

2

A Fotografia

*Todas as artes contribuem para
a maior de todas as artes:
A arte de viver.*
Bertolt Brecht

A fotografia tem estado cada vez mais presente nas vidas dos indivíduos desde o seu surgimento no séc. XIX. São registros de família, de amigos, de ocasiões importantes no cotidiano desses indivíduos que a tornam cada vez mais popular na sociedade ocidental. Seu uso profissional no registro de fatos históricos, na cobertura de acontecimentos atuais, na documentação médica e científica, e até mesmo nas páginas do livro didático de inglês pesquisado nesse trabalho, fazem da fotografia um instrumento versátil e ampliam seu universo de atuação.

Elementos visuais como a cor, a forma e a textura dominam a fotografia, e juntos com outros elementos visuais são responsáveis pela maneira como ela é percebida e utilizada para reproduzir pessoas, ambientes e objetos, e assim exercer seu poder de persuasão (Dondis, 2000).

Esse capítulo se propõe: **a.** a situar brevemente a fotografia em relação ao seu surgimento e à sociedade que a utiliza (Freund, 1976), **b.** a enfocar seu aspecto representacional, refletindo sobre a percepção que se tem da fotografia como evidência do real (Sturken e Cartwright, 2005; Barthes, 1998); **c.** a discutir as possíveis interpretações que suas imagens permitem (Arcari, 1983; Barthes, 1984); **d.** a apresentar algumas técnicas fotográficas utilizadas para fazer significado (Barrett, 1990; Arcari, 1993); e **f.** a fazer uma reflexão sobre o papel do fotógrafo (Barthes, 1994; Barrett, 1990; Burgin, in Evans e Hall, 2005).

A primeira parte desse capítulo, *Fotografia e Sociedade*, será comentada a seguir.

2. 1. Fotografia e Sociedade

Gisèle Freund (1976:7) inicia seu estudo sobre fotografia atestando que “cada momento histórico presencia o nascimento de modos particulares de explosão artística, que correspondem ao caráter político, às maneiras de pensar e aos gostos da época.”² A pesquisadora relaciona em seu estudo o aparecimento da fotografia com a necessidade da sociedade de obter mudanças, sejam elas políticas, econômicas ou sociais.

A fotografia surge no séc.XIX, época do capitalismo moderno e das máquinas, quando há grande ascensão de camadas sociais e grande necessidade de se produzir tudo em quantidades, especialmente retratos (Freund, 1976:13). Ter um retrato feito nessa época era considerado um “ato simbólico mediante o qual indivíduos da classe ascendente manifestavam sua ascensão social”³ (Freund, 1976:13).

A partir de um padrão de gosto ditado pela nobreza de Luis XVI, a burguesia francesa em ascensão tentava dar a seus retratos pintados ares luxuosos. Com a consolidação do poder político da burguesia, os pintores retratistas passam a retratar em suas pinturas rostos menos suntuosos, menos *nobres*, literalmente, e mais “burgueses” (Freund, 1976:7). O retrato pintado artesanalmente vai dando lugar aos poucos a uma produção cada vez mais mecanizada e feita em maior escala, culminando no advento do retrato fotográfico.

Na França, onde a fotografia foi inventada, as mudanças sociais ocorridas com a Revolução Francesa, a presença constante dos intelectuais liberais nos círculos políticos e as ciências exatas que ganhavam grande impulso, fazem com que a fotografia inventada por Nicéphore Niépce (Freund, 1976) tomasse impulso e fosse finalmente divulgada para todos, sendo sua adoção ampliada até chegar às camadas sociais mais inferiores.

² “Cada momento histórico presencia el nacimiento de unos particulares modos de expresión artística, que corresponden al carácter político, a las maneras de pensar y a los gustos de la época.” (Gisèle Freund, 1976:7)

³ “...actos simbólicos mediante los cuales los individuos de la clase social ascendiente manifestaban su ascenso...” (Gisèle Freund, 1976:13)

O fotógrafo, dessa maneira, pode satisfazer seus fregueses cobrando preços bem menores que os retratistas, e ao mesmo tempo correspondendo ao gosto da burguesia. A fotografia passa, assim, a ter um papel cada vez mais importante na sociedade, e a burguesia encontra, então, na fotografia um novo meio de “auto-representação conforme suas condições econômicas e ideológicas” ⁴ (Freund, 1976:24).

De acordo com Freund (1976:8), na vida contemporânea, a fotografia “desempenha um papel fundamental” ⁵, pois é utilizada em todas as atividades humanas, independentemente da finalidade de seu uso. Ela é parte da vida cotidiana, está incorporada na vida social, nas diferentes camadas sociais, na ciência e na indústria, estando diariamente presente em jornais e revistas.

Freund (1976:8) defende que é justamente seu poder de “reproduzir a realidade externa – poder inerente à sua técnica - que lhe presta um caráter documental” ⁶, e lhe confere fidelidade para reproduzir os desejos e as necessidades da sociedade. A crença em sua objetividade é fictícia, visto que sua lente permite “todas as deformações possíveis da realidade, determinadas em parte pela maneira de ver do fotógrafo e às exigências de seus mandatários”⁷ (Freund, 1976:8). Nessa perspectiva, a fotografia passa a ser um dos meios mais eficazes para moldar “nossas idéias e influir em nosso comportamento” ⁸ (Freund, 1976:8).

A imagem fotográfica é também uma maneira do ser humano expressar sua individualidade. Como argumenta Freund (1976:9), tirar fotos é um modo encontrado pelos indivíduos para “exteriorizar seus sentimentos” ⁹, o que confere à fotografia um poder heurístico, de catarse do indivíduo.

⁴ “...autorrepresentación conforme a sus condiciones económicas e ideológicas.” (Gisèle Freund, 1976:24)

⁵ “...desempeña un papel capital.” (Gisèle Freund, 1976:8)

⁶ “...su poder de reproducir exactamente la realidad externa-poderr inherente a su técnica-le presta um carácter documental...” (Gisèle Freund, 1976:8)

⁷ “...todas las deformaciones posibles de la realidad, dado el carácter de la imagen se halla determinado cada vez por la manera de ver del operador y las exigências de sus comanditarios.” (Gisèle Freund, 1976:8)

⁸ “...nuestras ideas y de influir en nuestro comportamiento.” (Gisèle Freund, 1976:8)

⁹ “... exteriorización de sus sentimientos...” (Gisèle Freund, 1976:9)

2.2. Fotografia e Representação

A crença na objetividade fotográfica, em seu poder de representar a realidade é amplamente difundida. Para Sturken e Cartwright (2005:12), representação se refere ao uso “da língua e imagens para criar significado sobre o mundo ao nosso redor”¹⁰. Da mesma maneira com que usamos palavras para definir e descrever o mundo que nos cerca, fazemos uso das imagens.

Na visão de estudiosos como Sturken e Cartwright (2005), Kress e van Leeuwen (2000), Barrett (1990), Arcari (1983) e Burgin (2005), as culturas nas quais vivemos atualmente estão repletas de imagens visuais que apresentam objetivos e efeitos pretendidos. Elas são responsáveis por uma variedade de emoções e reações que os indivíduos apresentam quando as vêem, tais como a raiva, o prazer, a curiosidade e o desejo. Elas podem apelar aos nossos sentidos, acalmando-nos, ou instigando-nos a uma ação; podem persuadir-nos a acreditar em algo, ou anestesiá-los. Enfim, elas servem a uma grande variedade de propósitos que apresentam diferentes significados para diferentes pessoas, em diferentes contextos. Ao representar algo visualmente, construímos e decodificamos o mundo em que vivemos. O mesmo acontece quando interpretamos as imagens que nos rodeiam, pois a interpretação considera nossos valores, crenças e experiências. “Interpretar imagens é examinar as crenças que conferimos a essas imagens, e decodificar sua linguagem visual” afirmam Sturken e Cartwright (2005:41). Tanto na elaboração da imagem quanto na interpretação, os indivíduos são guiados por sua cultura. Cultura, como entendido por Sturken e Cartwright (2005), compreende tudo que compõe a vida de um indivíduo, tudo que o leva a ter certos valores, certas crenças, certo código de conduta, certa *imagem* do mundo que o cerca.

As imagens, sejam elas fotográficas ou não, são formadas por camadas de significados que incluem “seus aspectos formais, suas referências culturais e sócio-históricas, e os modos como se relacionam com outras imagens e contextos”¹¹ (Sturken e Cartwright, 2001:42) em que estão inseridas. Em

¹⁰ “...of language and images to create meaning about the world.” (Sturken e Cartwright, 2005:12)

¹¹ “...their formal aspects, their cultural and socio-historical references, the ways they make reference to the images...and the contexts.” (Sturken e Cartwright, 2005:42).

concordância com Arcari (1983:21) quando esse menciona a verossimilhança como um dos preconceitos em relação à fotografia, Sturken e Cartwright colocam que a criação de uma imagem através da lente de uma câmera “sempre envolve alguma escolha subjetiva através da seleção, enquadramento, e personalização”¹² (Sturken e Cartwright, 2005:16). O fato da fotografia ser percebida como “uma cópia do mundo real”¹³ (Sturken e Cartwright, 2005:17) se deve ao fato de que no século XIX as máquinas eram vistas como mais confiáveis do que o ser humano, já que acreditava-se que os resultados de um experimento pudessem ser influenciados pela subjetividade dos cientistas que executavam esses experimentos. Dessa maneira, a máquina, incluindo aqui a câmera fotográfica, daria maior objetividade e confiabilidade a esses experimentos.

Ao ser entendida como sendo uma cópia fiel dos objetos, pessoas e eventos, a fotografia é considerada um mito, na concepção de Barthes (1998), devido ao fato da fotografia poder ser facilmente manipulada. Ser considerada uma evidência da realidade lhe confere uma qualidade quase que mágica, pois lhe é associado o valor de verdade (Sturken e Cartwright, 2005:18). As fotografias de álbuns de família são usadas inclusive para provar a existência de alguém em certo lugar, num certo momento na história, como é o caso de fotografias sobre o holocausto que Sturken e Cartwright (2005:17) mencionam. Mesmo conscientes de que a imagem fotográfica pode ser manipulada, a crença compartilhada de que esse tipo de imagem é objetiva e representativa da realidade lhe confere grande poder.

Essa crença na objetividade fotográfica é discutida nos estudos sobre fotografia realizados por Barthes, que menciona que por definição a mensagem fotográfica transmite a realidade *literalmente*, no entanto o objeto real sofre uma “redução - em proporção, perspectiva, cor - mas essa redução não significa uma *transformação* (no sentido matemático)”¹⁴ (Barthes, 1998:17). Barthes argumenta que não há necessidade de que essa realidade que a fotografia aparentemente pretende captar seja dividida em pequenas unidades transformadas em símbolos, pois não há necessidade de estabelecer-se um código entre o objeto e sua imagem.

¹² “...always involves some degree of subjective choice through selection, framing, and personalization.” (Sturken e Cartwright, 2005:16)

¹³ “... a copy of the real world.” (Sturken e Cartwright, 2005:17)

¹⁴ “...a reduction – in proportion, perspective, colour – but at no time is this reduction a *transformation* (in the mathematical sense of the term).” (Barthes, 1998:17)

A imagem não é a realidade, pois essa foi reduzida para *caber* na fotografia. De acordo com o semiólogo, essa imagem é o *analogon* perfeito, e é exatamente essa perfeição analógica que o “senso comum define como sendo uma fotografia”¹⁵ (Barthes, 1998:17). O termo *análogo*, utilizado por Barthes, se refere ao que chama de mensagem denotativa, ou seja, aquela que corresponde exatamente à realidade. Por ser um análogo da realidade que mostra, a imagem fotográfica é vista então por Barthes (1998:17) como “uma mensagem sem código”¹⁶ ou seja, “uma mensagem contínua”¹⁷. A pintura e o cinema são exemplos de reproduções análogas da realidade, e podem ser consideradas mensagens sem código. No entanto, essas artes, e aqui Barthes (1998) não inclui a fotografia, além de mostrarem o conteúdo análogo da realidade, elas mostram uma imagem que sofreu algum tipo de tratamento por quem a produziu e que refletirá a cultura da sociedade que a realiza e a quem a imagem é dirigida.

No intuito de refletir sobre a mensagem fotográfica, Barthes (1998:17) nos apresenta suas considerações de que as artes que em princípio *imitam* a realidade possuem dois tipos de mensagem: uma análoga, ou *denotativa*, e que é uma cópia fiel da realidade, e outra a qual chama de *conotativa*, e que reflete a maneira como a sociedade comunica seus valores. No entanto, Barthes defende que essa dualidade não é evidente quando se trata de fotografia. Para ele a fotografia é constituída apenas de mensagens denotativas, pois a “plenitude analógica é tão grande que seria literalmente impossível”¹⁸ descrevê-la. (Barthes, 1998:18).

A imagem fotográfica não poderia ser descrita sem relacionar sua mensagem denotativa à mensagem derivada de um código, a língua. Barthes (1998:19) chama a atenção para o fato de que descrever algo é “trocar estruturas, significar algo diferente do que é mostrado”¹⁹. É devido ao fato da fotografia ter essa característica denotativa, objetiva que ela é entendida como uma representação integral da realidade, e é justamente a crença do senso comum

¹⁵ “...common sense, defines the photograph.” (Barthes, 1998:17)

¹⁶ “It is a message without a code.” (Barthes, 1998:17)

¹⁷ “... a continuous message...” (Barthes, 1998:17)

¹⁸ “...analogical plenitude, is so great that the description of a photograph is literally impossible.” (Barthes, 1998:18)

¹⁹ “...it is to change structures, to signify something different to what is shown”. (Barthes, 1998:18-19)

nesses atributos da fotografia, que faz com que ela possa ser considerada um mito, pela visão de Barthes. O filósofo analisa a fotografia na imprensa, e aponta a dificuldade que a mensagem conotativa pode apresentar para ser percebida com facilidade, já que envolve níveis diferentes de produção e de recepção. Dessa maneira, a fotografia apresentará simultaneamente uma mensagem sem código, que é o análogo fotográfico; e uma outra mensagem que apresenta um código. Barthes (1998:19) se referirá a esse aspecto de co-existência como o “paradoxo da fotografia”²⁰.

Apesar de fazer uma análise em vários de seus estudos sobre fotografia, considerando sua objetividade e mensagens possíveis de serem codificadas, em *a Câmara Clara* (1984), Barthes tenta decifrar a fotografia, não em termos de técnicas ou análises históricas ou sociológicas, mas considerando suas próprias percepções. Seu desejo é saber o que é a Fotografia, tentando formular “o traço fundamental, o universal sem o qual não haveria Fotografia” (1984:19).

Barthes utiliza inúmeras vezes a letra *F* maiúscula quando se refere à fotografia. Essa grafia é usada por ele quando se refere à fotografia como algo que possibilita captar um sujeito e transformá-lo em objeto num certo instante; que faz uso da luz, papel especial e equipamento, e a qual tenta desvendar. Quando se refere às fotos que vê ou tira, utiliza a letra *f* minúscula, como a maioria dos pesquisadores o faz. Essa distinção entre *A Fotografia*, com letra maiúscula, e *a fotografia*, com letra minúscula não é feita por outros pesquisadores cujas teorias foram usadas para esse estudo. A letra *F* maiúscula será mantida nesse presente estudo quando se referir à fotografia, como Barthes se refere.

Para Barthes (1984:17), “uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos”, e, em seu estudo, Barthes deixa claro que sua intenção não é a de se colocar como fotógrafo, que conhece a máquina e as técnicas a serem utilizadas, mas a de inferir e analisar subjetivamente o que é a Fotografia, em toda a sua essência. Ele utiliza o que chama de suas “duas experiências” (1984:22): a do sujeito olhado e a do sujeito que olha, estabelecendo, assim, um outro *olhar* introspectivo para com a Fotografia. Um *olhar* que não envolve técnicas fotográficas, análise de contexto, percepção de ideologias e semiótica. Seu objetivo é *penetrar* a foto, questionar seus sentimentos em relação a ela, encontrar

²⁰ “The phographic paradox...” (Barthes, 1998:19)

a “evidência da Fotografia” (1984:91). Para Barthes, o efeito maior da fotografia é ser um “certificado de presença” (1984:129), de que alguém ou alguma coisa realmente existiu, atestando que o objeto da fotografia foi “necessariamente real, e que foi colocado diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia” (1984:115). Sua relação com o Tempo é muito forte. Para ele, na fotografia, a “imobilização do Tempo só ocorre de um modo excessivo, monstruoso: o Tempo é obstruído” (1984:135). O sentimento que surge no semiólogo ao se deixar fotografar, é definido como “um momento sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto: vivo então uma micro-experiência da morte, torno-me verdadeiramente espectro” (1984:27). E acrescenta ainda que o fotógrafo “sabe muito bem disso, e ele mesmo tem medo dessa morte em que seu gesto irá embalsamar-se” (1984:27). Barthes argumenta que a imagem fotográfica é “plena, lotada: não tem vaga, a ela não se pode acrescentar nada” (1984:133).

2.3 Fotografia e Interpretação

É comum ouvir-se que a fotografia é uma representação da realidade. Para Sturken e Cartwright (2005:14) a representação é “um processo através do qual construímos o mundo ao nosso redor”²¹ e as regras e convenções são aprendidas na cultura em que cada indivíduo está inserido. Essa é uma abordagem sócio-construcionista visto que fazemos significado no mundo material através de contextos culturais específicos. A abordagem sócio-semiótica considera a língua como um processo social de construção de significado em ambientes diversos, e que inclui gestos, silêncios, postura corporal, símbolos acústicos, visuais e gráficos que colaboram na construção do significado e na maneira como interpretamos esse significado. Para Gillian Rose (2001) as diferentes tecnologias visuais como a fotografia, filme, e televisão nos fornecem visões do mundo que podem parecer neutras à primeira vista, mas estão longe de o serem. As imagens de mundo que nos são apresentadas “não são janelas transparentes. Elas interpretam o mundo, apresentando-o de formas bastantes particulares”²² (Rose,

²¹ “...process through which we construct the world around us.” (Sturken e Cartwright, 2005:14)

²² “...are never transparent windows...they interpret the world; they display it in very particular ways.” (Rose, 2001:6)

2001:6). Em concordância com o pensamento de Rose (2001), Fatorelli (1991:67) considera que o meio fotográfico “interfere na imagem que temos de mundo”, modificando-o.

Uma imagem como a apresentada abaixo, figura 1, é de grande valor tanto expressivo quanto de demonstração de poder. Essa fotografia aparece no livro didático estudado nessa dissertação, na unidade sobre línguas em perigo.



Figura 1 - *Native Americans*

À primeira vista as crianças não parecem ser americanas, estudando numa escola nos Estados Unidos. Elas possuem cabelos escuros, olhos amendoados, e poderiam ser sul- americanas, devido ao seu tipo físico. No entanto, devido à legenda presente na superfície da foto, tomamos conhecimento de que são de descendência indígena, nativas americanas, ou *Native Americans* como se denominam os índios americanos, e que estão provavelmente numa escola americana. A primeira pergunta que nos vêm à mente é se as escolas americanas se parecem com a da foto, ou se as escolas para nativos americanos são mais simples, com paredes em tijolo aparente, assemelhando-se às escolas que imaginamos em países em desenvolvimento. Ela pode causar algum impacto quando a relacionamos com a imagem que fazemos de escolas americanas.

Quando temos contato com fotografias de salas de aulas americanas, é comum vermos crianças se movimentando e salas coloridas. As crianças da foto acima são mostradas escrevendo ou lendo, quietas em suas carteiras, estudando em sala de móveis de madeira simples, sem cores fortes ou variadas.

Não se pode descartar a hipótese dessa leitura estar incorreta, pois, como argumenta Acari (1993:16), se quisermos “aprender a ler corretamente a fotografia, é preciso considerar o risco que se corre de ser enganado por uma imagem quando ela está inserida entre outras num contexto particular”. Nesse caso, a foto aparece no livro didático de inglês. Talvez se estivesse numa página de revista sobre índios americanos, ou sobre as diferentes escolas nos EUA, teríamos uma outra leitura dessa mesma foto.

Arcari (1993) aponta que o fato de sermos levados a acreditar cegamente na objetividade da imagem fotográfica se deve à própria montagem fotográfica e à maneira como é paginada. No entanto, nossa capacidade e liberdade de leitura de uma imagem fotográfica podem estar condicionadas ao contexto em que uma fotografia foi publicada. Para exemplificar esse aspecto, é apresentada uma imagem abaixo, figura 2, que nos dá uma noção de como a informação pode ser transformada e interpretada de maneira diferente dependendo do contexto onde apareça. Essa imagem será analisada em mais detalhes posteriormente nessa dissertação, no capítulo que trata da análise de resultados, no entanto ela exemplifica aqui a maneira como pode ocorrer a manipulação de uma imagem.

A fotografia, figura 2, aparece no livro didático na unidade sobre símbolos de *status*, e as atividades de língua são sobre propaganda.



Figura 2 – Moça com a mão no rosto

Essa foto acima nos dá a impressão de que a modelo olha com saudades, ou deseja algo que o leitor não consegue ver, dando margem a inúmeras interpretações em relação ao que ela está olhando ou pensando. O número

possível de interpretações não pode ser estimado, e as possibilidades de interpretação dependerão daquilo que cada cultura relaciona com o desejo ou sonho da modelo da foto.

Quando a imagem é apresentada novamente no final do livro, ela aparece completa e então é possível perceber de que se trata de uma propaganda de perfume francês, que poderia ser encontrada nas páginas de uma revista. Na segunda foto, a modelo estabelece uma relação com o perfume, pois é para ele que ela olha e talvez seja com ele que ela parece sonhar.

Não se espera encontrar uma fotografia de publicidade em um livro didático de inglês, como a propaganda de perfume que o livro utiliza. O local mais apropriado para encontrá-la seria em jornal ou revista. Ela está fora de seu contexto, apesar de ter sido inserida numa unidade do livro cujo objetivo parece ser o de introduzir linguagem de propaganda ao aluno. O fato de ter uma parte de sua mensagem excluída da imagem quando é mostrada no livro didático na primeira vez, dificulta a percepção de que se trata de uma propaganda real. Os indivíduos familiarizados com a modelo da foto, que foi exclusiva dessa marca de perfume, e conhecedores do perfume, não teriam nenhuma dificuldade em relacionar a fotografia à propaganda a que ela se refere. No entanto, indivíduos que desconhecem a modelo, poderiam fornecer inúmeras possibilidades de interpretações, sem sequer se referir a essa propaganda específica.

Devido às várias possibilidades de interpretação de uma fotografia, Arcari nos propõe que se discuta a imagem fotográfica, que se analise os elementos que a compõem, e que se perceba a importância do contexto em que é produzida, para que então seja possível haver uma percepção do poder dessa imagem.

Numa perspectiva diferente da sugerida por Arcari, Barthes (1984:130) argumenta que a Fotografia por ser “um objeto antropológicamente novo deve escapar de discussões habituais sobre a imagem”. O estudioso afirma ter uma posição realista ao considerar a fotografia uma imagem sem código, no entanto não nega a possibilidade de que “códigos venham afetar sua leitura” (1984:132). Barthes (1984:130), apesar de reconhecido semiólogo, critica a posição de sociólogos e outros semiólogos para os quais a fotografia não é um *analogon* do mundo, que tudo é “relatividade semântica: nada de real”, e acrescenta que esses

estudiosos demonstram grande desprezo por realistas que, como ele, Barthes, não percebem que a fotografia é sempre codificada. Barthes (1984:132) considera a foto como uma “*emanação do real passado: uma magia*”, e não como uma *cópia* do real. Sua posição é de que por mais que se defenda que aquilo que a fotografia representa é fabricado, não há como evitar que ela seja analógica, e considera que o fato da fotografia ser analógica ou codificada não contribui para sua análise (1984:130). Ele acredita que “o importante é que a fotografia possui uma força de constatação, e que esse poder de constatação da Fotografia incide, não sobre o objeto, mas sobre o tempo” (1984:130).

2.4. Fotografia e Técnica Fotográfica

A técnica fotográfica é um elemento importante utilizado pelo fotógrafo para produzir diferentes significados na fotografia. A composição dos elementos na foto, a proximidade com as margens, o foco recebido e a luz entre outros aspectos da fotografia, são obtidos através da utilização de uma técnica fotográfica. Essa técnica possibilita o fotógrafo construir seus significados, independentemente de que ele o faça consciente ou não.

Descrever uma fotografia, na opinião de Barrett (1990:12), é se perguntar: “O que há aqui? O que estou olhando? O que sei com certeza sobre essa fotografia?”²³. É perceber o “óbvio e o não tão óbvio, considerando que o que é óbvio para um indivíduo pode ser invisível para outro”²⁴ (Barrett, 1990:12).

A fotografia pode ter seu formato retangular colocado tanto na posição horizontal quanto na vertical. Se colocado vertical mais do que horizontalmente, o retângulo pode condicionar “a nossa maneira de ver e de exprimir visualmente”, atesta Antonio Arcari (1993:14). O formato retangular usado tanto no sentido vertical quanto do horizontal é uma das “poucas liberdades, mas precisamente por isso, importante, do fotógrafo” (Arcari,1993:14). No cinema e na televisão, por exemplo, o formato retangular é vertical, e sempre fixo. Sendo assim, de acordo com Arcari, o significado das imagens dependerá em grande parte da

²³ “What is here? What am I looking at? What do I know with certainty about this image?” (Barrett, 1990:12)

²⁴ “...what is obvious to one viewer might be invisible to another.” (Barrett, 1990:12)

possibilidade de uso desses dois formatos, o vertical e o horizontal. Não é apenas a escolha do formato, mas também a ligação que a imagem presente no retângulo terá com esse formato que será também de grande importância no significado que a fotografia pode transmitir.

Nas figuras 3, 4 e 5, o cenário da fotografia, ou seja, o campo onde os dois meninos estão jogando futebol foi extraído propositalmente para que se pudesse perceber a tensão que é criada na fotografia. Essa tensão, como se refere Arcari (1993:15) a esse tipo de percepção, pode ser provocada ao colocar as crianças mais perto ou mais distante das margens direita e esquerda da fotografia. A figura 4, na qual as crianças estão colocadas no centro da fotografia, apresenta maior equilíbrio do que as figuras 3 e 5. Essa colocação ao centro torna “imóvel uma figura que, no entanto, apresenta nas linhas de contorno um movimento intrínseco” (Arcari, 1993:16). Ao se colocar a figura dos dois meninos à esquerda - figura 3 - tem-se a sensação de que os meninos deslizam e correm em direção à margem direita. Na figura 5, os meninos foram colocados próximos à margem direita, e parecem que vão *sair* da fotografia com a bola. As fotografias 3 e 5 criam tensão por parecerem *desequilibradas*. Enquanto na figura 3 os meninos parecem *correr* pela fotografia, na figura 5 eles parecem querer *escapar* dela. Para Dondis (2000) é justamente o fato de não apresentarem equilíbrio que essas duas imagens chamam nossa atenção.



Figura 3 – Meninos jogando bola I



Figura 4 – Meninos jogando bola II

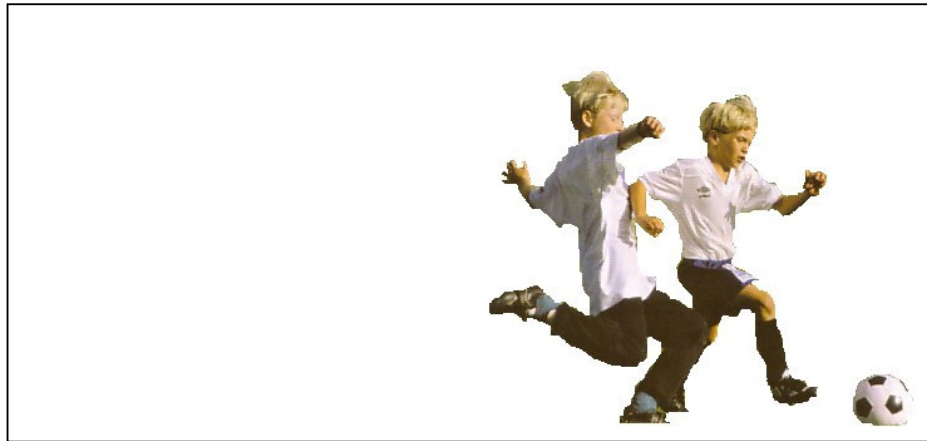


Figura 5 – Meninos jogando bola III

Enquanto as imagens acima foram apresentadas no formato horizontal, as imagens que se seguem são apresentadas no sentido vertical. De acordo com Arcari (1993:15) “a verticalidade do formato e da colocação da figura sobre a superfície determinam o significado de toda imagem”. Tanto as distâncias das margens laterais esquerda e direita, como nas figuras acima mostradas, quanto as margens superiores e inferiores, como se pode ver abaixo nas figuras 6 e 8, tensões diversas podem ser criadas.

A figura 7 está centralizada, e ao descentralizá-la, colocando a imagem da moça pedalando uma bicicleta, mais próxima da margem superior, figura 6, cria-se a um movimento que parece ter início e cujo percurso terminará quando a moça estiver na margem inferior, como acontece na figura 8.



Figura 6 – Moça pedalando I

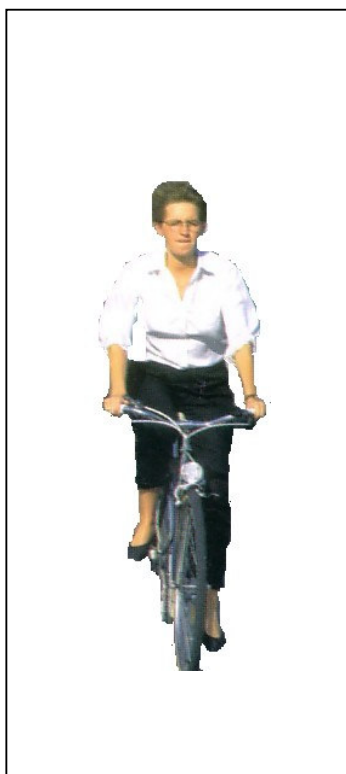


Figura 7 – Moça pedalando II



Figura 8 – Moça pedalando III

Nas imagens discutidas, (dois meninos jogando bola - figuras 3, 4 e 5; moça pedalando – figuras 6, 7 e 8), somente as figuras humanas foram mantidas. Os contextos que ajudam na construção dessas imagens foram retirados propositadamente, com a finalidade de nos atermos ao efeito que pode ser causado ao aproximar as figuras humanas, presentes nessas fotografias, de uma margem em detrimento das outras, de centralizá-las, ou de colocarmos a imagem num plano horizontal ou vertical. Esse exercício é proposto por Arcari (1993:16) com a finalidade de nos chamar atenção ao risco de sermos “enganados por uma imagem quando ela está inserida entre outras num contexto particular”. Ao isolarmos uma fotografia do contexto em que aparece, seja ele um livro didático ou um jornal, retirando sua legenda, abolindo paisagens, nos concentrando, por exemplo nos personagens, como fizemos na série de fotos mostradas, nos libertamos de certos *tabus*, afirma Arcari (1993). Ao inserimos um contexto a essa fotografia, percebemos, então que essas fotografias podem conter várias histórias, e que o mundo apresentado nos parecerá diferente a cada contexto no qual a imagem

aparecer. Isso acontece não por vermos aquilo que reconhecemos como realidade apresentado na fotografia, mas pelo fato da realidade apresentada ter interpretações diferentes para cada pessoa que a observar. O mundo não estará sendo simplesmente refletido, o significado dele estará sendo construído por nós (Sturken e Cartwright, 2005:13), através das experiências e sensações que cada indivíduo possui.

A fotografia abaixo, figura 9, referente às figuras 3, 4 e 5, é apresentada da maneira como aparece no livro didático. Pode-se ver o campo de grama verde onde as crianças jogam futebol, e assim contextualizar a imagem do jogo de futebol das crianças.



Figura 9 – Dois meninos jogando bola no campo de futebol

A próxima fotografia, figura 10, se refere às fotografias presentes nas figuras 6, 7 e 8 apresentadas anteriormente. Podemos perceber que a ciclista está posicionada no centro, ocupando praticamente toda a foto. Percebe-se também que ela pedala provavelmente nas ruas de uma cidade, entre os carros, que podem ser vistos desfocalizados atrás dela.



Figura 10 – Moça pedalando na rua

Na perspectiva que Barthes nos apresenta em “A Câmara Clara” (1984), esse exercício sobre fotografia não é inválido, no entanto ele não diz muito sobre a *alma* da fotografia. Para ele “tudo que se passa no interior do enquadramento morre de maneira absoluta uma vez ultrapassado esse enquadramento” (1984:86). Isso significa que, ao contrário do que Arcari (1993) propõe em relação à tensão criada quando o objeto está mais ou menos próximo das bordas e à possível percepção do objeto escapando ao enquadramento, a imagem da foto é imóvel para Barthes, e “os personagens que ela representa não se mexem; isso quer dizer que eles não saem; estão anestesiados e fincados, como borboletas” (1984:86). Para Barthes a diferença entre o cinema e a fotografia é que o primeiro “não é um enquadramento, mas um esconderijo” (1984:86) e que o personagem que sai da tela de cinema “continua a viver: um *campo cego*”. Esse campo cego, não é, a princípio, encontrado por Barthes na fotografia, pois não é possível fugir do enquadramento. A única maneira do indivíduo se colocar fora do enquadramento fotográfico é através do *punctum*. Barthes chama de *punctum* o “extra campo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (1984:89), é o detalhe que atrai nossa atenção e nos traz questionamentos.

Ao olharmos a imagem dos meninos jogando bola, figura 9, um detalhe que poderia nos fazer transpor a barreira do enquadramento e nos lançar para *fora*, na

proposta de Barthes, seria observarmos, por exemplo, a etiqueta, ou símbolo que consta na camisa do menino de shorts jogando futebol. Esse detalhe poderia captar nosso olhar, e sugerir perguntas como: *seria esse o nome da escola que ele estuda? Ou se trata da marca de alguma empresa de esportes que fabrica camisetas? Será que ele usa uniforme para a aula de esportes ou esse é o traje que colocou para sair e ir brincar?* Na visão de Barthes, o *punctum* poderia ser a etiqueta na camisa do menino que capta o olhar e faz com que se escape do enquadramento, e não a cena do futebol na qual dois meninos postados na margem esquerda correm em direção à margem direita.

Ambas as perspectivas, de Arcari (1993) e de Barthes (1984), são possíveis, apesar de visarem objetivos diferentes e olharem para a fotografia de maneiras diferentes. Enquanto Arcari percebe nas técnicas fotográficas possibilidades diferentes de construção e interpretação das fotografias, Barthes nos chama atenção para a real existência do objeto da fotografia, o de atestar que o que se vê “de fato existiu” (1984:123), não importando a técnica utilizada pelo fotógrafo.

2.5 Fotografia e Fotógrafo

Barthes (1984:56-57) compara a atuação do fotógrafo com a de um acrobata, que precisa “desafiar as leis do provável ou mesmo do possível; em última instância deve desafiar as do interessante”. A fotografia precisa ser surpreendente, e para surpreender ela fotografa “o notável; mas logo por uma inversão conhecida, ela decreta notável aquilo que ela fotografa” (Barthes, 1984:57). O gesto essencial do fotógrafo é o de “surpreender alguma coisa ou alguém” (Barthes, 1984:54), e o que torna a foto surpreendente é desconhecer a razão pela qual ela foi tirada.

Para Fatorelli (1991:73), as fotografias “falam-nos de como o fotógrafo vê o mundo e o retrata”, e a imagem criada é a maneira que o fotógrafo tem de ver o mundo e “da sua forma de manipular o equipamento”. O fotógrafo experimenta duas realidades distintas pois precisa abster-se da realidade que a visão direta lhe proporciona para então se colocar “em função da visualidade que a câmara estabelece” (Fatorelli, 1991:77). Ao mesmo tempo em que visualiza a cena real, o

fotógrafo necessita colocá-la no enquadre da lente fotográfica e decidir então que objetos terão prioridade.

Essa importância da visão que o fotógrafo precisa ter do objeto que vai fotografar que Fatorelli nos apresenta, não é fundamental para Barthes (1984). Esse último acrescenta que “a violência do fotógrafo não consiste em *ver*, mas em estar lá” (Barthes, 1984:76). O que chama a atenção de Barthes (1984:30) em relação ao fotógrafo é “o dedo: o que está ligado ao disparador da objetiva”. É o dedo do fotógrafo que será responsável pela transformação do sujeito que existe, em objeto presente na imagem fotográfica (Barthes, 1984). O enquadramento não é fundamental. O momento em que o *clic* da máquina é ouvido, acionado pelo dedo do fotógrafo, fixando o sujeito, tornando-o assim objeto preso para sempre à cena e ao tempo em que a foto foi tirada, é o que realmente importa para Barthes. Ao olhar uma foto, tem-se a comprovação da presença do fotógrafo à cena. O fotógrafo teve a oportunidade de ver o sujeito real, no tempo real, numa cena que jamais se repetirá da mesma maneira, para então *prendê-lo* definitivamente à lente de sua câmera.

Barrett (1990), em sintonia com Fatorelli (1991), cita Ernst Gombrich (in Barrett, 1990:34) quando esse diz que não existe “olho inocente”²⁵ quando se trata de fotografias. Barrett (1990:34) afirma que esse conceito se aplica tanto à câmera, à fotografia e ao “olho do fotógrafo”, olho esse que está longe de ser *inocente*. O fotógrafo, para Goodman (in Barrett, 1990:34) “seleciona, rejeita, discrimina, associa, classifica, analisa e constrói”²⁶. O fotógrafo ao decidir a posição em que vai utilizar sua câmera, qual ângulo e foco será o mais adequado ao seu trabalho, acaba por atingir “um número infinito de composições variadas com apenas um sujeito estacionário”²⁷ (Weston, in Barrett, 1990:24). Suas escolhas não se limitam ao sujeito que vai ser fotografado, eles precisam decidir também de que maneira podem capturar a imagem, e o que pretendem fazer com a imagem capturada (Barrett, 1990:33). Suas fotografias irão refletir suas escolhas, suas crenças, valores e atitudes, todos influenciados por sua cultura. Por mais

²⁵ “...innocent eye.” (Ernst Gombridge, in Barrett, 1990:34)

²⁶ “...it selects, rejects, organizes, discriminates, associates, classifies, analyses, constructs.” (Goodman, in Barrett, 1990:34)

²⁷ “...an infinite number of varied compositions with a single stationary subject.” (Weston, in Barrett, 1990:24)

inocente, realista e direta que a foto pareça ser, de acordo com Barrett, não há como escapar de insinuações, preconceitos e ideologias. As fotos merecem ser “lidas, explicadas, analisadas e desconstruídas”²⁸ na visão de Barrett (1990:34). Isso não significa que o fotógrafo tem sempre consciência de suas intenções quando realiza uma fotografia. Barrett argumenta que o que importa é a oportunidade de quem vê a foto poder interpretá-la, sem ser necessário ter completo conhecimento das intenções do fotógrafo, pois existe um mundo todo de crenças, ideais e significado por trás de uma simples fotografia.

Para Victor Burgin (in Evans e Hall, 2005) para que se possa produzir significado na fotografia é necessário que se manipule o equipamento necessário. Os fotógrafos são os responsáveis pela manipulação desse aparato físico na produção, que envolve: câmeras, filmes, luz, pessoas, objetos. Essa manipulação para reprodução do mundo é “tão manipulativa quanto qualquer outro uso da fotografia”²⁹ (Burgin, in Evans e Hall, 2005:41). Isso significa que independentemente da posição do fotógrafo em relação àquilo que fotografa, não tem como ele ser isento, o que está em concordância com Barrett (1990) e sua visão do olho nada inocente do fotógrafo. Burgin (in Evans e Hall, 2005:41) acrescenta que o único ser humano passível de neutralidade é “um ermitão auto-suficiente”³⁰, pois no momento em que o fotógrafo decide viver numa sociedade torna-se impossível colocar *vendas* em seus olhos quando ele olha através do visor da câmera. O fotógrafo, consciente ou inconscientemente, leva sua visão de mundo para o foco de sua câmera fotográfica.

Percebe-se a preocupação de Fattorelli e Barrett com a linguagem simbólica, conotativa que a fotografia apresenta, enquanto Barthes coloca toda sua atenção na linguagem denotativa, sem signos, que a fotografia lhe parece apresentar. São visões diferentes, sobre o mesmo tema: Fotografia. Não se excluem, pois visam o objeto de maneira diferente, e são possíveis e úteis para a análise de fotografias.

²⁸ “...to be read, explained, analysed, and, deconstructed.” (Barrett, 1990:34)

²⁹ “...is no less *manipulative* than any other use of photography.” (Burgin, in Evans e Hall, 2005:41)

³⁰ “...self-sufficient hermit.” (Burgin, in Evans e Hall, 2005:41)

Esse capítulo teve por objetivo situar a fotografia na época em que surgiu e na sociedade que passou a utilizá-la (Freund, 1976); abordar seu significado representacional, e as possibilidades de ser analisada tanto em seu significado conotativo quanto denotativo, discutindo a crença existente de que é real aquilo que ela representa (Barthes, 1998; Sturken e Cartwright, 2005). Foi apresentado também as interpretações que podem surgir, os significados que podem ser construídos e apreendidos de suas imagens, assim como algumas técnicas fotográficas que possibilitam que diferentes significados sejam produzidos (Arcari, 1993, Barrett, 1990). Para finalizar o capítulo, foi discutido o papel do fotógrafo, de como ele vê a fotografia, do poder que exerce ao apertar o botão da câmera para fotografar seus objetos (Barthes, 1984), e da manipulação que pode exercer ao reproduzir o mundo ao seu redor.