

FOTOGRAFIA

PPRESIDENTE DA REPÚBLICA: Dilma Vana Rousseff
MINISTRO DA EDUCAÇÃO: Aloizio Mercadante

SISTEMA UNIVERSIDADE ABERTA DO BRASIL
DIRETOR DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA DA COORDENAÇÃO DE
APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR – CAPES:
João Carlos Teatini de Souza Clímaco

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE
UNICENTRO**

REITOR: Aldo Nelson Bona
VICE-REITOR: Osmar Ambrósio de Souza
DIRETOR DO CAMPUS SANTA CRUZ: Ademir Juracy Fanfa Ribas
VICE-DIRETOR DO CAMPUS SANTA CRUZ: Darlan Faccin Weide
PRÓ-REITORA DE ENSINO: Márcia Tembil
COORDENADORA NEAD/UAB/UNICENTRO: Maria Aparecida Crissi Knüppel
COORDENADORA ADJUNTA NEAD/UAB/UNICENTRO: Jamile Santinello

SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES

DIRETOR: Carlos Eduardo Schipanski
VICE-DIRETOR: Adnilson José da Silva

CHEFIA DEPARTAMENTO DE PEDAGOGIA

CHEFE: Nilsa de Oliveira Pawlas
VICE-CHEFE: Ademir Nunes Gonçalves

COMITÊ EDITORIAL DO NEAD/UAB

Aldo Bona, Edelcio Stroparo, Edgar Gandra, Jamile Santinello, Klevis Mary Reali,
Margareth de Fátima Maciel, Maria Aparecida Crissi Knüppel,
Rafael Sebrían, Ruth Rieth Leonhardt.

**EQUIPE RESPONSÁVEL PELA IMPLANTAÇÃO DO CURSO DE
LICENCIATURA DE ARTE EDUCAÇÃO PLENA A DISTÂNCIA**

COORDENADOR DO CURSO: Clovis Marcio Cunha
COMISSÃO DE ELABORAÇÃO: Eglecy do Rocio Lippmann,
Márcia Cristina Cebulski, Gabriela Di Donato Salvador, Clovis Marcio Cunha



Igor Capelatto

FOTOGRAFIA

COMISSÃO CIENTÍFICA: Clovis Marcio Cunha, Eglecy do Rocio Lippmann, Daiane Solange Stoeberl da Cunha, Evandro Bilibio, Maria Aparecida Crissi Knuppel

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO

Andressa Rickli
Espencer Ávila Gandra
Luiz Fernando Santos

GRÁFICA UNICENTRO

260 exemplares

Nota: O conteúdo da obra é de exclusiva responsabilidade das autoras.

SUMÁRIO:

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: A IMAGEM, O APARELHO E A FOTOGRAFIA	09
NARRATIVAS FOTOGRÁFICAS	13
MEMÓRIAS FOTOGRÁFICAS	21
POIESIS: CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE ARTÍSTICA NA FOTOGRAFIA	27
A IMAGEM HÍBRIDA: A FOTOGRAFIA COMO LINGUAGEM NAS ARTES	37
SUJEITO E GEOGRAFIA: RELAÇÕES ENTRE CORPO, ESPAÇO E FOTOGRAFIA	47
CONSTRUTO FOTOGRÁFICO: ALIANDO TÉCNICA E POESIA	51
CONSIDERAÇÕES FINAIS: UMA BREVE ANÁLISE DO DISCURSO FOTOGRÁFICO	69
REFERÊNCIAS	75

FOTOGRAFIA

CONSIDERAÇÕES INICIAIS: A IMAGEM, O APARELHO E A FOTOGRAFIA

“Fotografar é – simultaneamente e numa mesma fração de segundo – reconhecer o fato em si e organizar rigorosamente as formas visuais percebidas para expressar o seu significado. É por numa mesma linha: cabeça, olho e coração.” (Angélica Lüersen)

Considerando a fotografia como uma imagem que conta algo a alguém, podemos dizer que ela traz, em sua essência, uma narrativa pessoal, que não pertence a ela mesma, a quem a observa ou ao fotógrafo que a realizou, mas ao conjunto desses índices.

O construto narrativo necessita de uma personagem (ou objeto), de um ambiente (e contexto) e de uma ação (um gesto simulando movimento ou mesmo repouso), mas nenhum desses signos (personagem, ambiente e ação) necessariamente estão contidos diretamente na fotografia, em forma de imagem, pois muitas vezes, são representações subjetivas de quem está buscando determinado índice narrativo.

Dessa busca por uma narrativa que faça sentido a quem a procura, é que surgem as diferenciações técnico-simbólicas das narrativas fotográficas. O fotógrafo determina qual caminho de arquivo pretende seguir diante de seu

objetivo e objeto a ser narrado. Se o objetivo é um documento pessoal, familiar, ele opta pela fotografia de registro, se é um documento coletivo que tem de contar algo a diversificado público, escolhe a fotografia documental, se está inserido numa poética com foco nas artes, elege a fotografia de arte. É importante reforçar que mesmo tendo uma dessas categorias como base, as demais podem se instaurar durante o processo construtivo. Conforme Flusser (2011, p. 22, grifos do autor), “imagens não são ‘denotativas’. [...] Imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: símbolos ‘conotativos’”.

Existem casos em que uma fotografia direcionada a um propósito se apropria de outro objetivo, seja ao acaso ou propositalmente, por intermédio do próprio fotógrafo, de quem comprou os direitos da imagem ou de quem a observa. Uma fotografia jornalística (subgênero da fotografia documental) cujo propósito era ilustrar uma situação em um determinado tempo-espço (uma matéria jornalística), pode se tornar uma fotografia de arte ao ser colocada em uma exposição dentro de uma galeria ou museu.

Podemos tomar como exemplo as fotografias de Andrei Tarkovsky (1932-1986), realizadas pelo cineasta-fotógrafo-escritor entre 1979 e 1984, na Rússia, sua terra natal. Para ele, assim como para seus familiares e amigos nas fotos representados, cada detalhe em cena traz uma lembrança, uma memória, conta narrativas pessoais e a história do autor. Logo, as fotos são íntimas e podem ser classificadas como ‘álbum de família’ (subgênero da fotografia de registro). No entanto, essas fotografias, devido ao olhar cinematográfico poético de Tarkovsky, sua própria importância histórico-cultural (principalmente no cinema) e a escolha do equipamento – uma *polaroid*¹ – ganharam uma aura artística e deixaram de pertencer ao ‘álbum de família’. Em 2006, essas *polaroids* ganharam curadoria, foram exibidas em exposição e publicadas em um livro intitulado *Instant Light* (Instantâneos, na versão brasileira).

Nesse sentido, podem ser destacados quatro pontos-chaves na estrutura narrativa de Tarkovsky em suas *polaroids*: o registro histórico-familiar, o registro cultural, o registro visual das emoções e o olhar cinematográfico. As personagens presentes nas fotos não nos dizem nada, os cenários tão pouco. No máximo, fazem referências ao cinema do autor, por uma ou outra similaridade, por ele trazer enquadramentos e planos muito próximos de seus longas-metragens. Toda uma história da Rússia que não era seu objetivo principal vem para primeiro plano e toda a (auto-) biografia do autor emerge como narrativa.

1 *Polaroid* é a máquina fotográfica que atribui toda uma cultura poética às fotos, por ter um formato e registro peculiar. Sua lente é fixa, sua gama de cores limitada e o registro feito diretamente em um papel fotográfico único, emitido diretamente do próprio utensílio fotográfico

O público em geral, que compra o livro com as fotografias de Tarkovsky ou que presencia a exposição dessas *polaroids*, não é obrigado a saber quem é a personagem em cena nem onde ela se está, muito menos a data inscrita no título na fotografia denominada *Myasnoe, 26 Setembro 1981* é importante. No entanto, para um historiador/pesquisador, talvez a foto forneça informações sobre aquela região da Rússia, sobre a personagem, sobre seu autor. Para um artista, ela vai fornecer elementos da poesia fotográfica, tais como a luz, a sombra, as cores, a composição dos elementos no enquadramento, a perspectiva e o foco. Ou seja, independentemente do seu objetivo, a fotografia acaba pertencendo a outros *universos*, dependendo do intérprete que a observa.



Figura 1: *Myasnoe, 26 Setembro 1981* (TARKOVSKY, *Instant Light*, 2006)

Neste livro, nosso diálogo não se restringe à técnica de fotografar ou às poéticas fotográficas, mas ao encontro entre essas duas faces da fotografia, de forma a transitar pelas possíveis classificações, pelas narrativas fotográficas, pelos equipamentos e suas particularidades, pela pedagogia fotográfica, pelo hibridismo entre fotografia e as múltiplas artes, enfim por uma gama de conteúdos abrindo um leque de possíveis caminhos para o aprendizado dessa arte.

Por excelência, a fotografia é imagem que diz muito por si só. Podemos falar de linguagens, de poesia, de pedagogia, de técnica, no entanto, as fotografias se encontram em suas próprias narrativas. Dessa forma, este livro estará repleto de referências fotográficas. Sugerimos que, além dos conteúdos abordados, ao realizar a leitura deste material, você dispense algum tempo para refletir e construir suas próprias considerações sobre cada uma das fotografias aqui apresentadas.

Esperamos, com a apreciação deste livro e dos materiais sugeridos ao longo dos estudos, colaborar com a formulação de um pensamento sobre arte, em específico, neste momento, sobre a fotografia, a fim de possibilitar que todos possam assim encontrar maneiras mais interessantes de ensinar e de apreciar essa arte.



Figura 2: Philippe Halsman and Family (HALSMAN, 1950)

NARRATIVAS FOTOGRÁFICAS: FOTOGRAFIA DE REGISTRO, FOTOGRAFIA DOCUMENTAL E FOTOGRAFIA DE ARTE

FOTOGRAFIA DE REGISTRO

Para compreender a fotografia de registro, é necessário buscar significados para esse conceito. Para Boris Kossoy (1999, p.52), “fotografia é sempre uma representação a partir do real intermediada pelo fotógrafo que a produz segundo sua forma particular de compreensão daquele real, seu repertório, sua ideologia”. Essa é a essência primitiva do registro: cópia catalogada segundo determinadas normas, ou seja, cópia do real, catalogada segundo as normas do fotógrafo (e do equipamento).

O autor acrescenta que “a imagem de qualquer objeto ou situação documentada pode ser dramatizada ou estetizada, de acordo com a ênfase pretendida pelo fotógrafo em função da finalidade ou aplicação a que se destina” (KOSSOY, 1999, p.52). O uso do termo “documentar”, pelo autor, não se refere

à fotografia documental, mas ao ato de capturar imagens. Quando o fotógrafo interfere emocionalmente na imagem de registro, ele lhe atribui signos particulares, que pertencem somente a ele e aos envolvidos no contexto da fotografia em questão. Surge então, outro significado para registro: “ficha individual para determinada finalidade” (MICHAELIS, 2014).

Assim como uma ficha de dados pessoais, em um escritório médico, em uma instituição de ensino ou em qualquer outro órgão, no qual haja cadastros de pessoas, a fotografia também pode adquirir esse caráter individual com determinada finalidade. Existem fotos consideradas burocráticas, cuja finalidade é a ordem de serviço, como as fotos 3x4 tiradas para passaportese carteiras de motorista, por exemplo. Elas pertencem a outra categoria, exclusivamente técnica, apesar do seu caráter individual. No entanto, a fotografia de cunho individual, considerada como fotografia de registro, é composta por outros signos que as diferenciam. Para distinguir fotografias burocráticas das fotográficas de registro, podemos dizer que as de registro são fotografias *testemunhais*.

Todo registro necessita de um testemunho. Quando registramos um fato, a prova é o elemento mais importante que atesta o acontecimento, o objeto, a pessoa em questão. Fotos de registro abrangem fotos de lugares, de objetos, de animais, de plantas, de pessoas, pois têm essa natureza particular. As fotos de registro mais comumente encontradas são as fotos de família, que colocam o indivíduo em sua origem, em contato com sua história pessoal. Elas não importam para mais ninguém, senão àquelas pessoas próximas aos personagens retratadas na cena. No entanto, mesmo uma foto de família depende de uma testemunha para confirmar quem é essa ou aquela pessoa.

Tarkovsky apresenta, entre suas *polaroids*, uma foto de seu filho Andrei. A fotografia, de 1981, traz um plano fechado de um menino, provavelmente em frente a uma garagem ou celeiro de madeira. Se não fosse pelo título, talvez a personagem em cena permanecesse anônima. Contudo, algumas pessoas poderiam reconhecer traços de Tarkovsky (pai) e deduzir que a pessoa fotografada era o filho dele. Ainda que saibamos, por conta da legenda da fotografia, quem é a personagem em cena, para quem não tem referências biográficas para identificar signos históricos nessa *polaroid*, ela permanece apenas como um produto criativo do fotógrafo.

Dessa maneira, Andrei, filho de Tarkovsky, deixa de ser uma figura familiar e se torna uma personagem fictícia, ou seja, a foto de registro se torna uma fotografia de arte, mas não deixa de sê-lo de registro, pois nasceu como tal e permaneceu assim até ser apresentada ao público, em outro contexto (em uma exposição e mais tarde em livro), vinte e cinco anos depois de ser concebida.

Considerada, primeiramente, como uma fotografia de registro, essa foto apresenta uma característica comum em registros de pessoas, quando não se trata de um evento (aniversários, casamentos, etc), tendo em vista que as figuras humanas se encontram no centro da cena, em primeiro plano, e com o olhar direcionado para o fotógrafo (ou para a câmera). Nesse tipo de fotografia, o cenário não é importante, já que a pessoa é o centro da atenção. O fotógrafo está registrando seus entes e construindo uma memória genealógica humana e não uma memória territorial.

Desse modo, ainda que na fotografia em questão seja possível vermos parte de um cenário, não conseguimos identificar a geografia em questão. Pode acontecer também, que pessoas envolvidas com o momento registrado reconheçam a casa ao fundo, mas o fato de a fotografia estar em um álbum de família significa que ela está lá para trazer a lembrança de como era Andrei, em 1972.



Figura 3: Andrei A. Tarkovsky, 28 Agosto 1981 (TARKOVSKY, Instant Light, 2006)

FOTOGRAFIA DOCUMENTAL

Toda fotografia pretende, por sua natureza, registrar algo. Quando há necessidade de registrar emoções particulares e restritas ao cunho familiar, ela é considerada como registro. No momento em que o fotógrafo compartilha o assunto registrado e ele passa a ser de interesse coletivo, esse registro ganha o primeiro caráter documental: a coletividade do tema abordado. Para Vaughan (1999), a imagem documental apresenta signos comuns a uma ou mais culturas.

De imediato, é importante ressaltar que a fotografia documental é uma característica e não um gênero. Há também um equívoco sobre as narrativas, que consiste em conceber a imagem documental (documentário) como oposta à imagem ficcional. Conforme Vaughan (1999. p.58) tradução nossa, grifos do autor), “o termo ‘documentário’ não descreve propriamente um estilo ou de um método ou de um gênero de realização, mas um modo de [...] resposta fundada sobre o reconhecimento de que cada fotografia é um retrato assinado pelo seu ‘técnico’.”

A imagem documental também é ficcional, tendo em vista que quem a elabora coloca seu recorte sobre a realidade. O fotógrafo documental recria o fato narrado a sua maneira, sob sua ótica. Entretanto, a ficção (narrativa que não é baseada em fatos reais) também pode se tornar documental, quando o artista se apropria da fantasia para criar uma possível realidade (exercício comum aos filósofos e aos físicos²).

Além do recorte feito pelo fotógrafo, por meio da câmera, em todo modelo de fotografia pode ser utilizado o recorte e a montagem na sua edição (revelação em analógicas ou descarregamento em computadores digitais). Assim, a imagem documental é construída a partir do recorte, que define como um fato será contado. A mídia, por exemplo, faz uso do recorte de fotografias para revelar sua posição acerca de algo. Surge então, a manipulação da imagem, característica da imagem publicitária e artística, muito utilizada na fotografia documental.

2 Em Física, conceitos são criados com base na ficção. Por exemplo, as teorias sobre o buraco negro ou os universos paralelos foram desenvolvidas antes de uma comprovação concreta.



Figura 4: Manipulação de Imagem pela Mídia.

Fonte: Disponível em: <http://www.allvoices.com/contributed-news>

Segundo o dicionário *Priberam* (2008-2013), manipular significa “influenciar, geralmente em proveito próprio; adulterar, falsificar”. O conjunto de informações documentais não tem caráter imparcial, uma vez que o olhar do fotógrafo intervém em primeira instância. Segundo Flusser (2008), apenas imagens técnicas apresentam imparcialidade, porém apenas humana, pois há a manipulação da máquina fotográfica.

A imagem documental é, portanto, imagem manipulada, uma vez que os fatos narrados apresentam óticas permeadas de interesses políticos, sociais, culturais, determinando as relações entre a pessoa que cria a informação (a partir do fato real) e aquela para quem essa informação é direcionada (público-alvo). Fotografias documentais contam histórias e o ato de contá-las é, por si, o ato de inventar. Nenhuma história é real, por mais que tenha embasamento na realidade. Além disso, ela depende da ênfase dada pelo contador (seja por meio de palavras escritas ou faladas, ou ainda, por imagens).

A fotografia documental engloba as crônicas (aquelas que representam fatos sobre óticas poéticas filosóficas), as poesias (transformam um fato histórico em obra de arte), os acervos de pesquisa e as fotografias jornalísticas. Com exceção da fotografia jornalística, outras subcategorias da fotografia documental são as imagens desprovidas de legenda, que dialogam por si só.

As fotografias jornalísticas buscam independência e transmitem informações por elas mesmas. No entanto, estão sempre veiculadas a um texto e se tornam ilustrativas. Para que a imagem jornalística possa ter autonomia, ela

precisa estar relacionada ao assunto, ao tema em questão e não ao texto sobre o assunto, como afirma Lima (1982, p.83), “para mim a foto carrega um outro tipo de informação, que tem haver com a matéria e não com o texto”.

Essas quatro subcategorias estão relacionadas diretamente com o fato narrado e não com os arquivos (textos, reportagens, áudios) produzidos sobre o fato. Para isso, a técnica é muito importante. Além disso, em toda fotografia há um ponto de fuga, para onde o olho vai diretamente. O clímax tem de pertencer a esse plano e estar ligado a ele; as subjetividades estarão quase fora de enquadro, e são aquelas imagens que devem ser mostradas, mas que não devem ser alvo de atenção; a movimentação superior, o plano mais alto da foto, pertence aos elementos secundários, e presenciam o fato, como testemunhas em cena. Cores e contrastes também são elementos manipuladores do olhar.

Na fotografia *Phan Thi Kim Phúc*, Nick Ut registra crianças correndo numa estrada do Vietnã, após um ataque aéreo. O primeiro ponto que pode ser observado é a personagem principal, Kim, a única sem roupas, que se despiu para sobreviver, pois as suas vestimentas estavam em chamas. Com esse enquadramento, duas crianças se encontram a sua direita e outras duas a esquerda, compondo uma linha central, por onde o olhar transcorre quase que obrigatoriamente. Logo atrás, no plano superior da fotografia, vemos os soldados – elementos secundários; É quase nula a presença de luz e atrás deles, e a fumaça cinza escura contrasta com a estrada e o horizonte



Figura 5: Phan Thi Kim Phúc (UT, Nick, 1972)³

3 Disponível em: <http://www.revistabula.com/398-as-10-fotografias-mais-famosas-da-historia/>
Acesso em 28/02/2014

FOTOGRAFIA DE ARTE

Kossoy (1999) assinala que a “fotografia é [...] o processo de criação/construção técnico, cultural e estético elaborado pelo fotógrafo”. A fotografia de arte é a categoria em que a liberdade criativa é desprovida de paradigmas impostos pela realidade, por uma norma de publicação ou pelo tema em si. O fotógrafo de arte desenvolve seus próprios paradigmas: o fato narrado é simbólico e não há a necessidade de contar uma história, mas de revelar emoções por meio de signos.

A fotografia de arte pode ser apenas entretenimento (muitas vezes contestando a própria essência da arte) ou pode ser política, social, provocativa (narra não fatos, mas sensações que levam à elaboração de um pensamento crítico). Independentemente de sua linha comunicativa, ela é, por excelência, subjetiva.

Burgin (apud BATCHEN, 1997, p.10, grifo do autor) define “o efeito subjetivo da câmera como uma ‘coerência’ fundada no olhar conglomerado de um sujeito unificado, pontual”, como a unidade entre sujeito e objeto, uma relação entre o imaginário e o real, por meio dos sentimentos. Conforme (OKUBO, 2011, p.)⁴, “A imagem [fotografia de arte] tem que ter conteúdo emocional, estético. A composição e o enquadramento são importantes, mas a foto tem que mexer com os sentimentos das pessoas”.

O conceito de arte é bastante amplo e divergente e não cabe, nesse momento, discutir o que é arte, o conceito kantiano de *belo* ou diferenciar as narrativas que pertencem ou não à arte. Para a compreensão da arte na fotografia, podemos fazer uso de um significado mais amplo: a arte é a expressividade subjetiva da realidade, “inclui um tema, emoções, paixões e sentimentos” (DONDIS, 1997, p.6).

A fotografia de arte é uma expressividade da arte, muitas vezes, considerada como uma técnica. No entanto, é importante ressaltar que ela é acima de tudo, linguagem. O fotógrafo artista é aquele que desconstrói a fotografia técnica e a transforma em fotografia poética. Diferentemente do fotógrafo de registro ou do documental, para os quais a *poiesis* é parte do processo, para o fotógrafo de arte, ela é o processo em si.

4 Disponível em: <http://www.casapark.com.br/fotografia-de-arte-%E2%80%93-a-bola-da-vez/>
Acesso em????



Figura 6: New York Bus (WENDERS, 1982)

“*New York Bus*” faz parte da série “*Once...*”, na qual o artista Wim Wenders (cineasta e fotógrafo) busca narrar contos do “mundo real”, que começam com “Era uma vez...”. O detalhe de um ônibus, cujo destaque é sua numeração, conta uma história ou as várias histórias dos possíveis passageiros que transitam por essa linha, ou ainda, a história do próprio fotógrafo. Não importa se ele estava viajando no ônibus ou apenas o viu passar por seu caminho, mas a numeração que o intuiu a construir esse plano detalhe.

A luz, a sombra, as cores ou a ausência desses elementos são parte da palheta de trabalho de um artista-fotógrafo. No caso de Wenders, ele procura recriar a atmosfera do ambiente em que seu objeto-foco se encontra apenas com a luz e a sombra. Esse ambiente é encontrado ao acaso, estrutura bastante presente na fotografia de arte, e que de acordo com ele, “[...] de certa forma, eu nunca acreditei que fui eu que encontrei os lugares que eu fotografei, mas sim que o oposto é verdadeiro. Esses lugares me chamaram” (WENDERS⁵, 2001, s/n)

O fotógrafo de arte é um artista que conta sentimentos, transmite emoções e narra histórias, apenas com uma única imagem. Dessa forma, muitos fotógrafos documentais fazem uso da fotografia de arte para construir seus ensaios documentais. Segundo Wenders (2001, s/n), a imagem poética necessita contar algo para atingir a emoção de quem vai observar a fotografia. Conforme ele, “Eu tiro fotos como um contador de histórias”.

5 Disponível em City Magazine, nº17, 2001, In: http://www.wim-wenders.com/news_reel/2002/jan02-citymag.htm

MEMÓRIAS FOTOGRÁFICAS

“A memória é apontada por Pollak (1992, p. 204) como um elemento constituinte do sentimento da identidade individual e coletiva, que também a destaca como um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa/grupo em sua reconstrução de si” (Amanda Rabello)

Flusser (2011) afirma que imagem é intermediária entre a realidade e a imaginação. Ela (re)imagina, recria o mundo, por quem a concebe e para quem a observa. A imaginação é um processo de construção simbólica, que deriva, dentre diversos fatores, do ato de narrar um fato por meio da memória.

A memória fotográfica se constitui, nesse processo, não como o ato de eternizar um acontecimento, uma pessoa ou um objeto, mas de reativar narrativas sobre o tema presente na fotografia. Essas narrativas pertencem a uma fantasia mental, uma vez que a mesma imagem, para uma pessoa, pode narrar um acontecimento, e para outra, uma situação diferente, às vezes, até mesmo contraditória.

A fantasia mental desloca o real em conformidade com a visão de mundo do autor da representação e do observador que a interpreta segundo seu repertório cultural particular. O que é real para uns é pura ficção para outros. A ficção pode então substituir o real, tendo o documento fotográfico como prova “convincente”,

como constatação definitiva de legitimação de todo um ideário: a mensagem simbólica, emblemática de um real a ser alcançado, cobijado ou destruído. (KOSSOY e SAMAIN, 1998, p. 45).

Como a memória imagética constitui uma criação pessoal, que transita entre o fato acontecido e o fato lembrado, ela é uma imagem trapaceira. Logo, a memória fotográfica engana, mente. Assim sendo, aquilo que a imagem mostra nem sempre é o que lembramos. A fotografia, como função de memória, tenta ser imparcial, tendo em vista que pretende relembrar o fato como ele ocorreu na realidade. No entanto, como fotografia, é apenas um recorte da realidade feito pelo fotógrafo, nunca conseguindo atingir essa imparcialidade. Assim, enquanto acesso de memória, a fotografia é capaz de elencar signos em sua imagem, fazendo uma pessoa lembrar de determinado fato por meio da imaginação.

Uma vez que a fotografia auxilia a construção da memória, essa última pode ser considerada como um acervo de fotografias. Na memória humana, a imagem, muitas vezes acompanhada de registros dos sentidos e das emoções vividas, pode elaborar lembranças estáticas ou em movimento (como se fosse um filme).

Um fato vivido é ação em movimento enquanto reminiscência, porém, muitas vezes, esse fato é acionado, no cérebro humano, a partir de uma imagem estática. O que acontece é que não nos lembramos do fato em si, mas do seu registro fotográfico, isto é, vemos uma foto e a partir dela construímos uma memória, reforçando o fato de que memória é ficção.

A fotografia registra um recorte de um determinado fato. Ao olharmos para uma fotografia de um acontecimento vivido, uma, duas, três, inúmeras vezes, aquela imagem é fixada repetidamente no nosso cérebro, que acaba criando uma relação de afeto com ela, como se tivesse presenciado a situação narrada na fotografia. Kossoy e Samain (1988, p. 51) afirmam que a memória, nesse contexto, cria “uma história construída com base no documento fotográfico ficcional, porém na escala real; representações de representações”.

Ilustrar memórias fotográficas é algo muito pessoal. Desse modo, o que leva uma fotografia a construir memória para uma pessoa não é o mesmo para outra, e geralmente não são as mesmas imagens. A fotografia de uma criança, em um parque, pode representar, para uma determinada pessoa, a história de um passeio num parque há muitos anos atrás, enquanto para outra, ela pode não trazer lembrança alguma, pois não é a personagem da foto em questão e nunca esteve naquele parque. No filme *Blow-Up* (ANTONIONI, 1966), o diretor narra a história de Thomas, um fotógrafo de moda, que acredita ter registrado um assassinato, ao perceber manchas numa fotografia tirada, ocasionalmente, em um parque, pois a ampliação da foto parece revelar uma pessoa com uma arma. Fazendo

uso da técnica fotográfica, também denominada *blow-up*, é possível ampliar, com recursos de revelação de negativos, fotografias ou parte delas, que depois são ampliadas novamente e assim por diante. Dessa forma, a mancha suspeita, quando ampliada, parece muito revelar uma arma.

No filme, a personagem cria toda uma história desse assassinato, que não presenciou diretamente, mas foi supostamente registrado pela sua máquina. Convicto de sua história, seu cérebro o engana, fazendo-o acreditar que realmente viu todos aqueles elementos narrados na trama por ele construída. Ele realmente acredita naquela cena.

Nesse sentido, podemos considerar a fotografia como falsificadora da realidade. Thomas acreditou numa verdade que ele mesmo criou ao interpretar a fotografia que havia tirado no parque. A câmera “viu” a arma, oculta na fotografia, e que somente pode ser percebida se ampliada. Tecnicamente, Thomas nunca presenciou um assassinato, mas afirma: “Eu vi. Eu estava lá”. Somente quando seu colega Bill define uma pintura que está realizando, Thomas percebe que foi enganado por uma falsa memória. Conforme Antonioni (1966), “[Bill:] Meus quadros não significam nada enquanto pinto, são só borrões. Depois consigo encontrar algo para me agarrar, como essa perna. Ai outros elementos começam a aparecer e se encaixar, que é como achar uma pista em um romance policial”.



Figura 7: Frames do filme ‘*Blow-Up*’ (ANTONIONI, 1966)

ACASOS NA FOTOGRAFIA

“O momento captado pela fotografia é sempre esse tempo impensado e aleatório, esse centésimo de segundo destituído de controle, em que o acaso não pode ser abolido por uma intenção. [...] é preciso considerar que cada tomada de câmara corresponde a um intervalo de exposição ínfimo, escolhido mais ou menos arbitrariamente entre inúmeros outros intervalos próximos. Daí por que se pode falar de um certo caráter aleatório da imagem obtida pela câmara: pode-se dizer que o obturador que torna visível a luz na película é ele próprio cego e governado pelo acaso.” (Arlindo Machado)

A fotografia registrada pela câmara de Thomas, em *Blow-Up*, foi pensada por um olhar, com um determinado tema e objetivo. O fotógrafo registrava a paisagem do campo e os personagens que transitavam por lá. Ocasionalmente, e somente depois de observar a fotografia ampliada, ele percebe que sua câmara registrou algo além de uma simples paisagem com um casal em cena.

O ocasional, na fotografia gerada por Thomas, é o elemento que define a essência do acaso fotográfico, definido como algo que acontece inesperadamente e que a câmara registra sem a autorização do fotógrafo (ou em alguns casos, uma outra pessoa, o editor da publicação fotográfica ou o público), e que só é percebido momentos depois. Conforme Entler (2004, p. 4), é “o cruzamento de causas independentes”.

Fotografias com signos ocasionais podem apresentar elementos que fogem ao tema proposto, anulando, muitas vezes, a sua utilização. Em outras casos, o acaso pode resultar em algo surpreendente, destacando a fotografia. A arte apropria-se do acaso como subjetividade expressiva, numa espécie de deixar a cenografia, o acontecimento, a natureza, as personagens, a luz e a sombra falarem por si só. O fotógrafo-artista divide sua autoria criativa com o imprevisto e faz dele ferramenta de sua *poiesis*.

Para Rémy Lestienne, “o acaso [...] recusa todo recurso a um antecedente: podem ser ditos casuais, em sentido estrito, apenas os eventos que não são determinados por nenhuma causa” (LESTIENNE apud ENTLER, 2000, p.23). Enquanto alguns artistas elaboram um roteiro para sua fotografia, pois há uma inquietação, algo que os punge, transformando-se na sua busca, outros fazem do acaso essa busca, procurando interferências casuais em suas fotografias, não na paisagem, nos personagens ou nos objetos fotografados, mas no resultado fotográfico gerado pelo aparelho. Segundo Entler (2000, p. 194-195):

O artista que adota o acaso reconhece que o que está em jogo na criação não é só aquilo que lhe é exterior. Ele pode se abrir para um universo mais amplo e incontrolável de determinações porque sabe que sua percepção de ordem é mutável. Esse artista substitui a insegurança de não ter o que deseja pelo prazer de descobrir outras coisas que pode vir a desejar

Para Arlindo Machado (1984), o acaso provoca a desordem na produção de uma imagem, quebra paradigmas, pressuposições e rompe com a técnica. Não há um enquadramento, um estudo sobre a luz e sombra tampouco sobre as cores desse elemento surpresa. Ele pode ou não estar em foco, já que tudo depende do instante ocasional, das condições do objeto em relação ao ambiente (e vice-versa) e das condições ocasionais da câmera fotográfica. Para Flusser (2002, p.65, grifos do autor):

Todas as virtualidades inscritas no programa, embora se realizem ao acaso, acabarão se realizando *necessariamente*. Se guerra atômica estiver inscrita em determinados programas de determinados aparelhos, será realidade, *necessariamente*, embora aconteça por acaso. É neste sentido sumamente cretino que os aparelhos são oniscientes e onipotentes em seus universos.

Fotografias do acaso (ou o acaso na fotografia) ou imagens realizadas por fotógrafos que exploram a natureza em seus temas e dependem do acaso, como, por exemplo, as de Sebastião Salgado, não são utilizadas apenas por quem trabalha com a fotografia de arte, mas também por veículos jornalísticos. São aquelas fotos registradas pela câmera, que “nunca acontecerão novamente” e que se tornam “matéria de capa”.

Assim, toda fotografia, independente da sua objetividade (fotografia de registro, documental ou de arte) está sujeita à ação do acaso. Mesmo dentro de um estúdio, em que as condições são perfeitas para realizá-la, a máquina, ainda assim, tem a potência dominante de interferir nela. O acaso, segundo Ronaldo Entler (2000), é inevitável, é a variante que domina essa arte, nesse caso, a fotografia.

Uma fotografia de registro, que deveria ser apenas uma foto tirada por uma mulher com um aparelho celular – que somente depois do assalto percebeu que havia flagrado um dos criminosos em uma foto – com o objetivo de registrar seu namorado se divertindo na piscina, em uma casa alugada, no Guarujá, se tornou a fotografia mais popular nas redes sociais e nas inúmeras mídias jornalísticas. Essa fotografia deveria ser de registro, mas por meio do acaso, tornou-se uma fotografia jornalística, e passou a ser referência para que a polícia pudesse reconhecer o suspeito. Segundo o *site* “Notícias Band” 2014⁶): “Em entrevista a **BandNews FM**, o

6 Disponível em: <http://noticias.band.uol.com.br/cidades/noticia/100000658434/sem-querer-mulher-flagra-ladrao-invadindo-casa-no-guaruja.html> Acesso em: 04/03/2014)

auxiliar administrativo Willian Gomes disse que a namorada nem percebeu que tinha em mãos a prova do crime e que somente depois que os assaltantes foram embora é que ela viu que um dos criminosos estava registrado em uma foto em seu celular”.



Figura 8: divulgação / William Gomes (in: Notícias Band, 2014)

POIESIS: CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADE ARTÍSTICA NA FOTOGRAFIA

“Heidegger interpreta a poíesis como um modo de desvelar os entes, como um ‘produzir’” (Luciano Santos)

O ato de produzir poesia, de criar signos que mexem com a emoção e com o intelecto, ao mesmo tempo, é denominado *poiesis*, palavra grega que, etimologicamente significa “fazer”. Heidegger se apropria dela para designar o ato criativo-constutivo na literatura e nas artes. A *poiesis* é, portanto, a adição de “fazer”, “pensar” e “sentir”.

Nas artes, conceber narrativas poéticas é atribuir, ao produto resultante, a condição de poesia, de pensar sobre o “belo”, sobre emoções que clamam por algum ideal, e que ao invés de estar exposto como um estatuto, se apresenta sob formas simbólicas. Para narrar a poesia é necessário que haja um manifestante clamando por algum ideal, ou seja, o artista que assina a obra necessita ter uma identidade que o diferencie dos demais artistas. Conforme Miskolci (2005, p.220), “[Thomas] Mann [...] decidiu explicar a identidade artística seguindo a crença de que, por trás do corpo anormal do artista, há [...] o corpo da hereditariedade”.

Identidade é a afirmação da existência do indivíduo, que autentica sua origem e determina seu caráter absoluto. Segundo Vargas (2005), a identidade [é]

o resultado de uma negociação entre o sujeito e o meio com o qual se relaciona. Sem identidade o sujeito “não-é” e “não-está”. A identidade artística certifica o artista na obra. Isto é, uma vez que a obra tem autonomia e pode ser analisada isoladamente de seu autor, o que preserva a chancela criativa autoral é a sua identidade artística. Nesse sentido, a assinatura do artista deixa de ser recurso de verossimilidade quando, na obra, ele não é identificado senão por uma rubrica. É necessário identificar o artista nos signos da obra, nas suas informações (signos), na sua imagem.

Na fotografia, a identidade artística pode ser precisada a partir das particularidades criativas nela encontradas. Tarkovsky, por exemplo, se assume na fotografia de registro e faz do recurso técnico da *polaroid*, parte de sua identidade. Sebastião Salgado se utiliza do preto e branco e do posicionamento de planos que colocam (transportam) o público para dentro do assunto narrado em suas imagens, reforçando assim as suas palavras: “Você fotografa com toda sua cultura” (SALGADO, 2012, p.72). Para precisar uma identidade artística, não podemos considerar uma única obra, mas o conjunto delas cuja repetição de características firmam a identidade do artista.

No ensino das artes, é importante salientar que a reprodução é exercício de conhecimento que torna o aluno sujeito-técnico, mas ele somente se tornará sujeito-artista quando desenvolver sua *poiesis*, talvez o tópico mais importante de seu aprendizado, que é a somatória de sua personalidade e cultura (sua hereditariedade), bem como de sua bagagem histórico-filosófica e técnica das artes (no caso da fotografia, do conhecimento da linguagem e do manuseio das luzes, câmeras e imagens por elas geradas).

No conjunto temático “*The Factory Photographs*”, publicado em janeiro de 2014, por David Lynch – artista que transita pelo cinema, música, pintura, fotografia e outras artes – podemos identificar diversos signos que caracterizam a sua identidade artística, isto é, a *poiesis* do artista, quais sejam: a densidade dos objetos retratados, os ambientes claustrofóbicos, o cinza urbano, o ponto de fuga da imagem construído de maneira que a fotografia passe uma sensação de plana, bidimensional. Lynch assim descreve sua *poiesis*: “Eu amo indústria. Tubulações. Eu amo fluido e fumaça. Eu amo as coisas feitas pelo homem. Eu gosto de ver as pessoas trabalhando duro, e eu gostaria de ver lamas e resíduos de origem humana” (LYNCH, 2014⁷).

7 Disponível em: <http://thephotographersgallery.org.uk/the-factory-photographs> Acesso em: 05/03/2014



Figura 9: The Factory Photographs (LYNCH, 2014)
Fonte: Disponível em: <http://www.idealixa.com/david-lynch-fotografo/>

POTÊNCIA E SENTIDO NA FOTOGRAFIA

“[...] Estamos em um patamar de pensamento fotográfico que permite pensar o que, e por que queremos fotografar, o que vamos fazer com isso e que discurso essa fotografia sustenta.” (SCHIMITT, 2012, pp.75-76)

A *poiesis* desenvolve o caráter identitário na fotografia. Reconhecemos, por meio de características específicas, o artista-fotógrafo. Com a identidade artística, temos unidade no conjunto da obra e sabemos o que pune o fotógrafo e qual é a sua inquietação, isto é, aquilo que ele pretende investigar, aquilo que ele está expondo em público. Mas como tornar de interesse público, coletivo, o seu objeto de investigação, uma vez que esse objeto é particular, privado e pertence ao mundo do artista?

Para criar esse elo de relação que faça com que o objeto de busca do fotógrafo se torne o objeto de busca do público (que pode ser participativo, em artes interativas ou em pesquisas acadêmicas, ou ainda, apenas testemunha), ao objeto pessoal, é adicionada uma potência autônoma, pela qual o objeto de investigação obtém “vida própria” e deixa de pertencer somente ao artista.

A potência fotográfica é o impulso, a energia transformadora da fotografia, que a retira de um campo restrito, condicionando-a a um estatuto de objeto-sujeito. É quando uma fotografia de registro passa a ser de interesse público (o “Álbum de Família”, de Tarkovsky, ganha exposição e publicação), quando uma obra pessoal, fruto de sublimação, se converte em obra de arte (as fotografias exibidas em livros, *sites* e galerias) dos exercícios fotográficos particulares de Wim Wenders.

Potencializar a fotografia é despertar o interesse coletivo pelo tema fotografado. Quando esse tema atinge um atrativo coletivo, a fotografia passa a existir sozinha, distante do artista e do conjunto da obra. Olhando a fotografia, exceto em casos particulares de consagração artística do fotógrafo (quando ele é reconhecido por uma única fotografia ou detalhe dela), não identificamos a sua identidade artística. Para isso, é necessário avaliar o conjunto da obra, isto é, um grupo de fotografias com tema comum, escolhidas pelo artista ou por um curador.

Ao construir esse grupo temático, as obras selecionadas revelam afinidades entre si. As narrativas (considerando que cada foto tem sua própria narrativa) buscam inter-relações e desenvolvem assim, uma narrativa geral, que dá sentido a essa ou àquela fotografia, que isolada, não teria essa potencialidade. Por exemplo,

a exposição *Self-Portraits*, da fotógrafa Jen Davis, cujo tema é a transformação do seu próprio corpo. Em *Fantasy nº1* (2004), seu corpo pesava mais de cem quilos, mas em *Untitled nº55* (2013), a fotógrafa já tinha cinquenta quilos a menos. Essa transformação somente é possível de ser observada por meio da comparação entre a fotografia realizada em 2004 e a fotografia de 2013.

Em *Self-Portraits*, a fotógrafa é também a modelo das fotos, e elementos como “chocante” e “desconfortável” são subtemas-chaves de sua *poiesis*. As fotografias desse processo artístico precisam causar incômodo à própria artista, para então narrar esse acontecimento não como um processo pessoal, mas como algo que, por meio da fotografia de arte, se torna também algo documental e informativo, procurando chocar, incomodar o público.



Figura 10: *Fantasy nº1* (DAVIS, 2004)⁸



Figura 11: *Untitled nº55* (DAVIS, 2013)⁹

⁸ Disponível em: <http://p3.publico.pt/cultura/exposicoes/9129/o-peso-do-peso-nos-auto-retratos-de-jen-davis> (Acesso em 04/03/2014)

⁹ *ibid.*

Talvez, devido as fotografias serem subordinadas a um grupo temático e à comparação entre imagens para sua compreensão narrativa, muitos fotógrafos documentais, jornalísticos, que buscam a independência das fotos, uma vez que desejam que elas estejam ligadas à matéria (tema) e não ao texto (conteúdo escrito ou falado), tenham dificuldade para conseguir essa desvinculação, como assinala Lima (1982).

Esse autor acrescenta ainda, que o grupo temático da fotografia jornalística é reduzido, pois não são necessárias muitas fotos para contar algo e, às vezes, chega-se a dar certo destaque à unidade, isto é, a uma única foto. Contudo, no âmbito jornalístico, nem sempre a fotografia é capaz de revelar todo o fato acontecido. É preciso juntar recortes, diferentes perspectivas do tema e construir um álbum de informações, mas como muitas vezes há uma única fotografia de determinado acontecimento (é bom lembrar sobre a interferência do acaso), é difícil desvinculá-la do texto.

Entretanto, como é possível deixar presente o eu-fotográfico (o artista-fotógrafo) na fotografia ou no conjunto da obra sobre um determinado tema, quando a potência fotográfica faz dessa fotografia (ou grupo) uma imagem autônoma?

O EU-FOTOGRAFICO

Para responder a questão acima colocada, é necessário significar o que pode ser o eu-fotográfico. O eu-artista é um conceito um tanto amplo e, por isso, faremos alguns recortes nesse momento, mas nos capítulos que seguem, esse conceito será retomado.

Como sujeito provedor da imagem por meio do recurso técnico (máquina fotográfica), o eu-fotográfico pode ser descrito como o sujeito que autentica a imagem, como aquele que lhe fornece características específicas. Quando olhamos uma fotografia e reconhecemos o artista por detrás da câmera, identificamos um indivíduo autor: esse é o eu-fotográfico, o artista presente na obra. O fotógrafo só se torna sujeito quando assume seu “eu” na fotografia, do contrário, ela deixa de ser imagem poética e passa a ser apenas imagem técnica. Quando não há o eu-fotográfico do artista-fotógrafo, acontece a “morte” da *poiesis*.

Como um espelho, o eu-fotográfico possui dois lados: o eu-fotógrafo e o eu-espectador que, ao mesmo tempo em que são reflexos um do outro, são também sujeitos distintos que observam a imagem fotográfica em posições dissemelhantes. O eu-espectador é o sujeito público que observa a fotografia

resultante, é a imagem “revelada”, enquanto o eu-fotógrafo é o sujeito elaborador da imagem.

Para a *poiesis* se configurar como circunstância poética progenitora do “eu” fotográfico, o sujeito-fotógrafo precisa se encontrar no seu objeto de investigação, isto é, ele precisa se encontrar na fotografia que está produzindo. Da mesma forma, o sujeito-espectador também necessita se encontrar na fotografia em questão.

É a partir da potencialização desses encontros que podemos considerar determinada fotografia como uma imagem reflexiva, narrativa e não apenas imagem técnica. Segundo Flusser (1988), o homem é um ente essencialmente perdido e, quando se dá conta, procura encontrar-se, e se encontrando, se torna sujeito consciente da produção fotográfica. Agamben (2005, p.13) designa sujeito aquele que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo-a-corpo com os viventes e os dispositivos. O eu-fotográfico torna-se o eu-resultante.

Na prática de ensino da fotografia, um dos critérios que auxiliam no aprendizado do conceito de *poiesis* é o estudo das relações entre o fotógrafo e o equipamento: como dominar a fotografia técnica e por meio dela construir poesia e identificar-se como sujeito?

A técnica fotográfica é ferramenta de produção, tendo em vista que auxilia na construção técnica da imagem e passa a oferecer resultantes subjetivas quando o estudante de fotografia aprende a se colocar, criando um vínculo entre homem-máquina-fotografia.

Como ser sujeito é ser suscetível a possibilidades, o (eu) sujeito-fotógrafo está sempre em transformação, por meio de cada signo que lhe atinge. Então, a fotografia resultante de um projeto sujeito-máquina também é vulnerável. Nesse contexto, Lima (1982, p.83) esclarece que “a foto [...] tem permanência. Você olha e pode descobrir sempre uma novidade”.

A FOTOGRAFIA NA ARTE-EDUCAÇÃO

A formação do sujeito-artista remete ao aprendizado da arte enquanto técnica e construção de pensamento, associado à cultura que o indivíduo traz de sua bagagem pessoal, familiar, da sua hereditariedade. Uma vez que o sentido, na fotografia, é concepção de narrativa por meio da *poiesis*, falar da pedagogia da imagem (o ensino da fotografia) dentro da abordagem da construção de identidade artística na fotografia, se faz pertinente.

Nas ementas pedagógicas do ensino da fotografia, há uma quantidade enorme de cursos formadores de técnicos da fotografia, capazes de manusear com destreza os equipamentos. A instrução, no que se refere ao aparato mecânico, faz parte do aprendizado, pois o aparelho (câmera fotográfica) é mediador entre o homem e a fotografia.

Na construção de uma pedagogia da imagem (no caso, da fotografia), é preciso reforçar que o objeto resultante – a fotografia – não é apenas imagem técnica, mas imagem poética. Ensinar a pensar a imagem, a refletir sobre os signos imagéticos numa fotografia, sobre as categorias fotográficas, sobre as narrativas da imagem, consiste em um aprofundamento pedagógico que, como colocam Ana Maria Schultze e Márcia Suzana Caselgrandi Borges (2009), tece relações com a sociologia e com a política, com a psicologia e com a história, com a geografia e a arte, com a literatura, com a estrutura das línguas e com as linguagens, ou seja, constitui um trabalho multidisciplinar, assim como outras artes, mas com a particularidade de discutir o real.

Talvez o que difere a fotografia das demais artes, constituindo um elemento importante na sua pedagogia, é essa reflexão sobre a imagem “real”. No mundo contemporâneo, a oposição real X virtual tem sido deixada de lado, uma vez que a virtualidade é concebida como uma potência da realidade. Produtos artísticos ou documentais têm sido considerados como representações do real. Mas o que é, de fato, esse real? O que vemos como produto resultante de uma produção artística não faz também parte do real?

A fotografia entra mais a fundo nessa discussão acerca do que é real, uma vez que ela é concebida como registro desse real, no sentido de captura, de aprisionamento dele ao passo em que outras artes tornam-se simuladores da realidade. Podemos questionar então: e a imagem fílmica, os documentários cinematográficos ou televisivos e os telejornais?

Abrindo parênteses dentro desse tema tão amplo e profundo, entendemos que a imagem fílmica é resultante de uma sucessão de imagens fotográficas. O *cameraman* e o diretor de imagem fazem parte de uma equipe de direção de fotografia, pois a imagem fílmica é concebida da mesma maneira que a imagem fotográfica, já que utiliza os mesmos princípios dela, com exceção do registro de movimento da câmera¹⁰.

¹⁰ Enquanto na imagem fotográfica o movimento da câmera gera ecos da imagem ou borrões de movimento, dentro de um único quadro, na imagem fílmica, o movimento cria, em quadros distintos, a sensação de movimentação da cena. Cada quadro dessa sequência fílmica mostra uma imagem distinta com posição e ponto de fuga distintos, enquanto na fotografia, todos esses quadros se sobrepõem na mesma imagem.

Não vamos nos aprofundar, nesse momento, em questões pedagógicas sobre fotografia e educação, pois pretendemos que este livro, como um todo, abra espaço para uma reflexão acerca da fotografia e da pedagogia dessa arte. Assim sendo, consideraremos a seguinte fórmula neste material: a. conceitos filosóficos (subjetividade fotográfica) + b. conceitos técnicos (aparelho e composição matemática da fotografia) = c. construção do sujeito pensante na fotografia (o eu-fotógrafo e o eu-espectador).

Apenas como um *start* para possíveis reflexões sobre a fotografia na arte-educação, levantamos uma problemática apresentada por André Rouillé (2009), segundo a qual a fotografia, com relação a sua questão pedagógica e sua posição enquanto área de conhecimento, fica no limiar que separa a Ciência (Física e Química) das Belas Artes.

Enquanto imagem técnica, a fotografia é ciência físico-química, é construção de um produto a partir da captação da luz transformada por meio de produtos químicos (no aparelho analógico) ou por recursos eletrônicos (no aparelho digital), em imagem impressa no metal, no papel ou na tela digital. Enquanto imagem subjetiva, ela é arte, é produção de informação simbólica, de sensação, de signos imagéticos provenientes de uma *poiesis*.

Porém, a pedagogia fotográfica, muitas vezes, estabelece diferenças entre esses dois campos do saber, ao invés de unificá-los (ROUILLÉ, 2009), gerando duas linhas de ensino que parecem distintas para o estudante de fotografia, já que uma ensina a técnica e a outra, o conceito. Assim como em toda arte, essa divisão acaba gerando uma falsa ideia de que aquele que domina a técnica de produção fotográfica produz fotografia e aquele que domina o conhecimento fotográfico produz crítica fotográfica.

É como se o fotógrafo, para produzir a imagem, precisasse dominar apenas a técnica e o crítico – pesquisador de fotografia – não precisasse do conhecimento técnico sobre o aparelho, sobre o processo mecânico de produção da imagem. No entanto, um depende do outro, e a filosofia da fotografia está atrelada à técnica da fotografia, ou seja, ambas nascem juntas, são siamesas. A teoria da fotografia nasce dos experimentos fotográficos, que partem da ciência físico-química e a mecânica fotográfica (evolução da caixa-preta, das lentes, dos negativos, da máquina digital, da ampliação) depende da filosofia.

Foi pensando em arte que alguns artistas dadaístas e surrealistas como Jean Epstein, Hans Richter, Germaine Dulac e Man Ray, além do russo Sergei Eisenstein, desenvolveram conceitos poéticos que ocasionaram evoluções técnicas. Não somente na fotografia, mas por meio de experimentos fílmicos, eles desenvolveram tecnologia para essa arte.

Em *L'Etoile de Mer* (RAY, 1928), filme de *vanguarda* do fotógrafo Man Ray, o artista desenvolve um conceito de subjetividade de imagem, pelo qual o espectador deveria ver a cena em questão, mas sem precisão, como se ela estivesse censurada. Para tanto, na época, como não havia conjuntos de lentes e filtros que permitissem tal realização, Ray faz uso do conhecimento científico, e a partir da utilização de diferentes objetos refratores e translúcidos, criou diversas estéticas, que anos depois, dariam origem às lentes e filtros. Podemos considerar, conforme afirmava Man Ray (apud LEINER, 2008, p. 615), que a fotografia é o ato de experimentar imagens.



Figura 12: *Frame* do filme *L'Etoile de Mer* (RAY, 1928)

A IMAGEM HÍBRIDA: A FOTOGRAFIA COMO LINGUAGEM NAS ARTES

“[...] entendo por hibridações processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (Néstor Canclini)”

A construção da narrativa da imagem, enquanto objeto foco de uma *poiesis*, apresenta dois espaços de afirmação: *potência* (onde se encontram intrassignos) e *referência* (onde se encontram os extrassignos). A miscigenação das artes, tanto no conceito (subjetividade) quanto na técnica (ferramenta), estão subordinadas a esses dois espaços.

Hibridismo é a junção de dois ou mais objetos autônomos, com o fim de criar um novo objeto cujas características revelam suas origens. No objeto híbrido, é “visível” cada parte justaposta ao mesmo tempo, dando ao produto, identidade própria. Cada categoria (linguagem associada à técnica) artística, quando misturada, em razão de suas peculiaridades, cria novos conceitos imagéticos. Podemos considerar então, que toda arte nasce híbrida, pois é fruto da combinação de narrativas e de técnicas diversas. Cada obra de arte possui uma força que impulsiona outra narrativa e técnica, funcionando como um carro-chefe guiador da obra.

Quando o artista (ou pesquisador ou público) se apropria de uma categoria artística, ela se torna seu elemento-chave, cujas relações com a imagem técnica e com a imagem subjetiva permite identificar as linguagens e técnicas das quais ele fez uso em sua *poiesis*. Quando outras linguagens e técnicas estão inseridas dentro desse elemento-chave, ele é potência e quando outras linguagens e técnicas se destacam, dominando-o, ele se torna referência.

A fotografia, enquanto suporte, é potência. O produto resultante possui as características físicas da fotografia, independente do seu grau híbrido, como podemos observar nas obras de Vik Muniz, em que o artista constrói imagens a partir de inúmeros materiais, orgânicos e inorgânicos, e depois os fotografa. Na série *Sugar Children*, ele cria o retrato dos filhos dos trabalhadores de uma plantação de açúcar.



Figura 13: *Valentine, The Fastest*. Da série “The Sugar Children Series.” 1996. Gelatin-silver print. 20 x 16”. Wooster Gardens, New York.

A relação poética entre o contexto social em que vivem aquelas crianças, os campos de cana-de-açúcar e os diferentes tipos de açúcar (refinados em diferentes estágios) é constituída como produto físico, nesse caso, sobre papel e telas, suportes da pintura. Vik Muniz faz uso da colagem, e por mais que exista um produto desenvolvido em diversos suportes e matérias, antes de disparar o dispositivo (máquina fotográfica), é a fotografia seu elemento-chave: a fotografia de Muniz é potência.

Também a bailarina Jussara Miller, em sua performance intitulada *Cá entre Nós* (2011), baseada na obra da escritora Adélia Prado, como narrativa subjetiva e visual, apresenta uma série de fotografias projetadas sobre um tecido que cobre o palco. Em alguns momentos, ela se encontra atrás dessas imagens, e em outros, à frente delas.

A fotografia é o eixo narrativo do espetáculo que se relaciona com objetos cênicos, com o teatro de sombra, com a poesia, com o video-registro de Adélia Prado e com a dança, e ainda que a poesia seja a espinha dorsal do trabalho e a fotografia a forma visual e simbólica de narrativa, a potência do trabalho é a dança. Para Miller, a dança é a ferramenta construtiva de *poiesis*, é potência. Para quem faz uma leitura (estudo) da fotografia, em sua obra, a imagem fotográfica é referência.

Nesse contexto, o termo “referência” significa a coisa referida, alusão, código, inscrição ou marca, que permite identificar um processo¹¹. Em *Cá entre Nós*, a fotografia é a coisa referida. Ela reflete tanto as palavras de Adélia Prado – a literatura base do trabalho – quanto os registros da própria autora, Jussara Miller. O uso da fotografia, nessa composição, não faz com que o conjunto seja fotográfico, tecnicamente, pois o que assistimos é um espetáculo cênico, a dança, mas permite que identifiquemos que a imagem fotográfica é, de certa forma, o narrador do espetáculo, e que o processo surgiu da leitura da escritora, e ainda mais do processo subjetivo das fotografias.

11 In: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/referência> [Acesso em 05/03/2014].



Figura 14: *Frame da gravação do espetáculo Cá entre Nós* (Laboratório Cisco, 2011)

FOTOGRAFIA COMO LINGUAGEM ARTÍSTICA

Para nos aprofundarmos um pouco mais no estudo sobre a fotografia como linguagem e, em especial na distinção entre a fotografia como potência e fotografia como referência, neste subcapítulo, abordaremos quatro conceitos mediadores desta reflexão: o *ready-made*, a *fotomontagem*, o *realismo* e o *hiper-realismo*.

André Rouillé, ao longo da obra “A fotografia: entre documento e arte contemporânea” (2009), descreve a fotografia como a tentativa de representação do real, como um mecanismo capaz de registrar instantes em fragmentos, em quadros isolados. Para ele, a fotografia se assemelha à pintura, em que instantes sucessivos são representados em uma única imagem. Como linguagem artística, podemos considerar a fotografia como veículo de registro imagético, que transpõe uma cena vista a olho nu em imagem impressa ou digital, por meio do recorte feito pelo fotógrafo, com a mediação de um aparelho (câmera).

No contexto das artes, a linguagem fotográfica adquire condição de imagem pronta, daquela que se apresenta em algum lugar (está pronta) e que a câmera apenas registra. Constitui a imagem a ser elaborada (estará pronta) e que o fotógrafo desenvolverá (criar). É aquela que questiona o olhar fotográfico, procurando aproximar-se da realidade com o mínimo de interferência técnica, mas que difere da imagem pronta por permitir o recorte do olhar do fotógrafo.

Na primeira técnica, chamada de *ready-made*, a imagem está pronta, uma vez que diz respeito à imagem técnica, sem interferência construtiva do sujeito, mas apenas da máquina e do acaso. O artista se apropriará dessa imagem, tomando-a como linguagem, alçando-a a condição de arte, ao transpô-la para uma exibição artística, para dentro de sua *poiesis*. O *ready-made* foi proposto pelo artista Marcel Duchamp, em 1915, que afirma que, para ele, “não era necessário o sentido da criação, em que o artista tem pleno controle sobre o fazer. Um ato de seleção era suficiente para instituir o objeto selecionado na esfera da arte; na seleção estava a ‘criação’, pois ali já residia a ideia” (apud CANONGIA, 2002, p.01).

Alguns anos depois, durante o primeiro movimento surrealista (1929), Breton, Ray, Éluard, Arp, Artaud, entre outros artistas, propuseram a utilização do *acaso* como ferramenta de construção. Os surrealistas tinham como um de seus princípios, a reprodução (“fiel”) dos sonhos, e consideravam a imagem do sonho uma imagem do acaso. Desse modo, o sonho passa a ser considerado como um *ready-made*, que deixa de ser entendido apenas como algo (pronto) da natureza, em que não há a interferência do sujeito, passando a ser considerado uma imagem pronta do inconsciente desse sujeito.

Surgem então, duas categorias importantes do *ready-made*: o *ready-made puro* (objetos inalterados) e o *ready-made recíproco* (o sujeito interfere instintivamente, inconscientemente), que na fotografia (assim como em outras artes), depende da recriação cenográfica dessa imagem inconsciente (sonho) pelo fotógrafo, para então fotografá-la. Nesse caso, o *ready-made* é o signo indicial e não o produto final. No *ready-made puro*, o *ready-made* está presente tanto no signo indicial quanto no objeto resultante, no caso, na fotografia impressa ou digital.

O fotógrafo Dieter Hammer reforça, em seu trabalho, o conceito duchampiano de que o princípio do *ready-made* é tomar, cada objeto do dia a dia, como arte, e registra objetos do cotidiano sem modificá-los cenograficamente, pois seu recorte de olhar pela câmera apenas se apropria das condições oferecidas pelo espaço, para que ele a posicione.

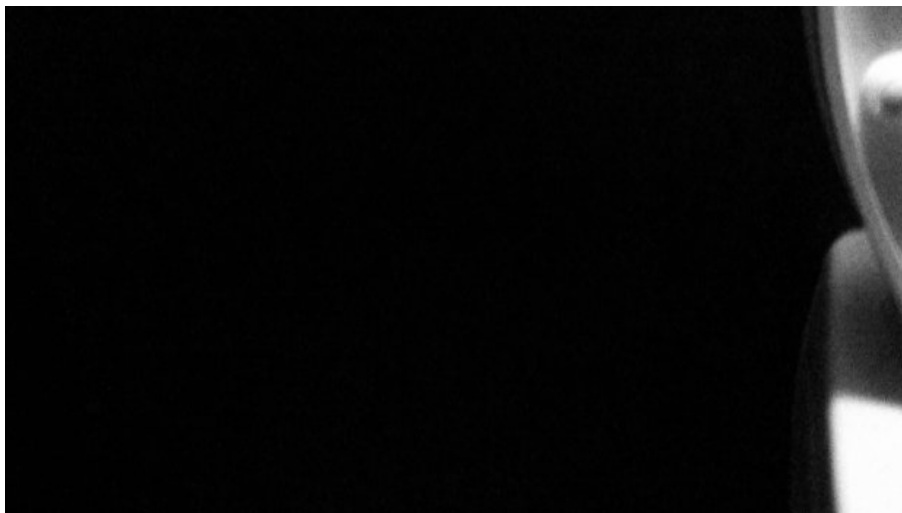


Figura 15: Hommage à Richard Mutt (HAMMER, 2011)

Fonte: Disponível em: <http://creative.artetv/en/community/ready-made-and-photography>

No processo de construção de linguagem na fotografia, a manipulação da imagem é ferramenta fundamental para diferir uma fotografia *ready-made* das demais construções poéticas. Muitas vezes, a elaboração de uma cena, de um tema, não depende apenas da cenografia montada pelo fotógrafo para fotografar.

Tanto na fotografia de arte, quanto na de registro ou na documental, a manipulação posterior ao disparo do dispositivo (o ato de fotografar) é uma técnica importante na elaboração do tema. Nesse sentido, podemos citar, a inserção de uma pessoa (ou objeto) que não estava na foto e precisa aparecer na imagem (ou aquela que precisa ser retirada do tema), a manipulação da cor (uma foto produzida na câmera em cores e que vai ser revelada em preto e branco ou o oposto), a secção de um objeto, cenário ou personagem (a interferência de um estilete ou tesoura na fotografia analógica, impressa, ou o recorte de seleção ou *crop* no digital).

Essa técnica que pode ser apropriada como linguagem e da qual derivam os conceitos de *amputação artística* (imagem fragmentada) e *trama artística* (entrelaces de múltiplas imagens provindas de elementos distintos) recebe, na fotografia, o nome de *fotomontagem*. Batchen (1997), ao longo de seus ensaios, no livro *Burning with Desire*, sobre o ato da montagem (pré e pós), salienta que fazer uma montagem fotográfica significa pensar a fotografia não somente com a câmera, mas com o ato de recortar e colar, que muitas vezes, é potencializado, tornando-se mais importante, na fotomontagem, do que a própria câmera.



Figura 16: Sem título. (fotomontagem de Grete Stern, 28,3 x 21,5 cm, 1949)
Fonte: Acervo digital do Museu Lagar Segall, São Paulo, SP

No contexto híbrido da arte, a fotografia tende a se tornar ferramenta de execução, de técnica, ao mesmo tempo em que é conceito, expressão subjetiva, narrativa. Como potência, desenvolve linguagens próprias, com base na sua estrutura de representação, em seus suportes e aparelhos, e na elaboração de um panorama artístico, inclina-se à imagem poética, pois é lugar onde a realidade e a fantasia se encontram, já que procura não ser real, mas inventar novos significados imagéticos da realidade.

Quando a fotografia se deleita na imagem poética, ela busca se diferenciar da imagem técnica, discernindo *poiesis* de fotografia burocrática. Ainda que a fotografia *ready-made* seja uma imagem técnica, porque é elaboração, o artista faz uso dela dentro de uma poética, retirando-a do contexto burocrático.

A realidade consiste na *poiesis*, na construção do “real” pelos olhos do fotógrafo. No entanto, essa realidade não é a mesma realidade palpável, aquela

que nos atinge fisicamente, mas uma realidade que só é possível compreender a partir de signos que nos levam a interpretações subjetivas, uma vez que não temos mais o objeto referente para a comprovação do real, ou melhor, aquilo que está sendo representado na fotografia não possui prova concreta naquilo que popularmente denominamos “realidade”, embora exista enquanto signo imagético. E signo imagético é sempre uma dúvida.

A dúvida é o que move o sujeito em uma constante busca pela existência. Para Flusser (2011), a dúvida é afirmação do sujeito. A imagem poética é, por excelência, imagem criada para ser duvidada. Por oposição, a imagem técnica tende a ser imagem legítima. Quando a imagem poética gera dúvida gera também debates, conceitos, percepções diversas, múltiplas interpretações, criando poesia, no sentido de inspiração, de elevação de ideias. O filósofo assinala que tudo pode ser duvidado, inclusive a dúvida. Para ele, “a dúvida da dúvida é a antipoesia” (FLUSSER, 2011. p.88). Entendendo a antipoesia como oposição à poesia, podemos dizer que a dúvida da dúvida (o ato de duvidar de que estamos duvidando ou de que duvidamos – será que duvido mesmo disso ou daquilo?) é a anti-inspiração, o declínio de ideias.

Nesse panorama, podemos alavancar reflexões acerca do que é *realismo*, questionando se o *hiper-realismo* pode ser considerado uma poética artística ou se constitui uma tentativa de alçar, por meio das ferramentas da arte (e não de conceitos), a imagem técnica absoluta.

O conceito de realismo, aqui, não apresenta relação alguma com o movimento artístico denominado Realismo (século XIX), mas se relaciona à fuga de signos subjetivos. Na fotografia, o realismo é uma tentativa de representar o que entendemos por “mundo real”, de mostrar, na imagem formulada, algo supostamente concreto, um fato supostamente “verdadeiro”.

Essa busca pela imagem absoluta do “real”, em 1973, chamou a atenção da galerista Isy Brachot, que convidou alguns artistas para uma exposição de imagens, por ela denominadas de “hiper-realistas”. A exposição chamou a atenção para a técnica fotorrealista que alguns artistas-fotógrafos como Chuck Close e Gerhard Hatcher vinham desenvolvendo, e de acordo com a qual, o artista faz uso (sempre) de uma fotografia (geralmente fotografada por ele próprio) como referência para a obra, que é desenvolvida por meio de materiais de desenho e pintura, sempre buscando uma ilusão de realidade maior do que a própria fotografia.

Anos depois, a terminologia “fotorrealismo” foi deixada de lado, e artistas, curadores e críticos, apropriaram-se do termo usado por Brachot: “*hiper-realismo*”, uma vez que o primeiro termo (fotorrealismo) levava o público a acreditar (apesar de ser essa a sua essência) que estava indo a uma exposição de fotografia e

não de desenho/pintura, razão pela qual, alguns artistas fotorrealistas tiveram trabalhos negados em salões de arte. Close, em entrevista para o *site* da *New York Gallery of Modern Art*¹², afirma que, apesar de ter sido senso comum a alteração da terminologia dessa técnica, o fato de ter sido barrado em um salão, porque sua pintura era confundida com fotografia, fez dele “um exímio mestre da arte fotorrealista”.

No *hiper-realismo*, a fotografia continua sendo a base do processo, mas deixa de estar presente como suporte, no momento de sua exibição ao público. Desse modo, essa imagem “realista” desenhada/pintada, que substitui a fotografia, pode ser considerada arte ou pode ser entendida como imagem técnica¹³?



Figura 17: fotografia de exposição da pintura *Frank* de Chuck Close. 1969, 274.3 x 213.4cm.
Fonte: Acervo do Instituto de Arte de Minneapolis, Minnesota, EUA.

12 Disponível em: <http://www.saatchigallery.com/museums/museum-profile/The+Museum+Of+Modern+Art+-+New+York>. Acesso em 04/03/2014

13 Apesar da qualidade “perfeccionista” do desenhista ou pintor, o que vem sendo discutido, por muitos teóricos e críticos de arte, é se essa qualidade é apenas técnica e, portanto, funciona como aparelho, ou se ela traz uma essência poética, que permite considerá-la como objeto designado por uma poiesis.

SUJEITO E GEOGRAFIA: RELAÇÕES ENTRE CORPO, ESPAÇO E FOTOGRAFIA

Para “estar” na fotografia (e nas demais artes), o sujeito não depende somente da narrativa do “eu” (e de sua *poiesis*) para se encontrar como indivíduo autônomo na imagem que produz. É preciso que ele se identifique com o espaço retratado na imagem, ou seja, para criar vínculo com o espaço, o sujeito deve estar numa relação de *continuidade* com ele.

A relação de continuidade do sujeito (tanto do sujeito-fotógrafo quanto do sujeito-espectador), na fotografia, é a extensão do “eu” por meio do corpo. O sujeito não é apenas intérprete, mas parte do próprio objeto retratado. Logo, a continuidade do “eu” se dá tanto na prolongação do aparelho (extensão da máquina fotográfica) – sujeito-técnico – quanto na prolongação da imagem simbólica – sujeito-subjetivo.

O corpo do sujeito é o suporte de sua existência, mas não o faz existir. Para isso, ele depende do *self*, do sujeito-eu, do lugar onde o “eu” habita. O corpo é a representação cultural, atrelado ao seu aparelho (hereditariedade genética) e a sua imagem (hereditariedade subjetiva, emoções e intelecto). Santaella (2003, p. 141) descreve o corpo como sintoma da cultura, pois de acordo com ela, “o corpo virou uma ancoragem entre o gozo e os imperativos da vida em sociedade”.

Como recipiente da cultura, o corpo funciona como canalizador de desejos, de sabedoria, de ritos, de mitos e de espaços. Já a cultura pode ser entendida como o conjunto de instruções que transformam manifestações de *poiesis* (pessoais) em discursos coletivos, em determinadas épocas e espaços. As manifestações populares, por exemplo, são específicas de determinadas regiões. Exemplos disso são o Carimbó, no Pará ou a Festa do Divino, em Piracicaba (interior de São Paulo).

A geografia do espaço, retratada na fotografia, faz-se também geografia do corpo: espaço de manifestação do “eu”, enquanto lugar do sujeito-fotógrafo ou do sujeito-espectador e espaço enquanto manifestação do “ele/ela ou do aquilo” com quem me identifico – o corpo enquanto objeto representado na imagem. Quando o “eu” pertence ao “lado de dentro” da fotografia, como signo imagético, torna-se, ao mesmo tempo, “sujeito-eu” (o sujeito vê seu corpo na fotografia) e “sujeito-ele/ela ou aquilo” (ele se identifica com outro sujeito que está na imagem ou com algum objeto ou cenário retratado). Conforme Barthes (1984, p. 27), “Diante da objetiva sou ao mesmo tempo: aquele que me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele se serve para exibir sua arte”.

Há momentos em que o sujeito se encontra nos dois lados do espelho fotográfico: ele fotografa a si mesmo, dando origem às popularmente conhecidas *self-photos*, que como fotografia de registro têm como característica predominante a afirmação da presença do fotógrafo-objeto (aquele que tira foto de si mesmo).

Na fotografia documental, o *estar presente* não é uma característica predominante, mas um elemento que se atrela a algo mais sobressalente: o *fazer parte*. Quando se coloca em sua fotografia, o fotógrafo documental – objeto retratado – se posiciona como personagem da cena, não afirmando apenas sua presença, mas sua interatividade com o tema retratado.

Na fotografia de arte, o corpo e o espaço (e o corpo enquanto espaço) são manifestações de crítica, de *poiesis*, pois se afirmam, interagem com o tema, ao mesmo tempo em que são signos indiciais de múltiplas narrativas. O corpo do fotógrafo de arte que se autofotografa não está lá como um arquivo de sua presença em determinado tempo-espaço, mas como afirmação de atemporalidade e desterritorialização. Na fotografia, o corpo não apenas se manifesta no tema, mas é o próprio tema. Ele cria enquanto atua, como faz a performer Sophie Calle. De acordo com Silva (2008, p.2, grifos do autor), “[Calle] utiliza a fotografia como meio de expressão para a *performance*. Sophie Calle é o performer que ‘cria’ enquanto atua. É o ‘Operator’, o sujeito, aquele que fotografa; e é também o objeto, o que é fotografado, o que se deixa fotografar”.

A apresentadora, escritora e roteirista Fernanda Young atemporaliza temáticas temporais em sua exposição (e livro) *A Louca Debaixo do Branco*, na qual apresenta uma série de fotografias (e objetos nelas retratados) tiradas por fotógrafos convidados (sobre personagens e cenografias por ela preparados), nas quais ela “investiga a construção do mito amoroso através da personificação da noiva” (MOURA, 2014). Ainda de acordo com o autor:

[Fernanda] Vestida de noiva, seus retratos são autorretratos diante da sua dor, do seu prazer, do seu amor, do desamor, do desejo e do amor dos outros. Dessa ‘ideologia’ que faz toda noiva pensar que é única, para sempre: um trauma religioso, mais que uma tatuagem. Muito menos que uma verdade. Muito mais que uma mentira. Diante de si mesma, a autora é poeta e material de consumo. Lida com o seu passado e com as possibilidades e impossibilidades que apenas o tempo, que poderá ser afável e cruel, apenas ele, o tempo, será capaz de decidir. (MOURA, 2014).



Figura 18: Lourdes (CALLE, 2009)¹⁴

14 In: CALLE, Sophie. Oú et quand? Actes Sud: França. 2009.



Figura 19: A noiva (GOLDFLUS, Jairo. 2012)¹⁵

15 In: YOUNG, Fernanda. A Louca Debaixo do Branco. Rocco: Rio de Janeiro. 2012. s/n.

CONSTRUTO FOTOGRÁFICO: ALIANDO TÉCNICA E POESIA

“Pensar e conhecer o processo fotográfico permite que se questione o próprio aparelho, que se invente as próprias lentes ou suportes, por exemplo.” (Fernando Schmitt)

As técnicas de produção da fotografia são recursos que aliam física (ciência da luz, por exemplo), química (processo de revelação analógica), aparelhos (máquina fotográfica, ampliador, tecnologia digital, etc) à matemática (regra dos terços, profundidade de campo, geometrias que permitem a composição dos planos e enquadramentos).

Esses recursos técnicos seguem regras que permitem o funcionamento adequado de cada um deles, de maneira a construírem imagens técnicas precisas. No entanto, são regras que podem ser “fraudadas”, quando se trata de *poiesis*. Na fotografia poética, a desconstrução das técnicas fotográficas é recurso de narrativa, de construção de imagem subjetiva. Por isso, para falar sobre técnicas fotográficas é importante considerar a *poiesis*. Conforme Firmo et al (1982, p. 47):

A Fotografia é uma linguagem visual que você precisa saber manipular, manejar. Quando você vê uma Fotografia, ela é muda e sem som. Mas você tem que tirar dela o máximo que você puder.

Então o fotógrafo deve sempre procurar “adoçar a boca” de quem vai ver a foto, tem que procurar fazer com que essa Fotografia diga alguma coisa. Ela precisa conter características harmonizantes: o balanço, a proporção, a harmonia, a perspectiva, os elementos do desenho. Quando a gente vê uma Fotografia sem esses elementos, ela é, como diria Nelson Rodrigues, uma coisa obtusa, meio burra, não tem nada pra contar, não tem história.

Para realizar um levantamento técnico-poético da fotografia, para falar sobre aparelho fotográfico (analógico e digital), sobre a composição dos planos, enquadramentos, sobre a revelação ou digitalização da imagem, sobre *softwares* de edição de imagem, enfim, sobre ferramentas aplicadas à fotografia, é preciso ter conhecimento de alguns conceitos técnico-subjetivos da imagem fotográfica. Portanto, elaboramos um pequeno glossário para auxiliar no aprendizado e na prática de ensino da fotografia, na escolha dos equipamentos e na elaboração técnica (*práxis*) da narrativa poética da fotografia. Para Schimitt (2012, p.74, grifo do autor): “[...] O que faz alguma imagem ter aparência de fotografia? Penso em dois fatores: primeiro a imagem precisa ser produzida pelo processo da câmera obscura; depois o suporte precisa ter alta densidade de informação. Quanto menos se perceber a unidade básica que forma a imagem, mais ‘parece’ fotografia”.

BREVE GLOSSÁRIO

ARMAZENAMENTO

Armazenar significa reter na mente. O termo armazenamento, tecnicamente empregado na fotografia, pode remeter a diversos significados: à capacidade de um suporte (filme, papel de revelação, memória virtual) de reter uma imagem, à memória registrada de algo ou ao arquivo fotográfico (por exemplo, um álbum de fotografias no qual se armazenam fotos). Neste capítulo, consideraremos **armazenamento**, o suporte físico que retém a imagem, física ou digitalmente.

As máquinas fotográficas se distinguem entre as analógicas e as digitais. Nas analógicas, a imagem é retida em um filme (película fotossensível que retém (“queima” com) a luz. Nas digitais, o armazenamento da luz é virtual e a imagem (a luz que entra na câmera) é convertida em sinal digital e conservada em placas ou *chips* como *hard disks* e cartão de memória.

ÂNGULO

Ângulo é o espaço entre dois planos ou duas linhas que se encontram. Na fotografia, o ângulo define o eixo da câmera em relação ao objeto que está sendo fotografado. Devido ao ângulo ser a confluência entre dois planos, a posição da câmera é, muitas vezes, também denominada plano. Assim, temos: plano baixo, plano alto, plano de 90º e assim por diante.

BRILHO E CONTRASTE

A composição luminosa de uma imagem é definida pela contraposição entre luz (áreas claras da imagem) e sombra (as áreas escuras da imagem). **Brilho** é a capacidade de reflexão da luz na superfície (pessoas, objetos, etc). Na fotografia, ele determina a intensidade da luz. O **contraste**, por sua vez, é a escala dos tons de uma imagem, que varia dos tons mais claros (luminosidade) aos mais escuros (sombas). Quanto menor for o contraste, mais difusas são as sombras, e quanto maior for o contraste, mais marcadas serão as sombras (intensificando a diferença entre as áreas negras e brancas da imagem).

DIAFRAGMA

Diafragma é o dispositivo da máquina fotográfica que regula a abertura da objetiva. Composto por lâminas justapostas, o diafragma define quanto de luz deve entrar na câmera, conduzindo a proporção luminosa da imagem. Sua abertura é medida pela escala “f” (f.1, f.4, f.8...). Quanto menor for o “f”, maior a quantidade de luz e quanto maior o “f”, menor a quantidade de luz, que entrará na câmera.

Diafragmas são usados para definir brilhos e contrastes, mas também servem para controlar a profundidade de campo. Quanto mais fechados, tendem a proporcionar maior foco, e quanto mais abertos, menor o foco.

DSLR

DSLR significa *Digital Single-Lens Reflex*, e é uma categoria de câmera digital que possui uma estrutura mecânica de fotografia, a partir do uso de espelhos e primas, que permitem, ao fotógrafo, ver exatamente a imagem que está entrando (por meio de luz) na câmera, convertendo a luz em sinal digital, ao invés de “queimar” um material fotossensível.

ENQUADRAMENTO

Enquadramento se refere à área abrangida pela cena, isto é, aquilo que será mostrado dentro da margem da foto. É tudo o que é capturado em uma

fotografia. O enquadramento, como técnica, é composto por: plano, ângulo e distância (em relação ao objeto principal).

EQUILÍBRIO DE LUZ

Equilibrar a luz é definir a sua intensidade diante da proposta fotográfica estabelecida pelo fotógrafo. Não somente a frequência dessa luz (potência da luz medida em *watts*) faz parte do equilíbrio, como também os “focos” luminosos: com um único canhão de luz (*spot*, luminária, refletor, etc), a sombra é densa, mas com dois canhões de luz, ela pode ser eliminada.

A posição da luz também gera signos luminosos distintos, por exemplo: uma luz frontal com ampla abertura, deixa os objetos de cena em um mesmo nível, enquanto uma luz atrás do objeto faz um recorte que o destaca em relação aos demais objetos da composição fotográfica em questão.

FILTRO

Filtro é um acessório da câmera que possibilita alterar cores, realces de contraste, visão noturna, infravermelho, entre outros efeitos visuais que modificam a luz. Os filtros, acoplados à lente da câmera, podem ser de gelatina, de plástico, de vidro, de acrílico ou de cristal. A maioria das câmeras digitais têm, em seus *softwares*, recursos de filtro (por exemplo, o efeito *Lomo* de alguns celulares ou máquinas digitais portáteis). São os chamados filtros digitais, que também podem ser produzidos na edição da fotografia, a partir de programas diversos, sendo profissionalmente, os mais comuns: o *Adobe Lightroom* e o *Adobe Premiere*.

FOCO

O termo **foco** se refere a duas instâncias: a. Nitidez de um ponto da fotografia (“está em foco ou está fora de foco”); b. Direcionamento do olhar (escolha do objeto, do ponto da imagem que estará em evidência e que procura ser o primeiro elemento de leitura da fotografia). Foco é distância. Quando os objetos estão próximos, haverá uma diferença enorme de nitidez entre eles: é possível colocar um objeto em foco e outro, ao seu lado, fora de foco; quanto maior a distância entre os objetos, menor a diferença focal. Assim sendo, para hierarquizar os objetos, organizando aquilo que deve ser posto em primeiro, segundo ou terceiro plano e assim por diante, utilizamos a nitidez: quanto mais “em foco” está o objeto, mais ele se destacará.

Quando se trata de foco, dois termos são geralmente utilizados: “Profundidade Extrema” ou “profundidade extrema” é quando reduzimos, ao máximo possível, a abertura do diafragma, colocando todos os objetos em um

mesmo nível de nitidez: tudo está dentro do foco (ou seja, não há um ponto “desfocado” que permita dizer “isto está fora de foco”); “Profundidade Mínima” é quando é possível focar e desfocar os objetos por meio da proximidade dos objetos entre si e entre a câmera.

Geralmente, as máquinas apresentam o chamado “Foco Automático”, que consiste em deixar o recurso fazer ajustes mecânicos pré-programados na máquina, sem o controle humano. Nesse caso, o foco é ajustado pela regulação do contraste da imagem, o que muitas vezes, coloca em foco um ponto da fotografia que não corresponde exatamente àquele escolhido pelo fotógrafo. O foco automático serve mais para ocasiões “instantâneas”, como fotografias de guerra, esportes, eventos naturais (tempestades, aurora boreal, chuva de meteoritos, etc).

FOTOGRAFIA COLORIDA

A primeira fotografia colorida foi tirada em 1861, pelo físico James Clerk Maxwell. A fotografia em cores faz o registro da luz pela justaposição de três cores: vermelho (em inglês, *red*), verde (*green*) e azul (*blue*). Dessa junção, surge a escala RGB. O princípio fotográfico em cores, desenvolvido por Maxwell, era o de imprimir, em um filme, diferentes ondas de luz, criando assim, representações das cores. A tecnologia da época permitia que um ou outro comprimento de luz fosse registrado, dependendo do produto químico aplicado ao filme fotossensível. Dessa forma, as fotografias tendiam a determinados tons: sépia, magenta, ciano, amarelo, etc.

A escala RGB, aprimorada inicialmente nos filmes (recurso analógico) e depois no digital, tem a capacidade de compor aproximadamente 30 milhões de cores. O recurso analógico¹⁶ registra a escala de cores no filme e, portanto, depende da estrutura físico-química da película fotossensível e dos mecanismos de revelação para compor sua gama de cores, sofrendo alterações de recurso para recurso. Já as máquinas digitais usam *softwares* (programas digitais) para transformar as cores, capturadas pela entrada de luz, em imagem digital¹⁷.

16 É importante ressaltar, que a escala RGB é composta por uma gama de cores um pouco diferente da escala CMYK (Ciano, Magenta, Amarelo e Preto), sistema de cores desenvolvido para impressão. As fotografias impressas não atingem, dessa forma, 100% de similaridade das cores capturadas pela câmera e há sempre uma margem de alteração, que depende do processo (produto químico, máquina ampliadora, tinta, impressora) de revelação ou de impressão.

17 Cada modelo de máquina fotográfica digital apresenta particularidades em relação a cor: o seu mecanismo de captura, o software interno, o balanço de cor, além da interferência dos filtros e lentes.

FOTOGRAFIA EM PRETO E BRANCO

Fotografia em Preto e Branco (PB) é a fotografia que trabalha com escalas de cinza e ausência da composição entre vermelho, verde e azul. Os tons cinza são obtidos pela intensidade de preto da imagem: o valor de brilho e contraste utilizado na fotografia em questão.

Para a fotografia analógica, faz-se necessário escolher um filme que permita que a luz seja registrada em tons de cinza. Na câmera digital, a imagem em tons de cinza é composta digitalmente, o que significa que a luz que entra colorida na máquina depende de um *software* para ser arquivada em preto e branco. Com o recurso digital, é possível que uma fotografia seja elaborada (realizada) em cores e, depois, com um *software* de edição, seja convertida em tons de cinza, aumentando o leque de possibilidades criativas. No processo analógico, o uso de produtos químicos para revelação em preto e branco possibilita que um filme colorido revele fotografias PB.

GRANULAÇÃO

O termo **granulação** surgiu por causa dos cristais (grãos) de haleto de prata que compõe as películas fotossensíveis, os quais, expostos à luz, por um curto período de tempo, são sensibilizados, criando uma imagem negativa da luz sobre o filme.

O que caracterizou, por muito tempo, a estrutura física da fotografia foram seus grãos, a sua intensidade de granulação, isto é, a “sensação de areia” na fotografia. Assim, temos a falsa sensação de uma fotografia “real” quando vemos grãos na imagem. Entretanto, numa fotografia digital, com extrema qualidade de resolução, os grãos passam despercebidos, dando a sensação de “artificial”.

O fotógrafo Hartel, lembra que, devido a essa ilusão granular, as imagens digitais “parecem mais” com fotografia quando é aplicado um filtro de grãos, principalmente em fotografias em preto e branco. Conforme ele: “os arquivos digitais ficam melhores com um grão de filme aplicado. No *Lightroom* [ou qualquer outro programa de edição de imagem], use para isso a paleta Grain” (HARTEL, 2012, p.30).

IMAGEM ANALÓGICA

Na fotografia, a imagem produzida por artefatos mecânicos, registrada em um filme fotossensível, revelado com produtos químicos e ampliado em um papel fotográfico, é denominada **analógica**, termo empregado para nos referirmos a todo processo não digital. Logo, Imagem Analógica é aquela imagem que não passou por nenhum processo de digitalização.

IMAGEM DIGITAL

Imagem Digital é a imagem que passou por algum processo de digitalização, pela câmera ou por um *scanner*. A fotografia digital trabalha com seus grãos em forma de *pixels*. Tecnicamente, muitos fotógrafos, apesar do avanço das máquinas digitais, ainda preferem o processo analógico, pois a fotografia está armazenada em um filme que permite ampliações mais precisas do que as digitais. Quando ampliamos um filme, a composição química dos grãos faz com que a imagem possa ser ampliada em escalas acima dos *pixels* digitais. Por isso, por exemplo, Sebastião Salgado, que recentemente passou a fotografar com câmera digital, após retocar suas imagens em um computador, as leva para laboratórios, a fim de transportá-las para um filme fotográfico.

ISO

ISO¹⁸ é o termo atribuído à sensibilidade dos filmes fotossensíveis em relação à luz. Na fotografia analógica, o tipo de ISO depende do filme (ISO 100, ISO 200 e assim por diante). Em câmeras digitais profissionais (os modelos DSLR), que não usam filme, o ISO é definido na própria câmera (um botão específico) e cuja variação de regulagem muda de modelo para modelo.

Assim, quanto maior o ISO, menor a necessidade de luz para fotografar e quanto menor o ISO, mais luz é necessária para tirar a fotografia. Câmeras fotográficas compactas (consideradas semi-profissionais ou amadoras) ou câmeras de celular (em sua maioria) não apresentam regulagem de ISO, pois cada modelo vem com um ISO determinado (fixo). Nesse caso, o fotógrafo deve se apropriar da iluminação para obter resultados próximos daquele que obteria com a regulagem do ISO.

LENTE

Lente ou **objetiva** é o elemento óptico que foca a luz da imagem. Lentes podem estar embutidas no corpo da câmera (consideradas lentes fixas) ou ser intermutáveis (intercambiáveis), permitindo a sua troca. Cada lente é desenvolvida para uma característica específica, que varia desde a possibilidade focal (a variação do foco de uma medida a outra determinada), seu grau de ampliação (*zoom*) e suas distorções (por exemplo, as lentes *fisheyes* – ‘*olho de peixe*’ – são capazes de abranger ângulos de até 180°, causando assim, uma distorção de plano, a qual acaba sendo incorporada como linguagem por muitos fotógrafos).

¹⁸ISO é a abreviatura de International Standards Organization, organização que determina alguns padrões mundiais para o mercado fotográfico.

MIRRORLESS

Mirrorless, do inglês “sem espelhos”, é uma referência às câmeras compactas que não usam espelhos para refletir a luz em seu corpo, isto é, a luz entra e atinge diretamente o sensor, sem passar pelo espelho. Isso significa que nas câmeras *mirrorless*, o sensor fica 100% exposto, impedindo o fotógrafo de ver, como nas câmeras com espelho, a cena que deseja fotografar pelo visor ótico, mas somente pelo visor LCD (que por ser um visor digital, tem uma gama de cores própria, que não corresponde à cor real daquilo que está sendo fotografado e não necessariamente o que vai ser registrado na memória virtual da câmera).

PERSPECTIVA

Perspectiva é a representação tridimensional no plano bidimensional, ou seja, é o encontro de linhas de fuga que convergem em um ponto distante ou no infinito, e que devido à diferença de proporção que causam nos objetos, determinam os planos (no contexto de “camadas”): primeiro plano, segundo plano etc.

O ponto de fuga é o local para o qual o olhar humano se desloca naturalmente.

PONTO DE INTERESSE

Numa fotografia, o **ponto de Interesse** é a composição de elementos que chamam a atenção do olhar do espectador, na primeira observação. É o signo que se destaca inicialmente na fotografia. O fotógrafo Bob Bittner salienta que incluir um ponto de interesse (ligado ao tema narrado) no primeiro plano, “ajuda a atrair o olhar do seu espectador para dentro da paisagem”, evitando que elementos paralelos ao tema, como objetos (ou personagens) inesperados ou pontos de fuga ocasionais, desviem a atenção do espectador ao tema proposto. (BITTNER, 2012, p.26).

PROFUNDIDADE DE CAMPO (VER FOCO)

Profundidade de Campo é a distância obtida em relação a um ponto da imagem que permite aquele ponto específico estar nítido (em foco).

REGRA DOS TERÇOS

Na fotografia, a **regra dos terços**, desenvolvida ao longo da história da pintura, e que ganhou importância maior com os pintores renascentistas, é uma técnica que auxilia no enquadramento dos temas propostos. Assim, a imagem é

dividida em nove quadros, e são traçadas duas linhas imaginárias horizontais e duas verticais, posicionando, nos pontos de cruzamento, o assunto que se deseja destacar, para obter uma foto equilibrada.

SAVELESS CAMERAS

Do inglês, *saveless* significa “o que não salva”. **Saveless cameras** são máquinas que capturam imagens, porém não possuem um sistema de registro interno ou *slot* (entrada) de cartão de memória e, por isso, devem ser conectadas a um aparelho externo (gravador de mídias, computador, etc). Geralmente são câmeras filmadoras, porém, muitas delas permitem também fotografar, como por exemplo, as *web cams*.

SHUTTER SPEED

Shutter (em português, ‘obturador’) *speed* (velocidade) é o recurso que permite, na maioria das câmeras, controlar quanto tempo o diafragma da máquina ficará aberto. Ou seja, quanto tempo a câmera ficará exposta à luz. O tempo mínimo (1) em que o obturador permanece aberto registra aquela fração de segundo capaz de criar uma fotografia “estática”. Quanto maior a exposição à luz, mais elementos são “gravados” na imagem, gerando efeitos de rastros, “capturando deslocamentos”. Controlando a velocidade do *shutter*, é possível fazer uma fotografia da água escorrendo, mostrando o rastro dela, assim como filmar a mesma torneira com a água na mesma intensidade, registrando as gotas dessa água.

SUBEXPOSIÇÃO E SUPEREXPOSIÇÃO

É a exposição da Imagem na Fotografia no contexto da luminosidade, e diz respeito a quanto de luz essa imagem apresenta. **Subexposição** da imagem consiste em clarear a imagem, deixando o máximo de luz possível na composição da fotografia, enquanto a **superexposição** consiste no escurecimento dela. Os termos vêm da ampliação analógica, na qual quanto mais luz (“super” exposição) atinge o papel fotográfico, ao passar pelo negativo, mais queimado (escuro) fica o papel, e quanto menos luz (“sub”) o atinge, menos ele queima (mais clara fica a foto).

Nas fotografias digitais, a **super** e a **subexposição** podem ser reguladas diretamente nas câmeras, pelo botão da compensação de exposição (geralmente um botão que apresenta um mais e um menos), e que varia, na sua maioria, de -2 a +2.

CONSTRUÇÃO DO OLHAR TÉCNICO-POÉTICO: PLANOS E ENQUADRAMENTOS FOTOGRÁFICOS

“Tudo e qualquer coisa que é incluído na composição de um plano será interpretado por um público como estando lá para alçar um propósito específico com o qual está diretamente relacionado [...]”(Gustavo Mercado).

Quando falamos em construção do olhar na fotografia, não é somente o olhar do fotógrafo que está em jogo. Apesar de ele ser dono de uma *poiesis* e de, no momento de registrar a imagem, ser o narrador do tema abordado por uma determinada fotografia (ou conjunto fotográfico), ele não é o dono da verdade.

Para o fotógrafo, os planos e enquadramentos são ferramentas para propor novas perspectivas, para instigar novas reflexões sobre o tema abordado. Com isso, não abordaremos apenas tecnicamente os planos fotográficos, mas também levantaremos possíveis subjetividades que os planos oferecem. Contudo, como são muitos os planos, vamos nos concentrar em alguns principais, que são mais comuns no mundo fotográfico.

Planos definem, antes de tudo, a posição do olhar sobre a imagem. É a posição desse olhar que vai possibilitar essa ou aquela construção cenográfica e assim, a composição da imagem, ou seja, planos definem os enquadramentos. Por meio dos planos, podemos definir se o espectador é dominante, vítima ou testemunha do tema referido. Quando o plano sugere que o espectador é superior ao tema, ele se torna dominante, pois parte-se da premissa que o espectador sabe mais sobre o tema ou que ele é ‘superior’ ao objeto retratado. Em determinadas condições, conforme a narrativa proposta pelo fotógrafo, é preciso colocar o tema como inferior ao observador. Quando o espectador é inferior ao tema, ele se sente reprimido por ele e torna-se vítima. Quando o objeto retratado e o espectador se encaram “olho-no-olho”, ambos estão no mesmo grau de igualdade, ou seja, o espectador não domina nem é dominado pelo tema. Ele se torna testemunha.

Em *San Gregorio*, Tarkovsky aproxima o espectador do tema. Com um plano alto, o observador fica em posição de dominância, ele ‘pode’, a qualquer instante, ‘mexer no vaso, até mesmo retirá-lo de cena’. Em *Skyline*, Wenders coloca três torres, um edifício mediano e um maior em planos de superioridade, fazendo uso de câmera baixa. O espectador se sente dominado pelos objetos presentes na imagem cujas perspectivas apontam para o céu, conduzindo a uma possível legenda: “estamos acima de você”.

Em *Noire et Blanche*, Ray coloca o objeto no centro da imagem, fazendo com que as linhas de fuga converjam em um mesmo eixo, tirando possibilidade de tridimensionalidade e profundidade. O espectador está no mesmo nível do objeto (objetos: mulher e máscara) retratado, colocando-o na posição de testemunha.

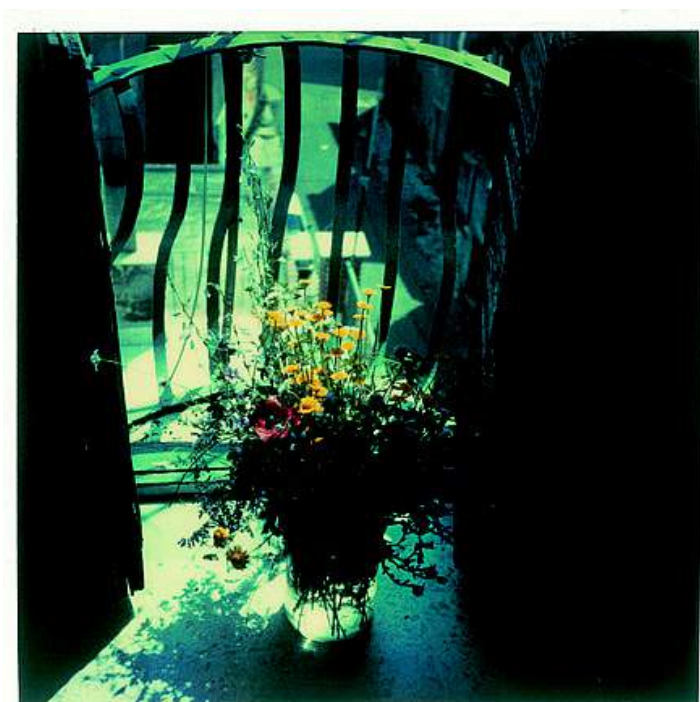


Figura 20: San Gregorio, 11 Junho 1984 (TARKOVSKY, *Instant Light*, 2006)



Figura 21: *Skyline* (WENDERS, 1983)



Figura 22: *Noire et Blanche* (RAY, 1926)

PANORÂMICA

A panorâmica é a representação de uma vista total, ou seja, é um enquadramento que concebe todo um espaço, deixando o tema amplo. Por meio da panorâmica, temos vistas extensas de ruas, avenidas, bairros, campos, cidades, ilhas. O plano panorâmico geralmente é associado a um ângulo de câmera alto: uma vista aérea. No entanto, é possível trabalhar com câmeras no nível do horizonte (a exemplo dos famosos postais de Nova York, que mostram a extensão do bairro de Manhattan) ou em níveis baixos, com a câmera na altura do chão, apontando para cima.

Diafragma e ISO são importantes controladores de luz para realizar panorâmicas. Considerando que geralmente temos uma luz homogênea natural da paisagem (a luz do sol...), panorâmicas captam vastos cenários, ou seja, diversos objetos (prédios, casas, ruas, vegetações etc) ao mesmo tempo. Como cada objeto emite uma frequência de luz (seja ela própria ou refletida), o fotógrafo deve considerar a ampla variação de brilho e contraste que o plano panorâmico oferece para buscar o equilíbrio de luz mais adequado à paisagem em questão.

Em uma fotografia, a panorâmica não conta histórias de pessoas ou mesmo de lugares, ela narra “estilos” territoriais: centros urbanos, centros rurais, fazendo deles referência geográfica. Quando vemos Havana, na fotografia *Havana From Across the Bay*, de Wenders, não temos a capital de Cuba como centro de política

socialista, de ‘contradições’, ou como a terra de Chê Guevara e Fidel Castro, mas como uma cidade (estrutura física) beira-mar.



Figura 23: *Havana From Across the Bay* (WENDERS, 2002)

PLANO GERAL

Plano Geral é aquele plano que abrange o cenário onde o tema se passa. O espectador consegue situar em que lugar acontece a trama narrada na fotografia. Mesmo que ele não tenha a capacidade de localizar-se geograficamente, pelo menos, consegue compreender em que tipo de ambiente o objeto retratado se encontra. Planos gerais costumam mostrar objetos e pessoas por inteiro, havendo corte de imagem apenas no pano de fundo do cenário que os circundam.

Na fotografia *Xijing China*, de Stuart Dunn, apesar do nome da imagem determinar espacialização geográfica, se a observarmos sem atenção ao nome (ou mesmo sem a legenda), podemos deduzir em que lugar ela foi tirada, mas não precisar a localização. No entanto, pelas características das casas retratadas (antigas e situadas muito próximas uma das outras) e pela vegetação em primeiro plano, podemos deduzir que a mulher puxando o cavalo (outro signo que reforça nossa dedução) mora ou trabalha no campo e talvez, viva em uma região montanhosa e pobre. O recorte da fotografia faz com que as casas transpassem as margens, condensando o olhar e reforçando ainda mais a nossa suposição, de que as casas estão quase que umas em cima das outras.



Figura 24: *Xijing China* (DUNN, s/d)¹⁹

PLANO MÉDIO

Plano Médio é um plano usado para aproximar o espectador das personagens ou objetos retratados. Na maioria das vezes este plano é aplicado para retratar pessoas. Com esse plano, emoções expressas por gestos faciais podem ser mais bem observadas, como podemos perceber na fotografia de Louise Chin. Nesta imagem, o eixo inclinado, a abstinência de um cenário (apenas uma parede e parte de uma janela), a luz sobre o rosto e o gestual das mãos são reforçados pelo uso do plano médio.

Fotografias de registro, com o avanço tecnológico das lentes, ao longo da história da fotografia, transitaram do usual plano geral com as pessoas de corpo inteiro, para planos médios, nos quais elas são mostradas da cintura ou do busto para cima.

¹⁹ In: <http://www.stuardunnphotography.com> – Acesso em 10/03/2014



Figura 25: *sem título* (CHIN, s/d)²⁰

CLOSE-UP E EXTREME CLOSE-UP

Close é o mesmo que aproximar-se. O *close* serve para destacar um detalhe do objeto ou da pessoa retratada. Em fotografias documentais, o *close* se tornou ferramenta aliada, pois permite, ao fotógrafo, registrar detalhes investigativos que revelam informações precisas.

Para compor um bom *close*, é necessário dispensar uma atenção maior à regra dos terços, para melhor posicionar o detalhe do elemento aproximado, evitando que ele fique inidentificável, exceto quando a poética do fotógrafo se baseia no ato de não reconhecer o objeto fotografado.

Closes realçam a emoção, destacam detalhes preciosos da informação, colocam o objeto e o espectador em contato ‘quase físico’. Existem lentes macro que auxiliam na composição desses planos aproximados e filtros, como os chamados *close-ups*, que permitem uma ampliação maior do objeto, evitando o exagero de granulação (e assim perda de nitidez) e possibilitando ganho de profundidade de campo.

Os *closes* se dividem em algumas subclassificações, sendo as mais utilizadas: *close-up* e *extreme close-up* (*close-up* extremo). O *close-up* aproxima parte do objeto ou pessoa. Não o vemos por inteiro, mas ainda podemos identificá-lo.

²⁰In: <http://www.lost.art.br> - Acesso em 10/03/2014

Na fotografia *Elogio da Superficialidade* (CAPELATTO, 2013), é possível identificar uma xícara sobre um pires, um copo parcialmente com água, uma colher, uma mesa, ilustrações (charges e quadrinhos) e livros, ainda que os objetos estejam em sua maior parte fora de cena ou quando inteiros em enquadramento, desfocados.



Figura 26: *Elogio da Superficialidade* (CAPELATTO, 2013)²¹

O *close-up extremo* é o plano que se aproxima de certa forma do objeto, que o detalhe mostrado se torna quase subjetivo. Não é possível identificar a quem ou a quem pertence aquele fragmento, assim como não é possível identificar a quem pertence esse corpo na fotografia de Lynch (Figura 27).

Extreme Close-Up geralmente faz parte do universo da fotografia de arte e se aproxima dos planos emblemáticos (abstratos), com a diferença que continuam sendo o detalhe de um objeto ou personagem e não uma composição simbólica de luz e sombra como a fotografia abstrata *Elogio a Superexposição* de Capelatto (2013).

Planos abstratos são planos fotográficos que não focam um ou outro detalhe de objeto ou pessoa, mas trabalham com “manchas” (texturas) fotográficas, feitas geralmente com macro aproximação, uso de filtros e lentes que distorcem ou criam efeitos óticos, alteração de ISO (expor muita luz em um ambiente bastante iluminado ou utilizar um ISO bastante baixo – que necessita muita luz em cena para fotografar) em ambientes escuros.

²¹ In: <https://abismocinema.jux.com/>



Figura 27: Sem título (LYNCH, s/d)²²



Figura 28: Superexposição In Focus (CAPELATTO, 2013)

22 In: <http://www.davidlynch.de/photography.html> – Acesso em 11/03/2014

CONSIDERAÇÕES FINAIS: UMA BREVE ANÁLISE DO DISCURSO FOTOGRÁFICO

“Você não pode [usar um método que permita prescindir da subjetividade do fotógrafo]. No processo de produção da fotografia tem-se que combinar três elementos: conteúdo da imagem, o fotógrafo e a tecnologia utilizada. **Primeiro, o conteúdo da foto.** A primeira coisa a se mostrar em relação ao conteúdo da fotografia é o momento [...] que ela está retratando: fazer um movimento em relação ao contexto da imagem. [...] É procurar chegar ao momento específico de cada foto [...]. **Segundo, o fotógrafo.** A partir da investigação de autoria a gente se aproxima mais do porquê aquela imagem foi fotografada daquela maneira. [...] É preciso descobrir que motivos levaram-no a fotografar, seus padrões estéticos, constâncias, referências: a forma de ver do fotógrafo. [...] **Terceiro, a tecnologia.** É interessante conhecer não só os limites que são impostos pela tecnologia [...] como as formas que ela induz.” (Ivan Lima)

Ao despotencializar a “realidade” e designar novos paradigmas à imagem imaginária, o pressuposto *registro absoluto* reorganiza-se em estrutura simbólica. O caráter documental neutro (ausente da interferência humana), que determina um signo imagético como *imagem técnica*, não é mais exclusivo, uma vez que a imagem passa a adquirir uma essência poética (a *poiesis*), particular ao indivíduo humano que a manipula.

Segundo Vilém Flusser (2011), “imagens são superfícies que pretendem representar algo”. A representação técnica – que se esforça para expor a “realidade” como ela “aparenta” ser, no seu grau mais puro – é atingida pelo aparelho que a registra. A máquina não tem a intervenção poética, no entanto, é provida de singularidade mecânica (técnica) e, em muitos casos, também de uma singularidade virtual (nos aparelhos digitais). A imagem representa, dessa forma, o olhar da máquina.

Para ilustrar esse pensamento, podemos considerar duas câmeras fotográficas distintas, uma analógica (faz uso do filme negativo) e outra digital (transforma a luz registrada em arquivo digital armazenando em um *chip*), ambas utilizando a mesma lente, e estando sobre as mesmas condições atmosféricas e de iluminação. Mesmo que essas duas máquinas apontem para um mesmo objeto, estando numa mesma altura e com o mesmo enquadramento e distância focal, ao compararmos as duas fotografias produzidas, seus resultados serão diferentes.

O registro da luz no negativo, a revelação do filme, o papel fotográfico, entre outros fatores mecânicos diferenciarão essa imagem analógica da imagem gerada pela câmera digital, cuja luz capturada é espelhada numa palheta digital de cor, brilho e contraste e manipulada por um sistema digital (*software*).

A imagem analógica é uma imagem que depende apenas de *hardwares* (aparelho mecânico), enquanto a imagem digital depende de *softwares* (sistemas virtuais), mas ainda que essa interferência se limite ao aparelho, não é possível alcançar o registro absoluto, pois com a relação homem-máquina, um novo *software* é agregado ao sistema, tanto no digital, que já tem o seu *software* interno, quanto no analógico, que então adquire uma sensação virtual – a *poiesis* – a poesia humana.

A fotografia nasceu da necessidade humana de uma representação mais próxima possível da realidade. No Japão, o termo usado para nomear a fotografia é *sha-shin*, e significa “reflexo da realidade” (LIMA, 1983). Para os japoneses, acrescenta o autor, “a fotografia não é uma ‘escrita com a luz’ e sim uma forma de expressão *visual*”. A abordagem da fotografia prescinde, assim, de duas classificações importantes para sua compreensão: a *imagem técnica* e a *imagem poética*. Por isso, surge a necessidade de uma reflexão acerca da produção fotográfica, bem como sobre sua relação máquina-máquina (a fotografia mecânica que gera a imagem técnica) e sobre a relação máquina-homem (a imagem poética).

É importante fazer parênteses e ressaltar que, apesar de a fotografia mecânica ser aquela gerada puramente pela máquina, seu resultado será observado por seres humanos que exprimirão pensamentos, atribuindo-lhe significados, tirando-a então de sua condição técnica, conferindo-lhe uma condição poética.

A fotografia poética, por sua vez, recebe essa denominação, não por apresentar poesia, no sentido de arte, mas por ser passível da interferência humana, isto é, de quem a produz ou de quem a observa. A cultura, a história, as emoções, enfim, tudo o que constrói o indivíduo que fotografa, interfere na composição fotográfica.

Para um melhor entendimento da fotografia poética, designamos três categorias pelas quais podemos distinguir os tipos poéticos da construção fotográfica (lembrando que essas categorias não se referem aos gêneros poéticos e nem aos movimentos artísticos): a fotografia de registro, a fotografia documental e a fotografia de arte.

A fotografia de registro diz respeito à fotografia como memória de um fato específico, e cujo intuito é apenas catalogar determinado momento, sem preocupação narrativa. A fotografia documental, por sua vez, registra fatos específicos, porém apresenta uma preocupação narrativa, já que a história a ser contada por meio da foto, não depende do autor ou de personagens – a foto, em si, conta uma história. A fotografia de arte é aquela que conta algo, mas sua função não se limita ao contexto histórico, político ou social, tendo em vista que apresenta um olhar diferenciado e particular das artes, na sua construção poética.

Dessa forma, não estamos dizendo que a fotografia de registro ou documental não podem ser consideradas também fotografia de arte, no entanto, essas três categorias podem ser diferenciadas com base em seus objetivos, ou seja, *para o quê* elas estão sendo produzidas. Estudando as particularidades de cada uma dessas classificações, é possível distinguir o que é atemporal numa fotografia daquilo que é temporal, e ainda refletir sobre quais signos levam determinada foto ao caráter temporal (indicando uma determinada época – o *antigamente*) ou ao caráter atemporal (o *aqui*, o *eterno presente*). Segundo Barthes (1990, p. 36): “A fotografia instaura [...] uma nova categoria de espaço-tempo: local-imediata e temporal-anterior; na fotografia há uma conjunção ilógica entre o *aqui* e o *antigamente*”.

Quando Man Ray apresentou, em 1924, *Le Violon d’Ingres*, confrontou a relação tempo-espaço, pela qual as fotografias usualmente eram classificadas. Por mais que as composições químicas da fotografia retratem tecnicamente uma época, a composição da modelo com o espaço não traz nenhuma característica específica que determine sua data.

A imagem, enquanto fotografia de arte, não representava uma visão poética da “realidade”, apenas com o recurso do recorte de enquadramento e escolha do tema, mas por uma interferência simbólica: a pintura, nas costas da modelo e sua pose estrategicamente pensada, dão a impressão do corpo de um

violino. A mulher é vista, mas o objeto fotografado é o corpo-violino. Desse modo, o tema de *Le Violon d'Ingres* é a relação violino-mulher.

Essa figura de Man Ray não pertence a um tempo nem mesmo a um espaço, mesmo tendo características de um movimento artístico. Man Ray se apropria do Dadaísmo na construção dessa imagem, que de alguma forma, determina tempo e espaço. Apesar do preto e branco ser o recurso disponível na época, para a produção fotográfica, nos remetendo ao passado, o uso do preto e branco (tons de cinza) é usado poeticamente como técnica e linguagem, o que descaracteriza a condição de *antigamente* e traz o violino-mulher para o *aqui e agora*.

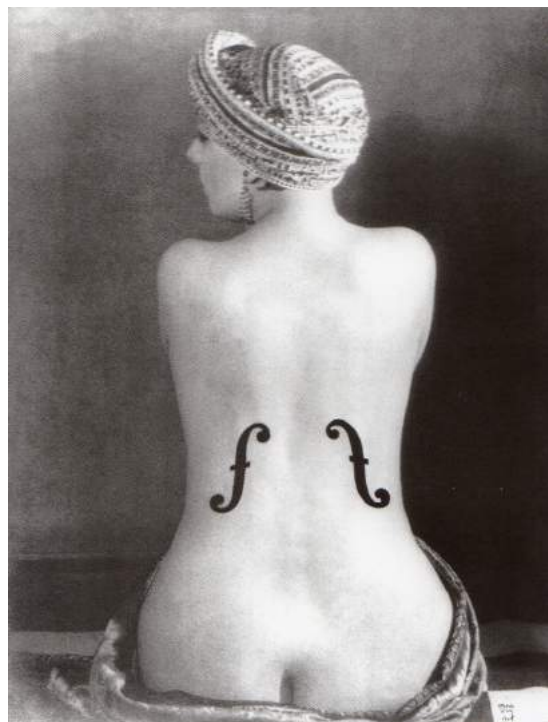


Figura 29: *Le Violon d'Ingres* (RAY, 1924)

Nesta reflexão sobre fotografia, conceitos tais como os de *memória*, *narrativa* e *acaso* se tornam pertinentes, pois são estruturas que, associadas à técnica (no caso os aparatos fotográficos), auxiliam na construção da *poiesis* fotográfica. É essa *poiesis* que identifica o fotógrafo na fotografia. Como em toda linguagem, para um construto identitário (mesmo em fotos de registro), faz-se necessário que determinadas características sejam facilmente acessíveis. Por exemplo, a pintura *Guernica* (1937), devido às representações geométricas, enquadramentos triangulares, fragmentação e deformidades dos corpos e objetos, de imediato, a identificam como sendo de autoria de Pablo Picasso. De acordo com Lima (1982, p. 65), “Quando você faz as suas fotografias, você tenta

estabelecer uma linguagem através delas. Quando um fotógrafo consegue definir a sua linguagem é só olhar uma foto para se saber que foi feita por ele”.

O autor ainda acrescenta que “outra forma de identificação é quando você vê uma cena e diz que aquela cena é daquele fotógrafo, isto quer dizer que aquilo ele fotografaria” (LIMA, 1982, p.65). Citemos como exemplo, o fotógrafo Sebastião Salgado, cujas características reforçam seu olhar e sua assinatura de uma forma peculiar, e mesmo quando faz trabalhos com cunho jornalístico, isto é, mais “técnicos”, torna possível reconhecer sua essência poética na fotografia em questão, já que tem como marca transportar o público para o lugar por ele representado. Como afirma Sontag apud Hoffman (2009, p.1): “Seu trabalho possibilita ao público ter contato com a realidade em várias partes do mundo, fazendo com que eles se sintam turistas, visitando a realidade alheia”

Salgado transita entre a imagem técnica e a imagem poética com um domínio da linguagem tão preciso, que até mesmo quando produz uma fotografia publicitária, consegue retirá-la do contexto propagandístico, colocando-a no campo da poesia, da arte. Nas palavras do próprio fotógrafo: “Você não fotografa com sua máquina. Você fotografa com toda sua cultura” (SALGADO apud SOILO, 2012).



Figura 30: Imagem extraída do livro Genesis (SALGADO, 2013, p.500)

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? **Outra travessia**, n. 5, p. 9-16, 2005.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATCHEN, Geoffrey. **Burning with desire**: The conception of photography. MIT Press, 1999.
- BITTNER, Bob. **Revista Digital Photographer Brasil**, nº27, 2012.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.
- CANONGIA, Ligia. **Vazio e Totalidade**. 2002. Site do artista Marcos Chaves. Disponível em: http://www.marcoschaves.net/textos/pdf/ligiacanongia_pt_vazio.pdf (acessado em 06/03/2014).
- Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/manipula%C3%A7%C3%A3o> [Consultado em 01/03/2014].
- Dicionário Michaelis. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/> (Acesso em: 04/03/2014).

- DONDIS, Donis A.; CAMARGO, Jefferson Luiz. **Sintaxe da linguagem visual**. Martins fontes, 1997.
- ENTLER, Ronaldo. **Poéticas do acaso**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2000.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.
- _____. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.
- HARTEL, **Revista Digital Photographer Brasil**, nº27, 2012, p.30
- HOFFMAN,
- LEINER, Sheila. **O Surrealismo**. Organização de J. Guinsburg e Sheila Leiner. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- LYNCH, David Disponível em: <http://thephotographersgallery.org.uk/the-factory-photographs>. Acesso em: 04/03/2014
- LIMA, Ivan, **Sobre a Fotografia**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- LÜERSEN, Angélica. **Fotografia**: A escrita da luz. In: Intercom–Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação VIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Sul. 2007.
- KOSSOY, Boris; SAMAIN, Etienne. **Fotografia e memória**: reconstituição por meio da fotografia. **O fotográfico**, v. 2, p. 39-45, 1998.
- KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Ateliê Editorial, 1999.
- MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. Brasiliense/Funarte, 1984.
- MERCADO, Gustavo. **O Olhar Do Cineasta**. Taylor & Francis, 2011.
- MISKOLCI, Richard. Figuras do desvio: o artista na obra de Thomas Mann. **ITINERÁRIOS–Revista de Literatura**, 2005.
- MOURA, Diógenes. Disponível em: <http://www.aloucadebaixodobranco.com.br/> (Acesso em 07/03/2014)
- OKUBO, Kazuo. Disponível em: <http://www.casapark.com.br> (Acesso em 02/03/2014)
- RABELO, Amanda Oliveira. **Memória e subjetividade**: elementos para refletir sobre a singularidade das professoras. *Educação*, v. 32, n. 1, 2007.

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

SALGADO, Sebastião. **Gênesis**, São Paulo: Editora Taschen BR, 2013

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação**. São Paulo: Paulus, 2004.

_____. **Culturas de artes do pós-orgânico**. Da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTOS, Luciano Campos dos. **Heidegger e a Possibilidade de um Humanismo Pós-metafísico**. *Idéias*, v. 2, n. 1, 2010.

SILVA, Valdete Nunes. **Sophie Calle e a arte fotográfica: a inventividade dos jogos**. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo: USP. 2008.

SCHIMITT, Fernando para Revista Digital Photographer Brasil, nº26, 2012. São Paulo: TRGD, 2012.

SCHULTZE, Ana Maria; BORGES, Márcia Suzana Caselgrandi. **APRENDER FOTOGRAFIA FAZENDO**: uma ação andragógico-afetiva em EAD. *Revista Educação, Artes e Inclusão*, v. 2, n.1, 2010.

SOILO, Andressa Nunes. A arte da fotografia na antropologia: o uso de imagens como instrumento de pesquisa social. *Revista Habitus*, Volume 10, nº2. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012.

TARKOVSKY, Andrei. **Instantâneos (Instant Lights: Tarkovsky Polaroids)**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VARGAS, Antonio. **Financiamento, identidade e produção artística na sociedade contemporânea**. *Revista Digital Art&*, ano II, nº4, 2005.

VAUGHAN, Dai. **For Documentary**: twelve essays. EUA: University of California Press, 1999.

WENDERS, Win. In: <http://www.wim-wenders.com> - acesso em 04/-3/2014

