técnica do mundo material, incapaz de ser concebido em consonância com as noções de autoria, escrita e expressão fotográficas.

Entretanto, já há alguns anos, começou-se a pontuar o declínio dessa dimensão documental como essência ou noema da fotografia. Não se trata de negar o valor de documento a que muitas vezes a fotografia serve, mas entender que ele nunca se dá aquém da representação, posto que a fotografia-documento é igualmente perpassada por processos subjetivos de criação.

É evidente que suas imagens registram quimicamente as marcas luminosas de coisas materiais e desse modo se distinguem dos desenhos, gravuras e pinturas. Mas elas não se esgotam na designação, como afirma ainda Barthes, para quem “a fotografia é somente um canto alternado de ‘vejam’, ‘veja’, ‘eis aqui’”, para quem ela apenas “aponta o dedo, num certo confronto, e não consegue sair dessa pura linguagem dêitica” [...] Na realidade, a fotografia é, ao mesmo tempo e sempre, ciência e arte, registro e enunciado, índice e ícone, referência e composição, aqui e lá, atual e virtual, documento e expressão, função e sensação (ROUILLÉ, 2009, p. 197).

Assim, ao conciliar o documento e a expressão, a fotografia não pode ser entendida como realidade capturada, mas, sim, como transformação e atualização do real; ou, melhor ainda, como criação de um novo real fotográfico. A capacidade de documentação da fotografia passa, portanto, a ser percebida também na maneira como o fotógrafo traduz na imagem, na organização dos seus elementos constituintes, um modo de (re)criar a realidade. Com isso, concebe-se à fotografia um senso de assinatura; recolocando como expressão de uma intenção configuradora aspectos anteriormente tratados somente como mecânicos ou causais (como o plano, o enquadramento e a luz).

Além da valorização de uma ‘visão de mundo’ do fotógrafo, essa perspectiva traz uma importante mudança para a concepção de documento fotográfico. Tudo isso, ao contrário do que se pode supor, é capaz de reforçar a própria força documental da fotografia uma vez que coloca a imagem para funcionar além da mera reprodução das aparências, isto é, agregando a possibilidade de exprimir impressões e sensações imateriais. Abandona-se, pois, uma concepção objetivista que postula a realidade e a verdade como sendo exclusivamente materiais (Ibidem, 2009).

Ao passo em que o fotógrafo configura explicitamente na imagem suas impressões mais íntimas, transformando-as em parte inseparável da representação da realidade, a fotografia pode ir além da reprodução do material, do concreto e do visível. Trata-se do encontro entre fotografia e imaginário (esse aspecto não palpável ou tangível, mas igualmente real) (MAFFESOLI, 2001).

A idéia de um fotodocumentário imaginário, ou seja, de uma fotografia documental perpassada pelo imaginário, diz respeito a imagens em que a noção de um realismo fotográfico restrito é relegada em prol de uma forma subjetivo de apresentar o mundo. Nelas, as impressões e sensações do imaginário do fotógrafo são francamente exploradas e traduzidas por meio dos mais variados recursos técnicos e estéticos (LOMBARDI, 2007). De tal maneira, a fotografia se estabelece como resultado de um trabalho de intervenção do fotógrafo sobre o real, no qual seu imaginário exerce papel central.

As imagens do fotodocumentário imaginário são capazes, então, de se vincular a um modo de representação que vai para além da remissão ao referente: à coisa fotografada, são agregadas lembranças, crenças, valores, interesses, desejos e receios do próprio fotógrafo. Isso se dá não tanto na forma como o fotógrafo limita sua percepção (o que vê e como vê), quanto na maneira como guia o seu trabalho (o que fotografa e como fotografa).

Em uma interpretação livre do conceito de Durand (2004), o imaginário orienta o *trajeto antropológico* do fotógrafo, que bebe de várias *bacias semânticas* em busca de armazenamento de dados para sua produção; em seguida, passa pelo *escoamento*, onde escolhe novas formas de trabalhar o conteúdo armazenado; *organiza os rios*, ordenando-os mentalmente; e daí estabelece o seu próprio *lago de significados*, deixando brotar seus desejos, angústias e aspirações antes de apertar o botão (Ibidem, p. 72-73).

É preciso ressaltar, contudo, que assumir a importância que o imaginário cumpre na produção dessas imagens não é, em hipótese alguma, implicá-las como um retrato fantasioso da realidade, como se elas fossem resultado da imaginação do fotógrafo. Pelo contrário, é no comprometimento do fotógrafo e de suas imagens com as propostas de participação, denúncia e/ou representação da realidade, típicas ao exercício documental, que tais fotografias adquirem sentido. A expressão do imaginário passa a ser visto como uma forma de tornar a imagem mais próxima de uma exatidão do real, desse real que é tanto material quanto imaterial, objetivo quanto subjetivo.

Assim, mais do que simplesmente manifestar-se na estética da transparência e da pureza factual, de um instante decisivo em que a realidade supostamente já torna visível por si só a essência dos acontecimentos em curso (CARTIER-BRESSON, 1952), essas fotografias expressam o real de modo indireto. “A fotografia-expressão não recusa totalmente a finalidade documental e propõe outras vias, aparentemente indiretas, de acesso às coisas, aos fatos, aos acontecimentos” (ROUILLÉ, 2009, p.161). Trata-se, portanto, de dar forma na representação a elementos que muitas vezes extrapolam a ordem do visível, de dar forma à ‘atmosfera’ ou ao ‘espírito’ daquilo que está sendo retratado.

A própria trajetória da fotografia documental é capaz de demonstrar, através da linha de atuação de alguns fotógrafos, que há algum tempo a produção fotográfica não se baseia na mera correspondência rigorosa entre imagem e realidade material, dando margem para outras dimensões da representação. A partir do século XX, em especial, é possível identificar uma série de fotografias propositalmente concebidas para destituir a imagem fotográfica de um caráter de transparência, apostando em suas possibilidades de manipulação e construção da realidade.

De fato, desde 1950, uma parte da produção dessa área se distanciava do ‘tripé pioneiro’ (verdade, objetividade e credibilidade) na medida em que levava o exercício documental para além dos limites de um realismo fotográfico ou mesmo de um efeito do real. Filmes granulados, negativos super-expostos, uso abusivo da grande angular, imagens desfocadas ou borradas, composições abstratas e recorrências ao ficcional passam a ser explorados como formas expressivas possíveis à fotografia, como modo de expressar na imagem as impressões e sensações imateriais que o fotógrafo experiencia na realidade (LOMBARDI, 2007). É o que se pode observar, por exemplo, nos trabalhos de Michael Ackerman, Antonie D’Agata, Eustáquio Neves, entre outros.

Com isso, ainda que se mantenha uma preocupação com o propósito de representação da realidade, básico ao exercício documental, essas fotografias abrem espaço para a expressão da subjetividade dos fotodocumentaristas. A imagem passa, pois, a ser vista como um espaço para concretizar o imaginário daquele que a produz – fato que acaba sendo responsável pela negação da importância decisiva do referente e da necessidade de a fotografia manter-se ligada ao ‘isso-foi’ barthesiano<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> O termo ‘isso-foi’, cunhado por Roland Barthes, demonstra a idéia de que a fotografia, por ter um referente que precisa ser necessariamente real e posto diante da objetiva, prova a presença do que é representado em um

Aliás, é justamente quando se leva em consideração o momento em que a imagem fotográfica liberta-se do seu referente que se pode reposicionar uma conceituação da fotografia não como um registro neutro, mas como forma de expressão completa. “A fotografia de hoje não é apenas uma devolução mecânica de uma realidade visual [...], é criação em sentido amplo” (SCAVONE *apud* COSTA e SILVA, 1995, p. 60). A redefinição da fotografia-documento passa, portanto, pelo reconhecimento de que, como as demais modalidades documentais, o fotodocumentário é um espaço aberto para as intencionalidades e subjetividades do homem, que faz uso da atividade criadora para se apoderar e reconstruir o real.

## 2. A fotografia-expressão de Pedro Meyer

Observada por tal perspectiva, a fotografia é perpassada pela diluição das fronteiras entre realidade factual e virtual, tornando o material e o imaginário uma única e mesma coisa: o real. Com o desenvolvimento da fotografia, do analógico ao digital, essas questões acabaram sendo reforçadas. O advento da fotografia eletrônica, dos dispositivos de processamento digital da imagem e da modelação direta sem auxílio da câmera vem trazendo impactos profundos para a produção e recepção das imagens fotográficas – de tal modo que muitas vezes chega-se a questionar até que ponto elas são especificamente fotográficas<sup>4</sup>, uma vez que podem se desprender completamente do nível da referencialidade (MACHADO, 2005).

Acerca da fotografia digital, comenta-se em específico a sua capacidade de manipulação. Apesar de a fotografia ter sido desde sempre submetida a manipulações de todos os tipos (tão antigas quanto a própria técnica fotográfica), foi a partir da conjunção com as tecnologias digitais que as discussões acerca do seu potencial em falsear a realidade ganharam força. A facilidade em retirar e adicionar elementos, modificar aspectos ou integrar

---

momento do passado. “O que vejo [em um foto] não é uma lembrança, uma imaginação, uma reconstituição [...], mas o real no estado passado: a um só tempo, o passado e o real” (BARTHES, 1998, p. 124).

<sup>4</sup> Neste artigo, embora se reconheça a importância dessa discussão, não se pretende dar continuidade a ela. Se, de fato, a fotografia digital pode ultrapassar a noção de fotografia (por sua matéria, modo de funcionamento, funcionamento e regime de verdade), trata-se de um assunto que merece uma atenção a parte – impossível de ser desenvolvida de maneira tão breve. Aqui, interessa-se apenas pelas questões relativas que apontam na fotografia digital novas formas expressivas que surgem a partir da superação de algumas limitações existentes no âmbito da fotografia fotoquímica e que destituem a imagem fotográfica da composição perfeita em um quadro, da referencialidade restrita ao real, do realismo inerente ao registro fotográfico convencional e da sua função documental entendida em sua concepção reducionista (FOGLIANO e CAMARGO, 2008).

fragmentos distintos numa única imagem chamou atenção para os perigos dos novos procedimentos de montagem; então acusados de desviar a fotografia do que parecia ser sua vocação primordial, isto é, da documentação objetiva da realidade.

Assim, em paralelo ao advento de tais recursos, instaurou-se também certa repulsa à sua utilização. Se a fotografia tinha como uma de suas mais distintivas características o fato de ser percebida como realidade capturada, em função da natureza mecânica do seu registro, o emprego de quaisquer processos que a desvie disso passou a ser tomado como maléfico, como se quisesse fazer passar por real e verdadeiro algo que não o é. Para continuar crível, a fotografia deveria manter-se, portanto, imaculada do contato com essas ferramentas.

No entanto, a despeito das discussões suscitadas nessa área, alguns fotógrafos perceberam nas tecnologias digitais possibilidades para inovações estéticas. Jeff Wall, Yasumasa Morimura e a dupla Anthony Aziz e Sammy Cuche são alguns nomes que podem ser citados quando o assunto é uso de ferramentas digitais com o intuito de dar à fotografia novos direcionamentos artísticos. Alterando, combinando e transformando as imagens obtidas, tais fotógrafos colocam-nas a serviço de seus ideais de expressão.

Como eles, mas em um vertente diferente, destaca-se o fotógrafo Pedro Meyer. Aos 73 anos, dos quais pelo menos cinquenta deles dedicados ao fazer fotográfico, Meyer é considerado um dos principais expoentes da fotografia contemporânea. Após inúmeros trabalhos realizados nos parâmetros da *straight photography* (assinalada pela rigidez e pelo controle técnico, sem espaço para intervenções no laboratório ou na cópia), ele enveredou para o campo das tecnologias digitais, mas sem mudar o foco do trabalho, uma vez que suas fotografias continuam sendo associadas ao exercício documental.



**Figura 1. Pedro Meyer, Biblical times, 1987/1993.**



Figura 2. Pedro Meyer, *Blind at mass*, 1991/1993.

Porém, desde que começou a trabalhar com a fotografia digital (mais precisamente a partir de 1995, ao publicar um projeto intitulado *Verdades y ficciones: un viaje de la fotografía documental a la digital*), essa associação de Meyer com o documentário tem sido questionada. Isso porque a maior parte de suas fotografias passou a ser deliberadamente manipulada. Através dos procedimentos proporcionados pelas tecnologias digitais, as imagens originais são alteradas, combinadas e transformadas de tal modo a criar novos fundos, novos enquadramentos, novas composições e, enfim, novas realidades visuais (figuras 1 e 2).

Tem-se, pois, que no caso de Meyer, é por meio de manipulações digitais que a fotografia é capaz de atender os desígnios documentais e expressivos de seu trabalho. As realidades daí criadas são percebidas como fruto da interpretação que o fotógrafo faz do mundo – como fazem todos os demais representantes do fotodocumentário imaginário. A diferença das fotografias de Meyer parece residir precisamente no tipo de recurso utilizado (a manipulação digital). E é aí que elas parecem se tornar controversas.

Essa restrição, entretanto, só parece fazer sentido se observada de uma concepção restrita de documento, já devidamente refutada. Assim, a despeito das polêmicas que podem ser daí levantadas (das quais, diga-se de passagem, Meyer nunca fugiu), acredita-se que a manipulação digital pode servir para ampliar as possibilidades expressivas da fotografia documental.

O uso da tecnologia digital, com a qual a maioria dessas imagens foi feita (modificando cores, acentuando contrastes e texturas, integrando fragmentos de diferentes origens) escandalizarão os fundamentalistas da tradição documental. Uma questão espontânea surge nas mentes dos críticos: por que um autor, que por mais de trinta anos pertenceu ao culto da *straight photography*, de repente se converte a uma religião oposta? A resposta de Meyer é sempre a mesma: ele se vê como um fotógrafo documental, no sentido de que a interpretação da realidade se mantém como sua principal prioridade (FONTCUBERTA, 1995, p. 8-9, tradução livre).

É nos limites de tal entendimento que se torna possível conceber como o surgimento das tecnologias digitais amplia os horizontes expressivos da fotografia. Ao facilitar a realização de reenquadramentos, retoques, realçamento de detalhes, inclusão ou supressão de elementos, inserção de desenhos, mistura de imagens e outras manipulações, as tecnologias digitais abrem um leque de potencialidades para que a imagem incorpore elementos aparentemente irreais, impalpáveis e invisíveis da realidade. Trata-se, por conseguinte, da criação de novas realidades visuais que, embora não se referencie direta e literalmente ao mundo factual, funcionam como uma interpretação pessoal dele, subjetivamente fundamentada no imaginário do fotógrafo.

Em tal ponto, é importante destacar que todos esses processos de construção das imagens de Meyer são feitos às claras: em alguns casos, as fotografias montadas são acompanhadas da descrição do procedimento realizado ou, quando não, pelo menos da indicação de manipulação; que aparece explicitada nas legendas (as imagens alteradas são datadas duplamente, com a designação do ano em que a fotografia foi originalmente captada e do ano em que ela foi modificada).



Figura 3. Pedro Meyer, *The temptation of the angel*, 1991/1991.



Ainda, se analisada com minúcia, pode-se notar que as manipulações não são indetectáveis. Na maioria das fotografias, por não haver uma compatibilidade e um ajuste perfeitos de tom, luz, escala e perspectiva, as alterações são visíveis até mesmo para um olhar não treinado. Em outras fotografias, as manipulações são ainda mais evidentes, posto que a composição é propositalmente desprovida de quaisquer pretensões de ser percebida em seu aspecto de recorte do real, representando realidades com ares de estranheza ou surrealismo (figura 3).

Além disso, a percepção de que a construção dessas novas realidades empreendidas visualmente funciona como um meio de expressar esteticamente idéias acerca do real é, em Meyer, um ponto fundamental. Se tomado como exemplo o primeiro dos seus projetos a seguir essa linha, *Verdades y ficciones: un viaje de la fotografía documental a la digital*, pode-se elucidar como a construção dessas realidades ganha, no plano das idéias representadas, equivalentes estéticos.

Ao retratar aspectos diversos da vida dos imigrantes mexicanos nos Estados Unidos (figura 4), as técnicas de manipulação de Meyer encontram eco nas identidades mestiças e alteradas da cultura chicana em imagens que se ajusta, através de justaposições paradoxais e irônicas de fatos e acontecimentos, às intencionalidades as quais se propõe (KAPLAN, 1995). Por meio de manipulações, com o estabelecimento dessas realidades visuais ficcionais, paradoxais e irônicas, o fotógrafo coloca-as a serviço de suas idéias.



Figura 4. Pedro Meyer, Mexican migrant workers, 1986/1990.

Assim, os ‘desajuste’ visualmente percebidos nas imagens de Meyer funcionam para criar uma impressão ou uma sensação de inadequação que parecem melhor caracterizar a

realidade representa, uma vez que serve como expressão de uma atmosfera percebida pelo fotógrafo, como cruzamento formal entre realidade factual e imaginário.

### 3. Da fotografia-expressão ao regime da documentação

Por todos esses elementos discutidos, ainda que ‘falseie’ a realidade material do mundo, ao invés de distanciar-se da realidade factual, o trabalho de Meyer passa a ser concebido como aproximações subjetivas dela. Mais do que isso, essas fotografias podem ser consideradas documentais uma vez que, subjetivamente, servem as funções atribuídas ao exercício documental, como a participação, denúncia e/ou representação da realidade.

Nesse sentido, as fotografias de Meyer servem para comprovar a idéia de que esse tipo de imagem não precisa manter-se em uma dependência da existência prévia do referente, vinculando-se completamente a ele enquanto seu registro ou sua reprodução técnica. A fotografia abre-se, pois, para a criação de um universo visual que não encontra a correspondência efetiva de um referente factual, mas toma-o somente como ‘deixa’ para materializar idéias e conceitos que, mesmo assim, funcionam como representação do real material e imaterial, objetivo e subjetivo.

Em tal ponto, o entendimento de que a fotografia pode fazer uso de outras maneiras de se reportar à realidade que não se esgotam na designação de um referente factual, como prescrito para o caso das imagens de Pedro Meyer, torna-se fundamental. Apesar de não se referirem especificamente à fotografia – e muito menos as de Meyer –, as idéias defendidas por Nelson Goodman, no livro *Modos de fazer mundos*, parecem servir a esse propósito.

Partindo do pressuposto nominalista de que não se pode alegar a existência de um mundo sem fazer referência aos modos de descrevê-lo ou representá-lo, Goodman sugere que as descrições e as representações confundem-se com o próprio mundo na medida em que se configuram como as únicas formas de se ter acesso a ele. Confinado a essas versões-de-mundos, todo e qualquer conhecimento é relativizado à maneira através da qual elas são construídas (GOODMAN, 1995).

Acredita-se, pois, que muitas são as maneiras de se referenciar à realidade de forma a torná-la cognoscível, a exemplo do que fazem a ciência e a arte. Nesse sentido, o autor defende que todas essas versões podem ser eficazes no alargamento da compreensão do mundo desde que atendam a critérios de correção e pertinência. Assim, até mesmo se

pensadas como ficcionais<sup>5</sup>, as imagens de Meyer ainda podem igualmente se dispor ao exercício de tal tarefa.

A ficção, quer escrita, pintada ou representada, não se aplica de modo verdadeiro a diáfanos mundos possíveis nem a nada, mas sim, ainda que de modo metafórico, a mundos reais (...). A ficção opera nos mundos reais de modo muito semelhante à não ficção. Cervantes, Bosch e Goya, não menos que Boswell, Newton e Darwin, tomam, desfazem, refazem e retomam mundos familiares, remodelando-os de modos admiráveis e por vezes recônditas mas finalmente reconhecíveis – isto é, reconhecíveis (Ibidem, p. 155-156).

Dessa forma, desde que capaz de tornar re-conhecível fatos e acontecimentos do mundo factual, as imagens de Meyer podem ser entendidas dentro dos limites do regime da documentação. Isso porque ainda que seu trabalho se insira numa lógica de representação que, ao invés de se afirmar numa suposta conexão especial com a realidade, arquiteta-se na ostentação da ficção, da encenação, da manipulação e, por vezes, do afastamento de concepções realistas da imagem; tudo isso passa a ser entendido como um subsídio ao qual o fotógrafo recorre para veicular idéias e conceitos acerca do que é representado.

Nesse aspecto, a diferença entre as fotografias de Meyer e os cânones documentais se faz mais tênue: nos dois casos, a imagem funciona como um operador cognitivo. Se, por um lado, seu trabalho apela para dimensões distintas ou se utiliza de artifícios pouco usuais à fotografia tradicional; por outro lado, ele se coliga à função de mediatizar fatos e acontecimentos ou idéias e conceitos a eles relacionados.

O que efetivamente muda, no que se refere a essas fotografias que fazem uso de modos indiretos ou metafóricos, é a maneira como elas passam a ser interpretadas. Obviamente, para entendê-las, o receptor precisa guiar-se segundo os novos limites que lhes são estabelecidos. Isso implica, por tal entendimento, a avocação de uma nova forma de percepção da imagem fotográfica. O espectador não deve enxergar as fotografias de Meyer

---

<sup>5</sup> Por ficção, entende-se o estabelecimento de uma fantasia lúdica por meio da qual a imagem passa a funcionar. De acordo com Schaeffer (1999), existem pelo menos três noções ou condições básicas que fundamentam o estatuto ficcional: a similitude (relação de identidade global com aquilo que representa), a imitação (reinstalação parcial ou total do representado) e a fantasia lúdica (construto que ‘falseia’ a realidade através da criação de um universo imaginário que não é tomado como aquele que representa). As representações visuais, ao se aproveitarem de uma relação entre os esquemas de percepção e de representação visuais, já operam por natureza dentro dos limites da similitude e da imitação – que lhes garantem a imersão mimética, sua força como representação. Contudo, ainda que se alegue, a partir disso, que toda representação visual é ficcional, falta a elas uma condição basilar para a constituição de uma ficção no sentido próprio do termo, que é o estabelecimento de uma fantasia. Concebe-se, então, que uma representação visual só é tomada como ficcional ao passo em que funciona como dispositivo mimético capaz de possibilitar o acesso a um universo que se assenta em um faz-de-conta.

como um recorte da realidade material. Ao invés da procura por uma re-apresentação dessa realidade objetivamente manifesta ou da apreensão como índice dessa realidade, ele deve se orientar para interpretá-la simbólica e metaforicamente (realizando os critérios de correção a que Goodman se refere).

Dito de outra forma, tem-se que, se o trabalho de Meyer desvincula-se de uma amarração irrestrita com a noção de realidade factual, tal desprendimento precisa encontrar paralelo no outro lado do processo representativo: na recepção fotográfica. Isso diz respeito não apenas à maneira como se percebe a própria fotografia, mas igualmente à necessidade de que o próprio espectador reorganize a imagem de acordo com suas próprias impressões e sensações. Os ‘lagos de significados’ determinados pelo imaginário do fotógrafo devem ser reorganizados pelo espectador, para o qual a percepção da fotografia-expressão se dá sempre entre fotografia realidade factual e imaginário, entre fotografia e memória. A percepção das imagens propriamente ditas supõe sempre a associação do que se vê a uma imagem virtual que se faz dela, isto é, a uma construção mnemônica (ROUILLÉ, 2009). Trata-se, por assim dizer, do confronto entre o imaginário do autor e do seu público.

Dessa maneira, do mesmo modo que se afirma que a fotografia de Meyer não se resume ao seu referente, a interpretação dessa imagem nunca se dá exclusivamente vinculado a ele. Mesmo a percepção do ‘isso-foi’ não esgota a leitura que é possível se fazer do real a partir do fotográfico. A outra metade desse processo, “[...] diferente embora inseparável da primeira [ou seja, do referente], é constituída pela memória que intercala o passado no presente, que comunica seu caráter subjetivo a nossas percepções e ações” (Ibidem, p. 222).

Eis que esse tipo de fotografia enquanto representação do real, tanto para o seu criador quanto para o espectador, só funciona através da atualização de uma compreensão que lhe é anterior – e que é nela concretizada ou atualizada. A imagem é, portanto, um processo subjetivo de atualização de uma imagem virtual que a reflete e a envolve, tornando-a possível.

As fotografias de Meyer, de fato, não mais fundamentam a sua credibilidade na noção de ser uma representação fiel do real. Ao contrário, os indivíduos acreditam nelas ao passo em que parecem fazer sentido, ou seja, ao passo em que a informação que municiam for condizente com a compreensão que estes sujeitos têm da realidade (KELLY e NACE *apud* SOUSA, 2000) – e que lhes é posta diante dos olhos. ‘Fazer sentido’, nesse caso, parece ser mais importante do que encontrar uma correspondência na realidade material. A verdade da

imagem se encontra, pois, na ressonância com as impressões e sensações do imaginário de seu espectador.

Todas essas questões aqui pontuadas, seja da ordem da produção, da recepção quanto da própria imagem fotográfica, são possíveis de mostrar como a fotografia (e a de Meyer em específico), estão em dependência do par documento-expressão, um funcionando como complementar ao outro. Os aspectos então discutidos – tanto sobre a vinculação possível entre documento e expressão quanto em relação à aplicação desse par conceitual para uma melhor apreensão da obra de Meyer – constituem apenas uma abordagem inicial sobre esses problemas. Outras observações podem e devem ser daí derivadas, em especial no que diz respeito à própria natureza da fotografia digital e de como o trabalho de Meyer, ao fazer uso dela, se enquadra nos limites do regime da documentação.

De toda maneira, desde já, é preciso enfatizar que não se trata de avocar um fim comum no intuito de equiparar as fotografias de Meyer a outras fotos da tradição documental clássica, pretendendo-as idênticas. Assumir tal proximidade não pressupõe, por exemplo, identificar tais imagens a partir de processos baseados nas noções de verdade, objetividade e credibilidade, como costumeiramente faz a fotografia tradicional. Ao contrário, entender que existem muitos modos através dos quais se pode referenciar a realidade de maneira a torná-la cognoscível, é uma etapa igualmente importante na busca pela especificidade do trabalho de Meyer, uma vez que salienta a necessidade de categorias para a sua melhor compreensão. São essas questões que merecem, mais pra frente, um tratamento aprofundado.

### **Referências bibliográficas**

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

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

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 1995.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1993.

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

FOGLIANO, Fernando; CAMARGO, Denise. “Fotografia, interatividade, interações: a construção das realidades”. In: **XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Anais**. Natal: Intercom, 2008.

FONTCUBERTA, Joan. “Pedro Meyer: truths, fictions and reasonable doubts”. In: MEYER, Pedro. **Truths and fictions: a journey from documentary to digital photography**. Nova Iorque: Aperture, 1995.

GOODMAN, Nelson. **Modos de fazer mundos**. Porto: Edições Asa, 1995.

KAPLAN, Louis. “Pedro Meyer: becoming photo-digital”. In: MEYER, Pedro. **The real and the truth: the digital photography of Pedro Meyer**. Berkeley: New Riders, 2006.

KELLY, James; NACE, Diona. “Credibility of digital newsphotos”. In: **Association for education in journalism and mass communication**. Kansas City: AEJMC, 1993

LOMBARDI, Kátia. **Documentário imaginário: novas potencialidades da fotografia documental contemporânea**. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, 2007.

MACHADO, Arlindo. “A fotografia sob o impacto da eletrônica”. In: SAMAIN, Etienne (org). **O fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitem 2005.

MAFFESOLI, Michel. “O imaginário é uma realidade”. In: **Famecos**, n. 15. Porto Alegre: PUC-RS, 2001.

MEYER, Pedro. **The real and the truth: the digital photography of Pedro Meyer**. Berkeley: New Riders, 2006.

MEYER, Pedro. **Truths and fictions: a journey from documentary to digital photography**. Nova Iorque: Aperture, 1995.

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

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

SCAVONE, Rubens Teixeira. **Anuário brasileiro de fotografia**. São Paulo: FCCB, 1957.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico**. Campinas: Papyrus, 1996.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **Porquoi la fiction?** Paris: Éditions Seuil, 1999.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. São Paulo: Editora Grifos, 2000.