

José Lobo Name  
Andreia Chiari  
Gorete Dadalto

# FOTO GRAFIA

Universidade Federal do Espírito Santo  
Secretaria de Ensino a Distância

**Artes Visuais**  
Licenciatura

**Presidente da República**

Jair Messias Bolsonaro

**Ministro da Educação**

Abraham Weintraub

**Diretoria de Educação a Distância****DED/CAPES/MEC**

Carlos Cezar Modernel Lenuzza

**UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO ESPÍRITO SANTO****Reitor**

Reinaldo Centoducatte

**Secretária de Ensino a Distância – SEAD**

Maria José Campos Rodrigues

**Diretor Acadêmico – SEAD**

Júlio Francelino Ferreira Filho

**Coordenadora UAB da UFES**

Maria José Campos Rodrigues

**Coordenador Adjunto UAB da UFES**

Júlio Francelino Ferreira Filho

**Diretor do Centro de Artes (CAR)**

Paulo Sérgio de Paula Vargas

**Coordenador do Curso de Graduação****Licenciatura em Artes Visuais – EAD/UFES**

Erick Orloski

**Revisor de Conteúdo**

Maria Regina Radrigues

**Revisor de Linguagem**

Andréa Grijó

**Designer Educacional**

Juliana de Souza Silva Almonfrey

**Design Gráfico**

Laboratório de Design Instrucional – SEAD

**SEAD**

Av. Fernando Ferrari, nº 514

CEP 29075-910, Goiabeiras

Vitória – ES

(27) 4009-2208

**Laboratório de Design Instrucional (LDI)****Gerência**

Coordenação:

Hugo Cristo

Leticia Pedruzzi Fonseca

Equipe:

Isabela Avancini

Giulliano Kenzo Costa Pereira

Patrícia Campos Lima

Fabiana Firme

Luiza Avelar

**Diagramação**

Coordenação:

Geyza Dalmásio Muniz

Heliana Pacheco

Thaís André Imbroisi

Equipe:

Ana Clara Balarini

Juliana Colli Tonini

Kathellen Matos

**Ilustração**

Coordenação:

José Octavio Lobo Name

Priscilla Garone

Equipe:

Gustavo Rodrigues

---

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

---

N174f Name, José Otavio Lobo.  
Fotografia [recurso eletrônico] / José Otavio Lobo Name, Andreia Chiari Lins, Maria Gorete Dadalto Gonçalves. - Dados eletrônicos. - Vitória : Universidade Federal do Espírito Santo, Secretaria de Ensino a Distância, 2018. 73 p. : il.  
  
Inclui bibliografia.  
ISBN: 978-85-7772-409-3  
Modo de acesso: <Disponível no ambiente virtual de aprendizagem – Plataforma Moodle>  
  
1. Fotografia. 2. Tecnologia. 3. Linguagem. 4. Fotografia - Equipamento e acessórios. I. Andréia Chiari, 1971-. II. Gonçalves, Maria Gorete Dadalto, 1955-. III. Título.

CDU: 77

---

Elaborado por Perla Rodrigues Lôbo – CRB-6 ES-000527/O



Esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir deste trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que atribuam ao autor o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.

A reprodução de imagens nesta obra tem caráter pedagógico e científico, amparada pelos limites do direito de autor, de acordo com a lei nº 9.610/1998, art. 46, III (citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra). Toda reprodução foi realizada com amparo legal do regime geral de direito de autor no Brasil.

**Clique nas marcas abaixo para acessar os sites das instituições:**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
Secretaria de Ensino a Distância

# FOTOGRAFIA

José Otavio Lobo Name  
Andreia Chiari Lins  
Maria Gorete Dadalto Gonçalves

UFES – Vitória  
2019

# Atenção

**ESTE ARQUIVO É UM PDF INTERATIVO:** no rodapé de todas as páginas você encontra botões para navegar entre as páginas, voltar ao Sumário ou pular entre capítulos.

Além disso, você pode encontrar diferentes tipos de interatividade ao longo do livro, tais como imagens com possibilidade de *zoom* para visualização dos detalhes. Fique atento aos seguintes botões:



#### **ZOOM**

Sobre algumas imagens, clique na lupa para visualizar a imagem ampliada.



#### **FECHAR ZOOM**

Após dar zoom nas imagens, para voltar à página normal, clique no "X" do lado superior direito da página.

Para conseguir utilizar todas essas interatividades, sugerimos que leia esse arquivo no programa *Adobe Acrobat Reader DC*, disponível para *download* no link <https://get.adobe.com/br/reader/>.

Evite ler esse material no seu navegador de Internet. Instale o programa sugerido no seu computador e **boa leitura!**

**DEPOIS DA SUA LEITURA**, ficaríamos felizes com o seu retorno sobre a qualidade desse material. Reporte algum erro ou dificuldade que teve em sua utilização, ou mesmo nos dê um elogio!

Vá para nosso *questionário* clicando sobre essa frase.



**Laboratório  
de Design Instrucional**

# SUMÁRIO

06 INTRODUÇÃO

08 ASPECTOS CONTEXTUALIZADORES  
DA FOTOGRAFIA

JOSÉ OTAVIO LOBO NAME

33 O FUTURO DA FOTOGRAFIA

ANDREIA CHIARI LINS

49 O FAZER FOTOGRÁFICO

MARIA GORETE DADALTO GONÇALVES

# INTRO DUÇÃO

*Se nós vivemos numa época em que as imagens dominam todos os espaços, devemos nos preocupar com a apreciação que cada indivíduo faz destas imagens e de seu cotidiano.*

Considerando a fotografia uma das mais simples dentre as imagens tecnicamente produzidas, e tendo como preocupação o fazer fotográfico, a construção do olhar e o aguçamento do senso crítico, propomos uma reflexão que envolverá abordagens que passam pelo contexto histórico, percurso

de criação da fotografia, e o futuro da imagem.

Esperamos que, a partir destas abordagens, possa-se refletir como a fotografia, com suas especificidades, constrói olhares. Sabendo disso, como a imagem fotográfica pode contribuir para que o indivíduo tenha uma visão mais crítica do seu cotidiano e das imagens que consome.

Um dos problemas que nos instiga é o desenvolvimento da apreciação crítica. É inquietante pensar na quantidade de imagens que consumimos diariamente, seja em jornais, televisão, revistas, livros,

outdoors, e como elas contribuem para uma atitude passiva e estereotipada sobre estes meios.

Estaria o homem condicionado a ver o mundo tal qual querem o que veja, sem questionamentos, sem considerar que é uma construção imagética elaborada por alguém? Ainda é possível compreender a fotografia como “o real”? Como podemos contribuir para resgatar o aspecto criativo e a criticidade de nossas crianças, jovens e adultos?

Uma suposição é exercitar o olhar desde a tenra idade, para que possa distinguir, analisar e consumir criticamente as imagens produzidas. Assim, irá adquirir meios intelectuais e culturais de não se deixar enganar pelas imagens.

Introduzir o estudo da fotografia em um determinado grupo é fazer com que compreenda o princípio formador da imagem fotográfica e como se dá a construção de um discurso fotográfico, etapas importantes para desmitificar a mágica tecnológica.

Para Arnheim (1986), a seletividade é o princípio da percepção. Neste sentido, exercício de fotografar permitiria ao indivíduo desenvolver a seletividade da percepção, por meio das opções de tema, de enquadramento, de ângulo e de luz. Essa proposição é corroborada por Merleau-Ponty, quando afirma que “[...] há um desenvolvimento da percepção; naturalmente ela não está de início pronta” (1971, p. 92).

Trabalhamos com a hipótese de que a capacidade de ver está adormecida, devendo ser despertada com estímulos intelectuais e perceptivos, para que não permaneça em suas características iniciais ou primitivas.

Desse modo, torna-se necessário saber como é construída a imagem fotográfica para que se conheçam todas as implicações inerentes ao processo, a exemplo da ênfase no referente e da crença de que possa existir uma inocência e neutralidade da imagem. Também é necessário conhecer a

trajetória do meio e de suas personagens, para que se possa explorar as possibilidades expressivas das tecnologias atuais, porém, sem que nos esqueçamos das referências históricas e culturais da fotografia. E, ainda, permitir diálogos com os diversos meios, discursos, e linguagens.

Na elaboração deste trabalho, procurou-se fugir do formato de “manual de fotografia”, no intuito de apresentar uma abordagem inédita sobre a reflexão e o fazer fotográfico. Constitui-se de artigos publicados pelos autores, resultantes de suas pesquisas e de suas práticas como fotógrafos e educadores, editados de modo a dialogar com as proposições a serem desenvolvidas no ambiente virtual de aprendizagem. O trabalho apresenta ainda uma certa autonomia, com o propósito de servir ao estudante como fonte de consulta ao longo de sua trajetória como educador e sujeitos de seus fazeres.

ARNHEIM, Rudolf. Arte e percepção visual. São Paulo: Pioneira, 1986.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. Tradução de Reginaldo Di Piero. São Paulo: Livraria Freitas Bastos, 1971.



ASPECTOS  
CONTEXTUALIZADORES  
DA FOTOGRAFIA

**POR JOSÉ OTAVIO LOBO NAME**

Em sua resenha crítica da primeira exposição dos artistas impressionistas, em abril de 1874, o crítico Louis Leroy assume um tom debochado, ao reproduzir seu diálogo com o paisagista Joseph Vincent, que o acompanhava:

[...] Ele (Vincent) suportou sem maiores avarias a visão de Barcos de pesca saindo do porto, de Claude Monet; talvez por eu tê-lo tirado desta contemplação perigosa antes que as pequenas figuras deletérias em primeiro plano pudessem produzir seu efeito. Infelizmente, fui imprudente ao deixá-lo por um longo tempo frente ao Boulevard des Capucines, do mesmo pintor.

— Ah! Ele é um zombador, e dos bons! Essa é minha impressão ou não me conheço mais!... Diga-me, somente, o que representam essas “lambidas” escuras na parte de baixo do quadro?

— Ora, eu respondi, são os passantes.

— Acaso eu pareço com isso quando passeio na Boulevard des Capucines? Ora, raios! Está zombando de mim, afinal? [...] (LES EDITIONS DE L'AMATEUR, 1996, p. 32)



Figura 1. CLAUDE MONET. Boulevard des Capucine, Paris, 1873.



Figura 2. ADOLPHE BRAUN. Les ponts des arts, 1867 (detalhe).

A recusa do pintor Vincent em “enxergar” os transeuntes na pintura de Monet traduz o universo conceitual da pintura século XIX, em que a representação da realidade estava a serviço da clareza e do sublime. Mas nem o paisagista nem o crítico podiam fingir não reconhecerem as figuras retratadas nos “borrões” do quadro de Monet: era um fenômeno já bastante conhecido através de fotografias, principalmente a partir da década de 1860, causado por tempos relativamente longos de exposição, que permitem registrar o movimento das pessoas como rastros de luz ou sombra. Afinal, já havia 35 anos desde que a fotografia fora oficialmente anunciada, em agosto de 1839, e os principais avanços iniciais da técnica já haviam ocorrido.

Esse episódio permite, no entanto, perceber que o surgimento da fotografia não foi recebido de modo unânime, principalmente no

mundo das artes visuais, que já se firmava como uma indústria de produtos e serviços característicos do século que viria. Embora a fotografia tenha provocado efeitos em diversas áreas, seja na ciência, na vida cotidiana, na imprensa etc., foi no universo da arte que as discussões foram mais profundas e acaloradas.

Na década de 1870, a fotografia já era uma técnica estabelecida em termos gerais, e além de já servir a várias especialidades das artes visuais, ela já havia permitido o surgimento de manifestações próprias, como o cartão postal e a foto de identidade. Além disso, vários de seus efeitos “colaterais” eram bastante conhecidos a partir da segunda metade do século XIX. Aliás, as primeiras fotografias eram realizadas com tempos de exposição tão longos que as ruas de Paris, então um movimentado centro urbano, apareciam fantásticamente desertas, às vezes habitadas por figuras etéreas, imagens de pessoas que se movimentaram mais lentamente ou de maneira inusitada. Além dos efeitos da imagem “borrada” pelo movimento, a dupla exposição provocava o aparecimento de monstros: cavalos com duas cabeças e múltiplas patas; troncos sem pernas e pernas sem tronco; e raras figuras inertes, cercadas de espíritos fugidios. As cores também não eram reproduzidas de maneira uniforme em preto e branco, tornando branco o céu azul, e escurecendo o vermelho ao ponto de confundir-lo com o preto. E esses são exemplos de efeitos causados pelo ato de captar a imagem, somente. Outros efeitos foram percebidos em laboratório, como a solarização; a imagem em negativo; a fotomontagem.

O senso comum coloca a fotografia como a técnica que reproduz a realidade com maior fidelidade. A busca pela fidelidade na reprodução do visível já fazia parte, tanto conceitual quanto tecnicamente, dos meios artísticos e profissionais ligados à produção de imagens.

No século XIX, a fidelidade visual servia, em geral, para representar elementos do sublime e do mitológico, e mesmo a escola do Realismo apresentava uma visão idealizada do real, num processo que veio se tornando cada vez mais complexo desde o Renascimento, passando pela profusão estilizada do Barroco e pela autorreferência, a partir de Velasquez. Tecnicamente, porém, a pintura aprimorava suas ferramentas de reprodução, exatamente para permitir os mais altos voos estilísticos.

O verdadeiro impacto do surgimento da fotografia foram os seus efeitos colaterais, os seus “defeitos”, mesmo que suas virtudes também tenham causado sensação. Ou seja, a nitidez e fidedignidade das imagens fotográficas foram muito louvadas, mas o que destaca a fotografia é ela tornar visível o que o olho sozinho não pode perceber, de um modo infinitamente mais rico do que o microscópio e o telescópio, por exemplo, já faziam com os mundos pequenos e distantes. Para muitos dos contemporâneos dos senhores Leroy e Vincent, as imagens produzidas pela fotografia mostravam um universo estranhamente familiar e fantástico, ao mesmo tempo. Parte do fascínio da fotografia estava no “erro”: figuras cortadas pelo enquadramento, rastros de movimento, imagens duplas, pontos de vista inusitados e perspectiva distorcida.

Ainda a respeito da pintura de Monet, *Boulevard des Capucines*, Ernest Chesneau, também crítico, mais atento talvez às novas possibilidades de expressão, afirma:

[...] nunca antes a espantosa animação do passeio público, a multidão nas calçadas e os veículos na rua a se mover com num formigueiro, o movimento das árvores ao longo do *boulevard*, nunca o movimento foi capturado de modo tão elusi-

vo, fugidio e instantâneo, em seu incrível fluxo, como neste extraordinário “Boulevard des Capucines”. (apud SCHARF, 1986, p. 170)

A introdução de um dispositivo imediatamente tão rico de possibilidades de uso como o processo fotográfico no meio artístico europeu da época foi, ao mesmo tempo, consequência do alto grau de sofisticação técnica e conceitual deste meio — que soube observar, apreciar e experimentar com o processo — e causa de profundas transformações nos conceitos de arte e beleza. Se alguns artistas mais tradicionais torciam o nariz à invenção, não era somente porque ela poderia desvalorizar sua profissão, mas sim porque a aparência das fotografias — precisa, contrastada, detalhada — ofendia seus conceitos de representação, baseados na “transcrição” estilística que o pintor irá fazer a partir da observação. A reação às imagens apoiadas pelas técnicas mecânicas e ópticas de desenho era já antiga: o manual de desenho escrito por Charles-Antoine Jombert já alertava, em meados do século XVIII, sobre os riscos que o uso da *camara obscura* para observação e desenho poderia trazer:

[...] Não posso negar que se pode aprender muito com o desenho de vastas massas de sombras e luzes (do *chiaro-oscuro*): ainda assim uma imitação tão exata seria uma distorção; porque a maneira como vemos os objetos na *camara obscura* é diferente da maneira como os vemos naturalmente (apud SCHARF, 1986, p. 21).



Figura 3. CARAVAGGIO. A incredulidade de São Tomé, 1601.

## A FOTOGRAFIA E AS ARTES PLÁSTICAS

A fotografia é o processo de produção de imagens a partir da ação da luz. Tal processo é constituído de uma etapa física (formação da imagem na câmera) e outra química (reação do material fotossensível à ação da luz). O desenvolvimento da química, a partir do século XVIII, permitiu a busca de maneiras de se fixar a imagem produzida pela câmera, e no início do século XIX são feitas diversas experiências,

sendo as mais importantes as contribuições de Nièpce e Daguerre, na França, e de Talbot, na Inglaterra.

A técnica fotográfica é composta por dois processos básicos: óptico e químico. O processo óptico é a formação da imagem no interior da câmara fotográfica. O princípio físico da camera obscura, observado desde a Antiguidade, é a base do processo de formação da imagem. Raios de luz refletidos pelos objetos, ao atravessarem o orifício da câmara formam uma imagem dos objetos no interior da mesma. Esta imagem é lateralmente invertida e de ponta-cabeça devido à trajetória retilínea dos raios de luz. As camaras obscuras foram durante séculos utilizadas para esboçar desenhos da natureza, e até para a observação de fenômenos solares; ainda hoje são utilizadas no ensino de fotografia para crianças. Seu uso como instrumento de desenho cresceu no Renascimento europeu, quando os orifícios das câmeras foram substituídos por lentes, proporcionando imagens mais luminosas e nítidas. O uso de objetivas, ou conjunto de lentes, permitiu o controle do ângulo de visão captado pela câmara; da profundidade de campo (nitidez variável dos planos da imagem); e da ampliação da imagem (dimensões da imagem em relação ao objeto fotografado).

O uso continuado de camaras obscuras por artistas e cientistas, além do estudo mais sistemático e científico da química, a partir do século XVIII, contribuem aos esforços para a criação de meios de se fixar a imagem observada nas câmeras.

A fotografia surgiu em um ambiente predominantemente artístico, apesar de sua criação ter sido o resultado da abordagem científica à questão de como fixar a imagem da camera obscura. E acaba por exercer uma quase imediata influência sobre o mercado e o ambiente da arte europeia de meados do século XIX.

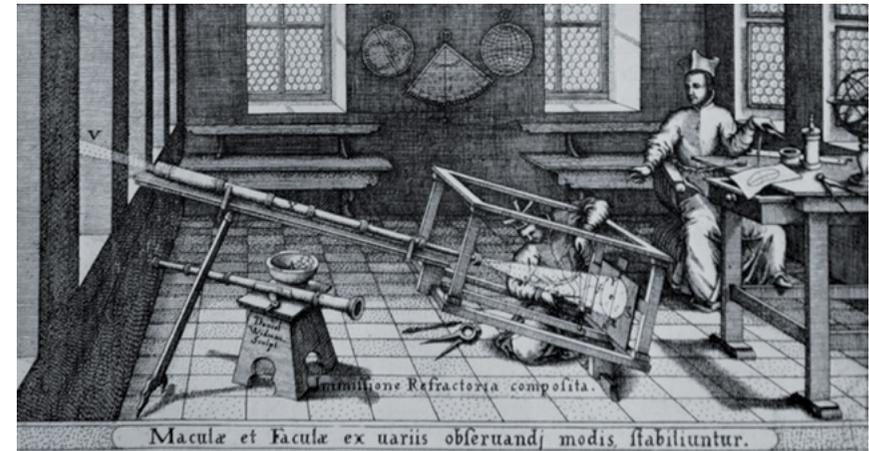


Figura 4. Camera Obscura.

Muitas das experimentações materiais realizadas pelos movimentos modernistas estão apoiadas de alguma forma na prática fotográfica, e mesmos artistas acadêmicos se beneficiaram com os ganhos de produtividade que a técnica pôde oferecer.

O mundo de rápido desenvolvimento científico e tecnológico do século XIX, do qual a fotografia foi um dos primeiros frutos, tem uma grande demanda pela produção de imagens. A fotografia surge e imediatamente é adotada por pioneiros em diversos campos da ciência e da arte. Como exemplo, a cobertura feita por Matthew Brady da Guerra Civil Americana, realizada no processo de chapas úmidas. Em Paris, Nadar fazia fotografias durante voos de balão, enquanto surgem algumas teorias fisionômicas baseadas em séries de fotografias de criminosos e doentes mentais.

A imagem, para Platão, é representação — um obstáculo ao verdadeiro conhecimento. Este deve referir-se àquilo que é (a essência), o que só pode ser apreciado no mundo das ideias. A representação da realidade torna-se uma camuflagem enganadora. O sentido da pintura

renascentista é o mesmo, mas com direção oposta: a imagem é a apresentação esquemática do ideal, a sua codificação. A arte da renascença surge simultaneamente à ciência moderna, ambas apoiadas na crença de que a realidade pode ser inteiramente revelada ao conhecimento.

O desenvolvimento da técnica fotográfica no século XIX é, em geral, apresentado como uma extensão das técnicas e paradigmas da pintura renascentista. A própria câmera fotográfica nada mais é que uma variação da câmara obscura, aparelho que permite a precisa planificação dos aspectos visuais de uma cena. A perspectiva criada através de um único ponto de observação (o olho e a lente) planifica as dimensões do espaço e do tempo, produzindo uma imagem bidimensional de um instante a partir do contínuo tridimensional da realidade; mas, principalmente, produz uma imagem organizada (planificada) segundo os critérios de uma perspectiva idealista da realidade. A percepção visual da realidade é, por paradoxal que pareça, multissensorial; a fotografia apresenta, então, uma leitura visual, um recorte impregnado pelas concepções pessoais do fotógrafo, assim como o faz a pintura renascentista.

Ao mesmo tempo que surge como um avanço em meio aos dispositivos técnicos que faziam parte do ofício das artes visuais, a fotografia se torna também um elemento do processo de ruptura iminente que se fará nas artes a respeito da representação. Não se pode dizer, no entanto, que a fotografia foi a principal causa do surgimento dos movimentos modernos da arte, já que a própria sofisticação deste universo, além de outros fatores socioeconômicos, na Europa do século XIX, propiciaram o fato.

A partir de seu aparecimento, em 1839, a fotografia passou por uma fase inicial de estabelecimento geral dos processos, que se firmou em

torno das técnicas que envolvem negativos de papel e, posteriormente, vidro. Nenhum pintor, na França dos fins dos anos 1840, podia ignorar a fotografia. Mas as reações dos meios intelectual e artístico foram acaloradas desde o anúncio do daguerreóptico, fossem contrárias ou favoráveis ao novo invento. Entre os que perceberam benefícios na invenção estão Delacroix e Corot. O primeiro afirma em seu diário, em 1850:

[...] Um daguerreóptico é mais que um esboço, é um espelho do objeto, certos detalhes quase sempre negligenciados no desenho de observação, nele — no daguerreóptico — adquirem uma importância característica, e por isso trazem ao artista uma grande compreensão da composição. [...] No entanto, não se deve perder de vista que o daguerreóptico é como um tradutor comissionado a nos iniciar nos segredos da natureza; porque, apesar de sua impressionante realidade em certos aspectos, é só um reflexo do real, só uma cópia, falsa exatamente porque é tão exata (apud SCHARF, 1986, p. 119).

O conselho de Delacroix reflete a principal questão da pintura na metade do século XIX, que coloca o artista na posição de ter que dominar as técnicas de representação do real, ao mesmo tempo que revela em seus quadros os aspectos “intrínsecos” da realidade, numa busca pelo ideal que congrega arte, ciência e mito. Ou seja, a busca da excelência na representação (a capacidade de reproduzir os mínimos detalhes da cena) pressupõe o estudo dos fenômenos naturais, reforçando a concepção de “leis da natureza”, cuja compreensão permite ao artista a mais sublime representação, a realidade em sua “essência”.

Não é à toa que uma das reações ao prêmio vitalício auferido pela França a Daguerre reclama de se “premiar a máquina, e não o gênio” (apud SCHARF, 1986, p. 29).

Já a Corot, assim como a outros, chamou a atenção alguns dos efeitos intrínsecos da técnica fotográfica, que produziam imagens em tudo diversas da maneira como vemos. Um destes fenômenos é o halo, que é causado pela refração dos raios de luz na face oposta do vidro que serve de base à emulsão. Isso causa o aparecimento de um halo luminoso em torno de figuras fotografadas contra fundos muito luminosos, como o céu claro. Esse “defeito” provoca grande distorção nas imagens de folhagens de árvores à contraluz, dando-lhes uma aparência etérea. Com efeito semelhante, os longos tempos de exposição exigidos no início da fotografia causavam borrões e imagens duplas, às vezes fantasmagóricas. Elementos do que viria a se firmar com o Impressionismo já apareciam na obra de Corot desde antes de 1850 e, provavelmente, foram bastante influenciados pela apreciação de fotografias.

A fotografia deve ter tido um papel importante no aparecimento do Realismo; pelo menos, como símbolo das transformações sociais que sacudiam a Europa na metade do século XIX, provocadas pelo aumento dos conglomerados urbanos, a industrialização e os avanços da ciência. De qualquer jeito, os realistas pregam uma arte desprovida dos padrões idealizados na representação da realidade, cujo auge foi a escola romântica. Em oposição a esta, propunha que a grandeza da representação do real estaria na fidelidade aos detalhes, na escolha de temas desprovidos de maior simbolismo (num sentido mitológico), e na exposição do prosaico (mesmo as composições posadas eram arrumadas de modo a perder qualquer pompa ou grandiosidade de gestos).

Ao mesmo tempo que a fotografia é festejada por alguns artistas, que a veem como um auxiliar na percepção e elaboração de seus trabalhos; e é rechaçada por outros, que desdenham as distorções da perspectiva e a complexa mecanicidade do processo, ela segue ganhando adeptos e praticantes, além de um mercado próprio de serviços e produtos. A “carte de visite”, sistema criado por Disderi em 1854, consistia em se obter 4 a 10 fotografias simultâneas da mesma pessoa, e teve grande acolhida de um público interessado em presentear seus entes queridos com sua imagem. O mercado de retratos, antes exclusivo dos pintores, foi invadido por fotógrafos, barateando o produto, tornando-o acessível a uma grande massa de consumidores. Outro objeto fotográfico disputado avidamente eram as “vistas” produzidas por fotógrafos viajantes como Fenton, precursoras do cartão postal, que permitia ao grande público conhecer os lugares distantes e exóticos.



Figura 5. PETER HENRY EMERSON. A pond in winter, s/d.



Figura 6. HENRY PEACH ROBINSON. The lady of Shalott, 1861.

Alguns nomes se destacam neste florescimento inicial da fotografia, embora, de uma maneira geral, produzam imagens ditadas pelos princípios de composição e narrativa típicos da pintura acadêmica, fossem retratos (como Nadar, D. Octavius Hill, Julia Margareth Cameron entre outros) ou paisagens (Cuvelier, William Newton etc.). Entre eles, cresce a necessidade da afirmação deste meio como uma prática artística legítima.

Já no fim da década de 1850, a fotografia é uma prática artística reconhecida, embora ainda apresentada em separado das outras artes pictóricas, como a pintura, o desenho e a gravura. Há um espaço dedicado a fotografias junto às “Belas Artes” no Salão de 1859 e, neste mesmo Salão, são muitos os pintores que exibem obras claramente realizadas a partir de fotografias.



Figura 7. CLEMENTINA HAWARDEN, Girl with mirror reflecticon, c.1860.

Como já foi dito, o campo das artes plásticas estava bastante avançado em meados do século XIX, e a discussão conceitual sobre os fazeres artísticos estavam entre as mais decisivas questões filosóficas da época. Elementos das artes como a representação e a interpretação traziam à baila temas da ciência, da economia e da religião. Nesse momento, os devaneios simbólicos dos artistas românticos (que, por si, já eram uma reação à crescente *racionalização* da sociedade), símbolos de um *status quo* em crise, já não serviam mais aos olhos de alguns, assim como as tradições da propriedade e do capital eram questionadas na teoria econômica.

Por isso, não se pode dizer que a fotografia, sozinha, provocou a ruptura estilística na pintura europeia característica dos movimentos modernistas. Mas há indícios de que sua influência foi mais do que catalisadora: era um instrumento prezado pela sua capacidade de fidelidade para com a realidade; que, ao mesmo tempo, apresentava as visões mais distorcidas possíveis dessa mesma realidade. O impressionismo surge no meio de um naturalismo extremo dos realistas e o cinismo crescente de diversos meios com relação aos limites da representação.

Alguns dos preceitos do Impressionismo são sinais inequívocos de sua contemporaneidade à fotografia. Como, por exemplo, a necessidade de o artista procurar a experiência direta dos fenômenos, algo intrínseco à fotografia, em que o fotógrafo (ou, pelo menos, a câmera) precisa estar presente; e em negação às composições milimetricamente estudadas, realizadas em *atelier*. Os efeitos da falta de foco, observável na *camara obscura*, fazem ressaltar as grandes áreas luminosas e de sombra do assunto, outro elemento impressionista. E o impressionista deve procurar retratar os fenômenos como eles se apresentam, sem

idealismos, e a “frieza” da fotografia na captura da realidade é uma das características mais desprezadas por seus detratores. O uso de fotografia pelos impressionistas não é, no entanto, algo reconhecido publicamente por eles; embora haja poucas referências diretas nos escritos destes artistas, o crescente uso de fotografia como uma técnica auxiliar das artes visuais nos permite inferir que ela deve ter sido usada em estudos e esboços.

A partir do Impressionismo, a fotografia não só está inserida no meio artístico como já é uma prática comum à uma boa parcela da sociedade. Os artistas que são comumente agrupados sob o rótulo de pós-impressionistas não escondem o uso de fotografias em alguma etapa de feitura dos quadros. Ao mesmo tempo, Eadward Muybridge, nos EUA, realiza as fotografias de “Animal Locomotion” e “Human Locomotion”, em que são fixados os detalhes dos movimentos dos seres vivos, enquanto na Europa, Marey produz múltiplas exposições que transformam o movimento dos modelos em diagramas de pontos e linhas.



Figura 8. NADAR (Félix-Gaspard Tournachon), Sarah Bernhardt, 1859.

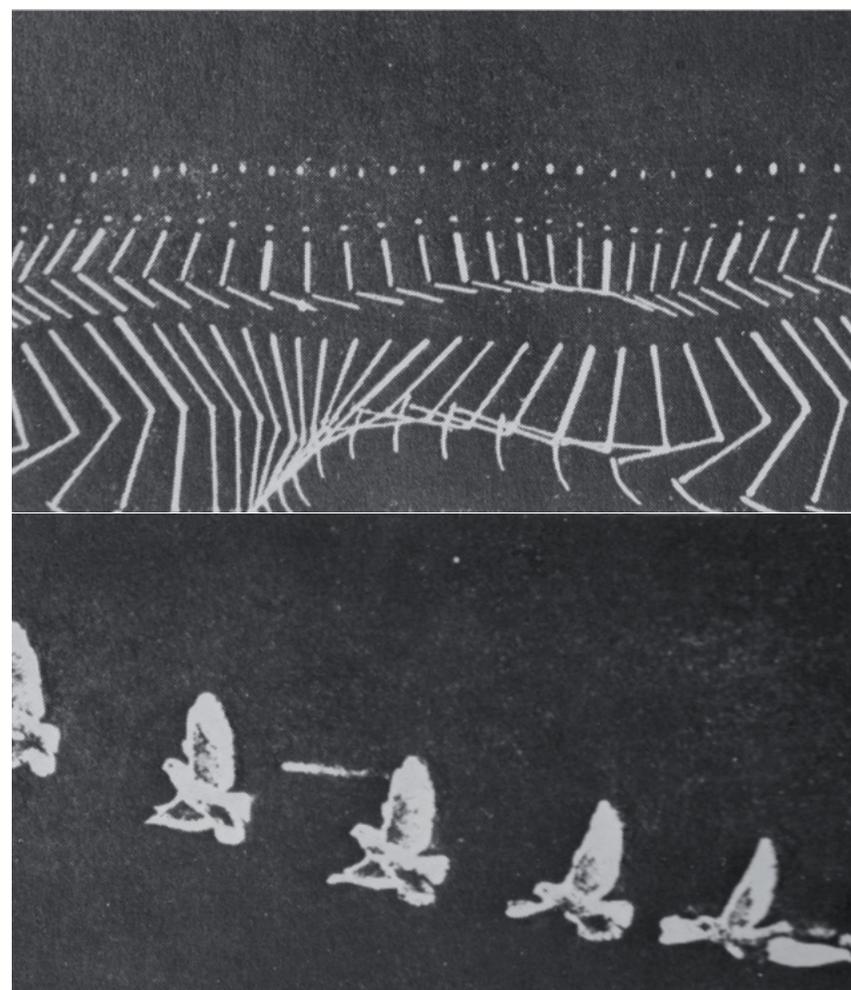
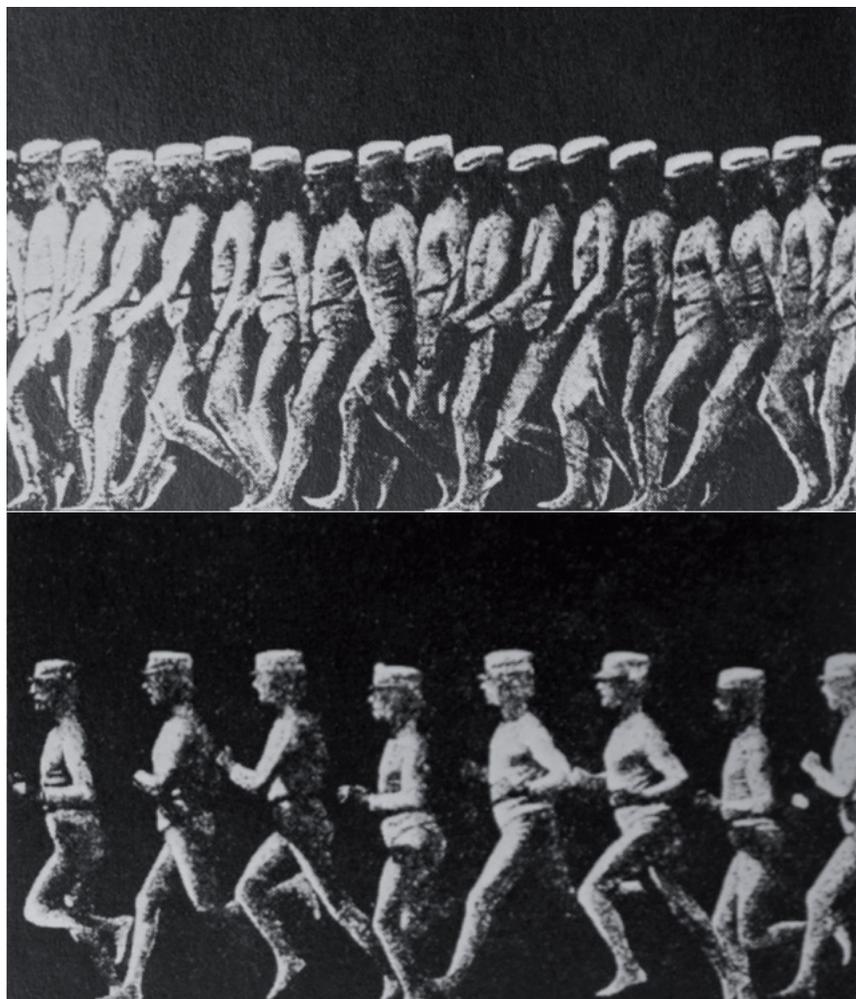


Figura 9. MAREY, Chronophotographs of walking and running man and bird in flight, 1880.



Figura 10. MAREY  
Chronophotograph of the  
flight of a bird, 1887.

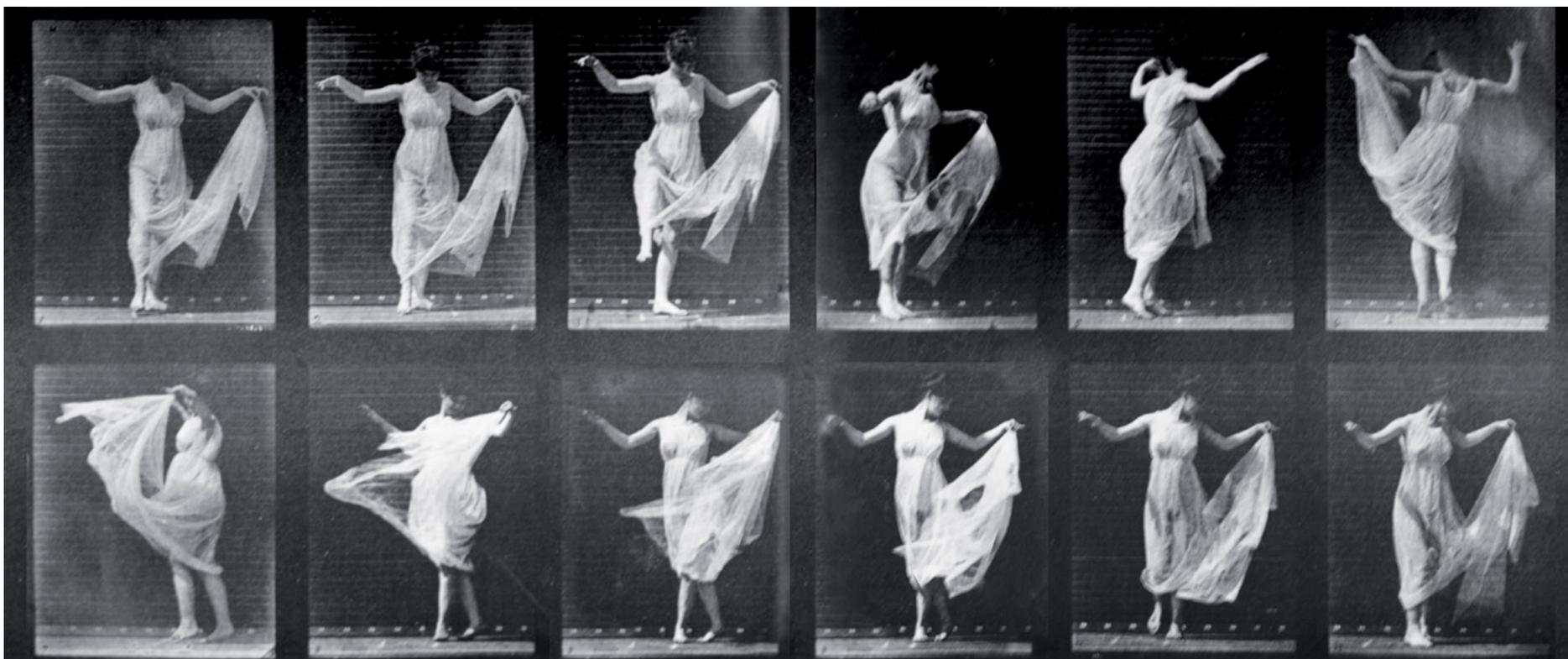


Figura 11  
EADWARD MUYBRIDGE  
Human Locomotion., 1882.

“Nada confere mais razão ao Surrealismo que a fotografia.” Salvador Dali (apud CENTRE POMPIDOU, 2009, p. 3)

Edgard Morin (2002, p. 38) afirma que o Surrealismo foi a recusa da poesia em se deixar reduzir ao poema. O “Manifesto Surrealista”, redigido por André Breton em 1924, é o marco fundador do movimento. Desde a virada do século XX, a fotografia já era uma prática cotidiana, totalmente integrada à vida urbana. Apesar de ter estado presente nos principais momentos da vanguarda artística europeia a partir do Impressionismo, como o Futurismo, o Cubismo, e Dadaísmo, talvez tenha sido no Surrealismo que a fotografia esteve em papel de destaque igual ao da pintura e da escultura. Rejeitando as principais categorias das Belas Artes, ou misturando-as, os surrealistas realizaram experiências nos meios tradicionais de pintura, gravura e escultura, mas também com colagens, instalações, tipografia, e fotografia e cinema. A busca surrealista pelo “além do real”, pela consciência revolucionária do mundo, e de si mesmo, fez uso da fotografia no intuito de conciliar arte e vida, num senso mais amplo possível. É, afinal, um movimento, não um estilo artístico; é uma atitude, mais que uma forma de arte, é uma arte da vida.

Embora a fotografia não apareça como um tema especialmente profícuo nos numerosos escritos surrealistas, a produção de fotos e filmes foi bastante extensa, mesmo que nem todos fossem, à época, exibidos como obras. Muitas cenas foram captadas em meio à realização de outras atividades do grupo.

O “automatismo” e a impessoalidade da fotografia eram grandes qualidades para o movimento, que rejeitava a noção de autoria em

contraponto ao da criação coletiva. A arte deveria brotar de além da consciência racional, e seria percebida em momentos fugidios, como na escrita automática, em estados mentais de transe, e dos encontros de “jogadores”, ou seja, resultado das atividades que perfaziam a fina fronteira entre o lúdico e o criativo.

O trabalho de um poeta, que não pode ser ensinado, envolve em dispor objetos do mundo visível, tornados invisíveis pelo hábito, de tal modo a tocar a alma e imbuí-los de tragédia. Por isso se deve se engajar à realidade, inundá-la de luz, fazendo-a revelar o que esconde. (JEAN COCTEAU, 1946 apud CENTRE POMPIDOU, 2009, p. 12).

As fotografias produzidas pelos artistas surrealistas exploram os mais diversos aspectos da técnica: a captação do momento instantâneo aparece nos trabalhos de Dora Maar, Cartier-Bresson, Eli Lotar e Brassai; a riqueza de detalhes é posta a serviço de composições curiosas — para dizer o mínimo — por Marcel Mariën, Roger Livet e Paul Nougé; André Breton, escritor, e Salvador Dali, pintor, experimentam com a fotomontagem; André Kertész explora as distorções das lentes, enquanto Man Ray se destaca com seus efeitos de dupla exposição e de laboratório. Além disso, as pinturas de Dali e Magritte, por exemplo, têm sua força amplificada pelo detalhismo “fotográfico”, aqui a serviço do irreal. Os limites da imagem fotográfica — sejam estes a acuidade para com a minúcia, sejam as distorções oriundas do manejo do equipamento, ou ainda o enquadramento inusitado da realidade — são elementos importantes na busca de um conhecimento baseado na irracionalidade, no dizer de Dali.

Além disso, os artistas do movimento foram ávidos colecionadores de imagens, principalmente fotografias de cartão postal e de notícias de jornal, que serviam ora como inspiração, ora como matéria-prima para seus trabalhos.



Figura 12. ANDRÉ BRETON, H. N., 1937.

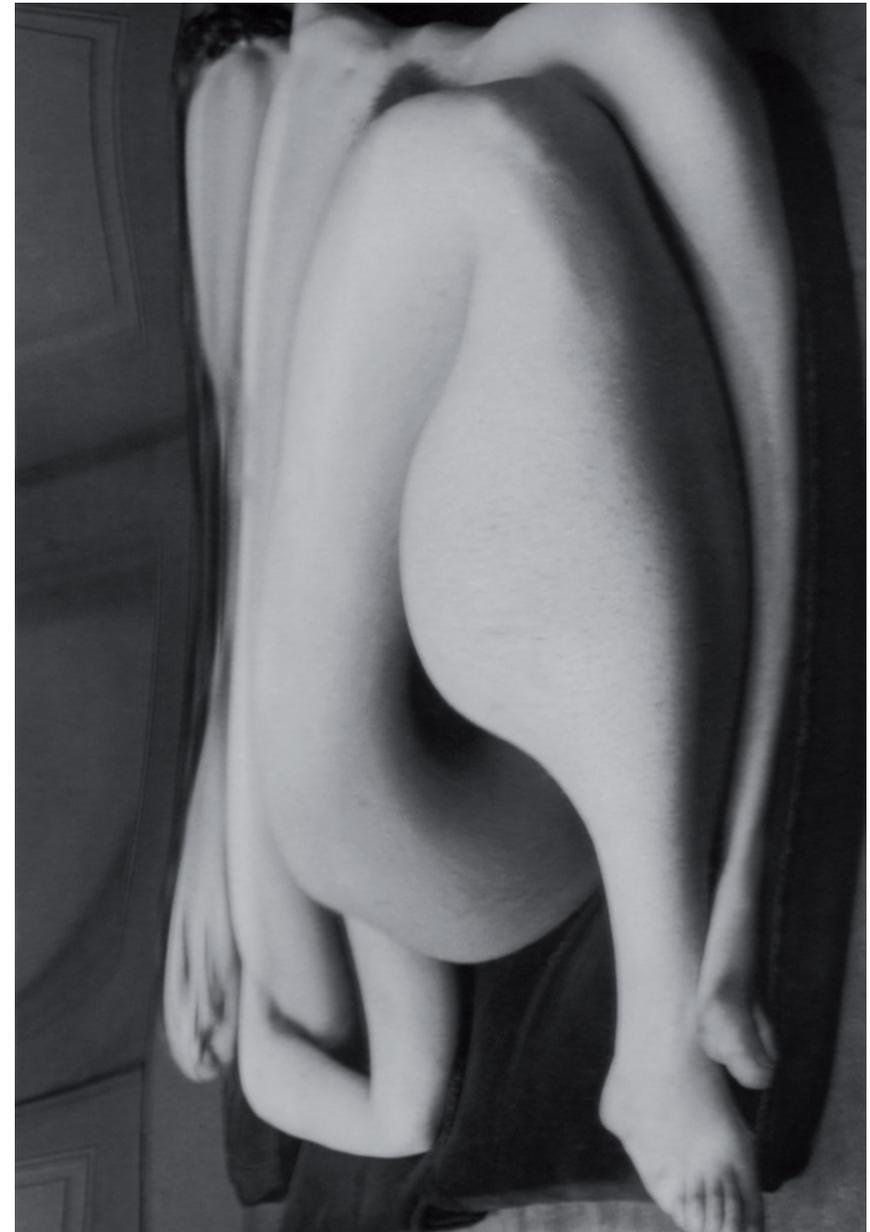


Figura 13. ANDRÉ KERTÉSZ, Distorsion #34, 1933.



Figura 14. MAN RAY, Torso, 1923.



Figura 15. DORA MAAR, Sem Título, c 1935.

# A FOTOGRAFIA, O INDIVÍDUO E A SOCIEDADE

O uso da fotografia nas ciências remonta à data de sua própria invenção, no início do século XIX. A fotografia possui as qualidades de reprodução precisa dos detalhes e de prova documental que a habilitam como ferramenta de registro de grande valor para os vários ramos da ciência, como a microbiologia, a astronomia, a física, a história e a pesquisa etnográfica.

O trabalho de Pierre Verger, por exemplo, vem acrescentar a dimensão visual ao estudo de uma narrativa eminentemente oral, no caso das tradições das religiões afro-brasileiras. No entanto, este uso da fotografia é realizado normalmente pelo próprio pesquisador; só recentemente o equipamento fotográfico é colocado nas mãos da comunidade estudada para que ela faça seu próprio registro; e mesmo essa prática tem sido realizada com grupos normalmente alijados de forma de comunicação mais modernas ou complexas, como internos manicomial, populações marginalizadas e povos indígenas.

Registros fotográficos vêm sendo utilizados como fontes iconográficas em pesquisa histórica, e o estudo dos processos de produção de fotografias é uma etapa importante do trabalho, por contribuir para uma maior compreensão das circunstâncias em que a imagem foi produzida. Aceitando-se que a imagem fotográfica é um registro fidedigno da realidade posta à frente da câmera, ainda assim esta imagem não informará sobre a realidade das condições em que a fotografia foi feita nem das circunstâncias históricas que cercaram o evento registrado. Como afirma Boris Kossoy:

É certo que a fidedignidade do conteúdo de uma fonte histórica está diretamente relacionada com seu autor, e nesse sentido que é mister que se tenham detalhes de sua vida, de seu comportamento individual e social, de sua situação econômica, bem como de sua obra, conjunto de informações cuja determinação em profundidade não é tão simples de se alcançar pelo pouco que se sabe da vida dos pioneiros fotógrafos, autores das imagens que devemos analisar (Kossoy, 2001, p. 105).

Em “A camera clara” (1984), Roland Barthes investiga suas relações com esse substantivo concreto, a fotografia, ou simplesmente foto. Seu interesse não é pelo meio de expressão objetiva ou artística, mas pelo misto de fascínio e familiaridade com que a maior parte de nós lida com as imagens do cotidiano. Logo de início, ele estabelece seu objeto: as fotografias que lhe são importantes, tornando-se a referência para o estudo; e observa que qualquer relação com o objeto-fotografia deverá ser de um dos três tipos: o indivíduo pode ser o fotógrafo, o espectador, e/ou o objeto da foto. Diferentemente do que ocorre com fotógrafo profissional, é mais comum o amador exercer simultaneamente cada um desses papéis.

Embora a fotografia tenha contribuído muito para o aparecimento de manifestações artísticas que irão contestar essa crença (assim como a especulação científica viria a contestar o conceito de uma realidade idealmente fixa, seja nas ciências naturais ou nas humanas); embora o universo temático da expressão artística tenha evoluído da idealização coletiva para a significação individual; embora a figura do artista-autor tenha se expandido tanto na arte moderna a ponto

de praticamente substituir a obra no espaço da apreciação pública; e, finalmente, embora a pintura e a escultura, junto com outras técnicas artísticas, tenham se distanciado quase totalmente da representação, passando a referir-se somente a seu próprio universo, a atual produção fotográfica de massa segue ainda alguns dos paradigmas da Renascença.

Define-se aqui como “produção fotográfica de massa” o material visual produzido por razões mercadológicas, não autoral, mesmo que se reconheça no trabalho algum esforço expressivo. Na categoria, incluem-se cartazes de propaganda, anúncios de revistas, editoriais de moda ou turismo etc. A fotografia opera a fixação do que é ausente; o instante desaparece no passado, restando apenas o registro de sua aparência. O principal traço de união entre as imagens dos meios de comunicação de massa é que o instante cuja aparência observamos jamais existiu, tratando-se de uma simulação de determinados valores (juventude, erotismo etc.) voltados à indução do consumo. Deste paradigma não escapa grande parte da produção fotojornalística, cuja função é provocar no espectador não a observação de fatos acontecidos, mas a reafirmação de um discurso político pré-definido.

A imagem torna-se mais que real porque a natureza é reduzida à aparência da aparência. A duplicação obsessiva das imagens nos afasta dos referentes, purificando até a alucinação nossa experiência de qualquer uma das representações. [...] A realidade passa a ser secundária em relação à imagem que a reconstitui enquanto simulação. A experiência é de uma irrealidade vertiginosa que nem sequer chegamos a admitir (NEIVA JR, 1984, p.74).

O papel desempenhado pela fotografia na formação de processos contemporâneos de observação, conhecimento e controle sociais tem sido abordado por diversos autores que apresentam, em geral, um estado de passividade do indivíduo frente ao poder dos que controlam os meios de produção e processamento de imagens. Flüsser (1998), ao diferenciar a câmera fotográfica dos demais instrumentos de trabalho, tratando-a como o primeiro “aparelho de idéias”, observa que a relação do indivíduo com este aparelho não pode mais ser julgada do mesmo modo que a do trabalhador com os meios de produção, ou seja, não cabe uma análise de corte marxista, por exemplo, na análise das relações de poder incluídas na atividade fotográfica. No entanto, a atividade apresenta um tipo de equipamento cuja própria formulação define o universo das possibilidades de seu uso;

Se considerarmos o aparelho fotográfico sob tal prisma, constataremos que o “estar programado” é o que o caracteriza. As superfícies simbólicas que produz estão, de alguma forma, escritas previamente (“programadas”, “pré-escritas”) por aqueles que o produziram. As fotografias são realizações de algumas das possibilidades inscritas no aparelho (FLUSSER, 1998, p. 43).

Mais dos que a reprodução de aparências, o que a fotografia fornece é a reafirmação de conceitos sobre a realidade pré-definidos, numa atualização visual de modelos de organização social. Assim como as relações sociais são dinâmicas, as imagens se diferenciam em sua aparência e significado, deixando entrever, no entanto, o jogo de regras (ou as regras do jogo) aplicadas em sua produção.

Em uma análise sobre a utilização de técnicas cinematográficas nos conflitos do século xx, Paul Virilio observa que estratégias militares de vigilância e inteligência vêm sendo progressivamente aplicadas no cotidiano. Ele não se refere apenas ao uso de câmeras de segurança ou de passes eletrônicos, mas também à exposição do indivíduo a um sistema de controle baseado na apropriação de sua imagem como forma de dominação do corpo e da mente. Não é necessária a vigilância direta dos cidadãos se estes já são convencidos a se mostrar através de uma determinada imagem. Como uma anticamuflagem, a aceitação passiva de um modelo visual implica na exposição constante de sua condição de “prisioneiro de guerra” (VIRILIO, 1989, p. 68).

Observa-se então um processo de crescente alienação do indivíduo com relação ao mundo de aparências que o cerca. As definições sociais de homem, mulher, prazer etc. difundidas visualmente são inatingíveis como objeto de desejo e, como modelos de aparência, causam o desconforto da impropriedade, da fraude. Como uma doença social, a desapropriação da aparência provoca, além da frustração individual, a desagregação social e a violência, pelo fato de o sujeito identificar-se com o modelo visual, e não com seus pares. Os valores sociais, responsáveis pela organização das relações de trabalho, família etc. são substituídos por valores individuais, como beleza, luxo, juventude.

Qual poderia ser uma forma de reação do indivíduo a esse processo de alienação? Como a sociedade pode garantir a manutenção dos valores sociais ligados à construção da imagem individual? Que tipo de filtragem se pode fazer na poluição visual contemporânea? Parece ser fundamental o estabelecimento de alguma forma de conscientização ampla sobre os fenômenos resultantes deste processo de

apropriação da imagem. A formação da consciência coletiva, no nosso meio, passa necessariamente pela educação. É evidente que esforços de aumento da qualidade do ensino devem trazer uma melhora na consciência crítica dos cidadãos. Mas identificamos a necessidade particular de formação de uma crítica visual coletiva, paralelamente à difusão dos meios de produção imagética entre a população. Pode-se esboçar, assim, a criação de mecanismos de divulgação da técnica e da linguagem fotográficas, bem como provocar o exercício da crítica à produção visual de massa.

Atualmente, a maior parte da informação circula na forma visual, através da produção fotográfica de massa, em detrimento da escrita e da fala. Não custa repetir que nesse processo o cidadão comum se insere como espectador passivo, já que os *mass-media* têm um poder de produção de imagens muito superior ao dele. Os jovens se encontram especialmente vulneráveis a esse bombardeio visual, numa fase em que enfrentam o desafio da construção de suas identidades. Por parecerem mais sofisticadas, as imagens se tornam mais sedutoras que a realidade. No Brasil, a produção do conteúdo visual é monopólio quase exclusivo do litoral sudeste, quadro que enfraquece a diversidade regional e a própria cidadania.

## A FOTOGRAFIA AMADORA

A fotografia amadora constitui-se num campo fenomenológico próprio, razoavelmente destacado das demais práticas fotográficas, implicando que apenas algumas reflexões teóricas já produzidas a

respeito da fotografia possam ser estendidas à fotografia amadora. É de se estranhar que um processo social já tão antigo e bastante entranhado na vida das pessoas não tenha recebido ainda a devida atenção por parte dos estudiosos da imagem. Dentre as características que tornam a prática amadora singular, podemos listar o volume de negócios realizados neste mercado, em comparação às demais vertentes fotográficas; um certa universalização de materiais e práticas, causada pela precoce globalização deste mercado; e de ser uma forma de expressão praticada por um enorme número de pessoas, possibilitando-lhes um canal de identificação pessoal e de inserção grupal.

O fato de ser praticada principalmente de modo coadjuvante a atividades sociais não impediu o sistema de foto amadora de prosperar desde o seu surgimento, no limiar do século xx. Apesar de os amadores partilharem basicamente dos mesmos recursos tecnológicos (dentro da gama de variação de qualidade do mercado), e de os rituais familiares urbanos serem basicamente os mesmos para todos, não há uma aparente unidade nas fotografias amadoras e sim a individualidade de cada imagem como objeto sígnico. Esta individualidade é conferida à foto amadora por ela estabelecer uma forte relação emocional para com as pessoas envolvidas na imagem, sejam fotógrafos ou fotografados. Poder-se-ia dizer que toda foto amadora é igual, só que única, incomparável, pois é revestida de significados conferidos por quem nela está envolvido. A fotografia profissional, seja jornalística ou publicitária, é produzida para gerar efeitos comunicativos mais amplos, socialmente significativos e, por isso mesmo, múltiplos e descarregados de vínculos emocionais individuais.

A fotografia amadora não está aqui colocada em oposição à fotografia profissional. O termo “amador” não se refere apenas ao fato

de ser uma atividade não-remunerada, realizada nos momentos de lazer. Aliás, mesmo como *hobby* ela se distingue das demais práticas amadoras. Diferentemente de quem pratica a jardinagem, a marcenaria ou mesmo a pintura como passatempo (atividades que, de certa forma, reproduzem a correspondente prática profissional em menor escala e comprometimento), o fotógrafo amador produz um tipo de fotografia inteiramente distinta da fotografia profissional. Ou seja, o fotógrafo amador irá operar um equipamento diferenciado, terá como assunto uma temática diferenciada e dele irá extrair uma abordagem inteiramente diferenciada daquela resultante da prática profissional.

Neste ponto, podemos observar o paradoxo que é a fotografia amadora ter como referencial a fotografia profissional. As imagens utilizadas nos folhetos e cartazes de produtos e serviços fotográficos não-profissionais apresentam características de composição, abordagem temática e qualidade técnica típicos da fotografia de arte ou de imprensa. São sempre imagens muito bem-feitas, entendendo-se o adjetivo como relacionado aos cânones de composição e produção no qual se apoiava a pintura acadêmica, e ainda presentes na fotografia publicitária. Da mesma forma os manuais, guias de dicas e até mesmo os cursinhos destinados ao fotógrafo amador partem sempre da premissa de que o amador precisa aprender como se fotografa “direito”, ou seja, da maneira profissional. Neste ambiente só existe espaço para o amador avançado, aquele que irá investir em equipamento e conhecimento de forma a obter resultados de nível profissional, ainda que seja para seu deleite pessoal apenas. No mercado norte-americano de fotografia este amador avançado é chamado de *prosumer*, uma junção das palavras inglesas para profissional e consumidor. Refere-se ao consumidor final (amador) que consome e produz fotografia em ritmo

quase profissional. Nos EUA, a fotografia é o *hobby* mais praticado, e há um enorme segmento de câmeras e serviços semiprofissionais à disposição no mercado.

Alguns autores utilizam o termo “fotografia familiar” para se referir à prática essencialmente amadora, contornando a oposição amador *versus* profissional. Embora venhamos aqui a utilizar ambos os termos sem maiores distinções, ampliando a abrangência da família para as relações de amizade e intimidade, devemos chamar a atenção ao fato de que a prática fotográfica amadora, realizada durante os eventos rituais da família contemporânea (aniversários e outras festas, formaturas, apresentações esportivas ou artísticas), acaba por interagir com o evento, tornando-se um aspecto indispensável — ainda que coadjuvante — de sua liturgia. Para o momento, podemos fechar a seguinte definição para a fotografia amadora: prática que utiliza um equipamento fotográfico pequeno e leve, de fácil manuseio e recursos específicos, destinado ao registro de aspectos cotidianos e de momentos de significados pessoais e grupais. A prática se estende ainda à utilização dos serviços de processamento destinados ao amador e ao gesto de colecionar, apresentar, e apreciar fotografias de pessoas, lugares e momentos de importância pessoal.

Este contexto, em que uma enorme quantidade de fotografias é produzida por pessoas que reproduzem um modelo hegemônico, subestima o potencial da foto amadora. A prática fotográfica amadora é, pela sua dimensão e seu importante papel no registro social, um veículo que pode ir além de uma mera função coadjuvante de rituais sociais. Seu uso na pesquisa de campo, na documentação profissional, na etnografia, nas artes visuais, na computação gráfica, por exemplo, denota outras formas de utilização da foto amadora.



Figura 16. Câmera Kodak.



Figura 17. Detalhe de uma Câmera com opção de ajuste de foco.



Figura 17. Acervo família Lobo.



Figura 18. Acervo família Lobo.

Utilizada inicialmente somente por artistas e cientistas, a fotografia popularizou-se enormemente em pouco tempo. No início, após seu anúncio oficial em 1839, as complicações do processo exigiam tempo, paciência, habilidades e conhecimentos específicos. O tempo de exposição era longo; as chapas precisavam ser sensibilizadas e reveladas na hora; o equipamento era pesado e volumoso. Os transtornos eram tantos que a fotografia só era praticada por aqueles que obtinham algum ganho de produtividade, como pintores e gravadores; ou cientistas, que passavam a contar com um novo e valioso instrumento para a observação da natureza.

As câmeras e técnicas amadoras foram incorporadas ao universo da arte profissional. Artistas como David Hockney, William Wegman, Bruce Nauman, Mac Adams, Nan Goldin entre outros aproveitam a facilidade de manuseio das câmeras, ou ainda a rapidez de resultados da polaróide ou mesmo da revelação 1-hora, mas, acima de tudo, apropriam-se do modo amador de fazer fotografia: apontar e disparar (*point and shoot*).

No entanto, o grande público não se reconhece fotógrafo; compara negativamente suas imagens àquelas publicadas em livros, revistas e jornais; diz que sua câmera não é boa, por ser amadora. Por estar destituída das qualidades que consagram a grande fotografia, a fotografia amadora só é valorizada pela relação existente entre o espectador e o objeto fotografado.

O fato fundador da fotografia amadora é o lançamento da *Eastman Kodak Company*. George Eastman, fundador da empresa, começou a se interessar por fotografia quando ainda era funcionário de um banco, em 1877; mas considerava muito complicado o processo de chapas úmidas de colódio, que necessitavam ser sensibilizadas instantes

antes da exposição. Ao tomar conhecimento de experimentos emulsões de gelatina que podiam ser utilizadas secas, Eastman inventou uma máquina capaz para a produção em série de chapas secas de brometo de prata. Desenvolveu em seguida o filme em rolo, com o propósito de produzir algo leve e prático destinado à popularização da fotografia. O seu mérito não está numa invenção ou descoberta em si, mas no desenvolvimento de meios para a produção em larga escala de filmes fotográficos. Até o surgimento do *Eastman's American Film* cabia ao fotógrafo a tarefa de revelação dos negativos; desde então o trabalho de processamento e copiagem é realizado por empresas especializadas, cabendo ao fotógrafo apenas o ato de fotografar.

O filme em rolo permitiu o surgimento da câmera Kodak, em 1888. Pequena, leve e de simples operação, a máquina foi lançada com uma campanha publicitária baseada na frase “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”. De fato, ao fotógrafo cabia apenas enquadrar e disparar. Terminado o filme de cem poses, a câmera era enviada à companhia, que devolvia ao cliente o filme revelado com as cópias e a câmera recarregada com um novo rolo de filme. A câmera e o filme eram produzidos de forma que não eram necessários muitos ajustes em adaptação às diferentes condições de luz e assunto. E o fato de a câmera estar sempre carregada de filme dava oportunidade de mais fotos serem produzidas.

Mais do que a criação dos equipamentos, o mérito da Kodak está na criação do conceito de mercado da fotografia amadora, praticado quase sem alteração até hoje. Este conceito se baseia no constante relacionamento entre o fotógrafo e o fornecedor de filmes e serviços de laboratório, no qual o possuidor da câmera praticamente se compromete a sempre consumir insumos e serviços. Desde então, a

história deste fenômeno de mercado foi construída através de avanços no desenvolvimento de câmeras, filmes e serviços, e vem provocando um profundo impacto sobre a vida cotidiana.

A partir da Kodak, e principalmente após a criação do filme de emulsão sobre uma base transparente de celulose ou acetato no início do século xx, diversos modelos de operação simplificada foram lançados, dispensando o fotógrafo das complicadas operações de determinação da exposição. O público feminino, que até o surgimento da Kodak se intimidava com a complexidade, o tamanho e o peso do equipamento fotográfico, vem a aderir à fotografia em crescente número (WEBER, 1995, p. 18).

O funcionamento das câmeras se torna cada vez mais automatizado, de modo a tornar sua operação mais simples, e recursos extras lhe são continuamente incorporados de forma a melhor adequar o aparelho às situações típicas da fotografia amadora, como o *flash* embutido (com redutor de olhos vermelhos nas versões mais recentes); o *self-timer*, que permite que o fotógrafo também apareça na foto; o datador, que imprime data e hora sobre o fotograma; e, mais recente, o dispositivo que identifica as fisionomias e os sorrisos dos modelos. Observe-se que são recursos tecnológicos voltados para um uso amador da câmera, recursos dos quais um fotógrafo profissional raramente irá lançar mão. O *self-timer*, em especial, reflete o caráter familiar da fotografia amadora ao permitir que todos os membros da família apareçam na mesma foto sem que seja necessária a ajuda de pessoas estranhas à intimidade do momento. Podemos afirmar que o desenvolvimento tecnológico das câmeras amadoras foi na direção do distanciamento das qualidades dos modelos profissionais, cujos recursos exigem um aprendizado específico por parte do operador.

Outro fator tecnológico a pesar no desenvolvimento do mercado amador de fotografia foi a criação, em meados do século xx, de filmes fotográficos que atendessem às necessidades e limitações deste tipo de fotografia. O tipo de filme mais usado pelos amadores era o negativo colorido de sensibilidade média. Diferenciam-se dos filmes profissionais por duas características: em primeiro lugar, possuem uma grande latitude de exposição, ou seja, produzem imagens de qualidade semelhante mesmo em condições extremas de iluminação (cegas muito claras ou muito escuras). A grande latitude de exposição se adequa perfeitamente aos modelos mais simples, as câmeras de foco fixo, que não permitem nenhuma forma de ajuste da exposição. Estes modelos, dentre os quais estão as câmeras descartáveis (também chamadas de “filme com lente”) e as máquinas *focus-free*, vêm de fábrica com a exposição e o foco pré-ajustados, e oferecem resultados razoáveis apenas devido à larga latitude de exposição e ao fato de os temas fotográficos amadores serem mais ou menos previsíveis: passeios em dias de bom tempo, ou festas, quando do *flash* da câmera é utilizado. Outra característica distintiva dos filmes destinados aos amadores é uma reprodução de cores que poderíamos chamar de “temperada”. Apesar de os anúncios publicitários às vezes proclamarem fidelidade à natureza, quase todos os filmes amadores eram fabricados de modo a produzirem as imagens mais satisfatórias aos olhos do observador. Mais uma vez, isso era feito baseando-se na previsibilidade da temática amadora: os filmes amadores irão apresentar céus mais azuis e tons de pele mais saudáveis.

Do mesmo modo, as câmeras digitais amadoras possuem características de sensibilidade, reprodução de cores e luminosidade, e ajustes próprios que contribuem para a satisfação das pessoas. O recurso

mais recente é a percepção do sorriso do modelo: a câmera só irá disparar quando o sorriso for “satisfatório” à regulação da câmera. Grande profundidade de campo, latitude de exposição, e uma saturação de cores mais palatável, já apontadas como típicas dos filmes amadores, também são características dos modelos digitais destinados a esse público.

A transformação de uma invenção paradigmática da cultura moderna num precoce mercado de consumo provocou o aparecimento e a modificação de práticas familiares e rituais sociais, com um impacto na sociedade cuja dimensão ainda não foi de todo avaliada.

Vilém Flüsser (1998, p. 57), em seu ensaio para uma filosofia da fotografia, chama a atenção para o fato de que as fotos são imagens técnicas que não necessitam de nenhum aparelho especial para sua difusão e recepção. Podem ser guardadas na gaveta, colocadas na parede ou na carteira. É o primeiro objeto pós-industrial: seu valor transferiu-se do objeto para a informação. Assim é que a importância que o amador irá conferir a uma fotografia está relacionada ao objeto registrado, e não a valores oriundos da imagem.

A fotografia amadora está de tal forma entrelaçada às relações sociais que praticamente todo ritual irá contar com o registro fotográfico amador. Na sociedade urbana contemporânea a expressão máxima da vida privada está relacionada ao entretenimento, ao lazer. Cada vez mais, a expressão da individualidade e das relações familiares se dá através de práticas ligadas à diversão, ao *hobby*, ao trabalho-por-prazer. Há, por isso, um grande investimento na criação e manutenção de práticas ligadas ao consumo cultural, como a moda, os filmes e músicas, os esportes radicais e os jogos *on-line* etc. O indivíduo urbano contemporâneo irá manifestar o seu papel no mundo não mais

somente através do trabalho — mesmo que a escolha da carreira se dê hoje tanto pela necessidade de mercado quanto pelas aptidões pessoais — mas de modo importante através do uso que faz de seu tempo livre e de suas opções de consumo cultural. A fotografia familiar irá reforçar a identificação do indivíduo com as atividades que o definem, já que são os momentos de lazer e dos rituais familiares que serão registrados. A existência do indivíduo passa a ser pautada pelo registro fotográfico, não apenas registrada por ele (SLATER, 1995, p. 130).

No entanto, ainda segundo Flusser, embora haja uma efetiva participação do fotógrafo amador nos rituais sociais ao seu redor, seu papel não é o de agente do registro da memória, mas sim o de “funcionário” de um sistema que lhe indica o que e como fotografar. O aparelho fotográfico amador é extremamente simples, embora apoiado em complexa tecnologia. Ele é parte do sistema (indústria) da fotografia, que age no sentido de que mais e mais fotografias sejam realizadas, em todos os momentos, de modo automático (como as câmeras). Neste quadro, não existe um espaço para o estabelecimento do papel que o registro fotográfico está a exercer para o indivíduo e o grupo.

Em termos semiológicos, podemos afirmar que a fotografia familiar tem, predominantemente, o caráter de índice, uma vez que a informação do signo se refere principalmente ao objeto retratado, com grande ênfase na relação física causal do evento gerador da foto. No entanto, à medida que o próprio evento é pautado de forma a possibilitar a pose, a fotografia passa e se referir não a um objeto-evento de existência real, mas a uma construção (quase uma idealização mítica) do que deveria ser. Portanto, sua aparência material já não remete inteiramente à realidade do evento gerador, mas sim à ação interpretativa de uma consciência externa, tornando-a um hipóicone,

à medida que a imagem passa a se constituir em objeto em si, já destacada do objeto que lhe deu origem, mas sem perder totalmente sua relação causal com ele. A consciência definidora do significado não é a do fotógrafo amador, e sim de todo o conjunto de relações que rege a fotografia amadora, dos processos industriais às manifestações ritualísticas do grupo. Há uma alienação do domínio da linguagem fotográfica, restando ao amador um papel funcional de construção da memória (MACHADO, 1984 p. 101).

O mesmo se aplica aos fotógrafos amadores, dos quais nem sempre se poderá conseguir informações exclusivamente através do exame das fotografias; é necessário que se procure conhecer de que forma os amadores agem, e em que condições o registro foi feito. A fotografia tem, para o amador, o papel de construtora da memória, realizando a identificação do indivíduo como uma certa visão de mundo. Como se percebe que as situações retratadas nas fotos amadoras são rituais sociais que por si só conferem determinada interpretação aos eventos da vida, é necessário que, ao se lançar mão da análise de fotografias amadoras para pesquisa histórica, seja feita uma análise iconológica de seu conteúdo. Tal análise irá levar em consideração aspectos exteriores àqueles apresentados na imagem, trazendo, no entanto, uma perspectiva mais ampla da realidade estudada.

A pesquisa histórica em fotografia tem se focado em duas linhas principais: o levantamento de fotógrafos e registros pioneiros e a observação de situações passadas através do exame de seus registros fotográficos. Os fenômenos relativos à produção e consumo de fotografia por parte dos amadores não tiveram ainda uma abordagem específica, sendo encarados, às vezes, como uma variante da fotografia profissional; outras, como um material iconográfico regular. A

fotografia amadora como objeto de pesquisa possui outras informações culturais além do registro de repetidos eventos sociais.

A prática amadora da fotografia é uma atividade normalmente realizada no âmbito de outras atividades sociais, normalmente relacionadas ao lazer e às festividades. Oferece, portanto, ricas possibilidades de referência a aspectos diversos da vida do indivíduo e de sua relação com a família, o trabalho, o grupo e o espaço geográfico por estes ocupado. Existem campos de atuação que possibilitam levar o praticante amador a uma reflexão sobre o material que vem sendo produzido. Sem alterar muito o ambiente de espontaneidade em que as fotos familiares são feitas, ações podem ser realizadas de modo a amplificar o poder de expressão e comunicação deste meio, com efeitos positivos sobre a autoimagem e a educação formal do indivíduo e do grupo.

Diferentemente do uso do computador, que age em múltiplas instâncias da sociedade, mais relacionadas aos aspectos profissionais, financeiros e de inserção social, a fotografia amadora oferece um canal de reprodução de valores e práticas da cultura popular desvinculados de uma visão folclórica desta cultura. É um meio tecnológico contemporâneo, e não uma prática tradicional cultuada em algum nicho social exclusivo. Ela realiza um traço de união entre práticas familiares de diferentes extratos sociais, devido ao custo relativamente baixo do registro fotográfico amador. E pode tornar o seu praticante num verdadeiro agente da construção de significados próprios de sua vida e de seu grupo.

Sem que as pessoas percebam, já se fotografa praticamente tudo com as pequenas câmeras digitais, incluindo os celulares. A facilidade de uso do equipamento amador, que permite ao praticante explorar os

limites expressivos do meio, torna possível desenvolver um trabalho de criação com grupos de trabalhadores, estudantes, aposentados etc. Em cada grupo, questões como o meio ambiente, a realidade social circundante, meios e modos de produção, gênero, etnia, opção sexual podem ser ricamente exploradas, com efetiva participação dos membros do grupo.

Outras atividades podem também se beneficiar da praticidade do equipamento amador, desde que seus praticantes tenham noção das limitações do meio. Pesquisadores e profissionais de diversas áreas, que têm a necessidade de um registro visual de aspectos de seu campo de atuação, já vêm se utilizando da fotografia, mas muitas vezes não possuem a orientação precisa na escolha de equipamento e em sua utilização. Assim, muitas vezes são adquiridos equipamentos por demais complexos, muito caros e até mesmo inadequados ao tipo de registro de que se precisa. Uma solução no âmbito da foto amadora talvez pudesse oferecer uma produção fotográfica mais confiável, liberando o profissional das preocupações para com as questões técnicas e permitindo concentrar-se no objeto a ser registrado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Destacamos neste texto alguns aspectos da grande trajetória da fotografia, e algumas de suas manifestações, com o intuito de oferecer pontos de partida para estudos mais aprofundados. Ao invés de um panorama histórico organizado de forma cronológica, optou-se pelo levantamento de questões suscitadas pelo impacto da fotografia nas

artes, na sociedade e no indivíduo. Com isso, além dos fatos históricos (que podem ser facilmente pesquisados na extensa bibliografia sobre o tema e na internet), procuramos oferecer elementos de reflexão sobre os modos de fazer e pensar da fotografia.

O recorte proposto deixou de fora vários momentos, personagens e ideias do universo fotográfico. Não poderia ser diferente, se considerarmos a vastidão e a variedade dos estudos sobre fotografia. Embora utilizemos sempre a expressão “fotografia”, estamos quase sempre nos referindo a uma de suas manifestações, seja em termos técnicos, seja em termos de uso e de linguagem, ou seja ainda em termos de abordagens teóricas. Por exemplo: a invenção da fotografia é quase sempre creditada a Daguerre, mas o processo por ele desenvolvido foi abandonado poucos anos depois de seu anúncio, sendo substituído por outros processos que, embora mantivessem analogia com os princípios físicos e químicos do daguerreóptico, permitiram usos e abordagens originais em relação a ele.

Outras leituras dos fatos históricos relativos à fotografia podem ser feitos, a partir de suas relações com diferentes momentos da vida social. Do mesmo modo, o trabalho de fotógrafos e de pensadores sobre fotografia oferece sempre um profícuo campo de pesquisa e de reflexão.

## REFERÊNCIAS

- CENTRE POMPIDOU. *La subversion des images — Surréalisme, photographie et film*. Paris, 2009.
- FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia — Para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- LES EDITIONS DE L' AMATEUR. *L'impressionnisme — 1874, une exposition*. Paris, 1996.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular — Introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MORIN, Edgar. *Amor Poesia Sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- NEIVA JR. Eduardo. *A imagem*. São Paulo: Editora Ática, 1984.
- SCHARF, Aaron. *Art and photography*. New York: Penguin Books, 1986.
- SLATER, Dan. *Domestic photography and digital culture*. In: *The photographic image and the digital culture*. New York: Routledge, 1995.
- VIRILIO, Paul. *War and cinema*. London: Verso, 1989.
- WEBER, Eva. *Pioneers of photography*. New York: Smithmark Publishers, 1995.



O FUTURO  
DA FOTOGRAFIA

POR ANDREA CHIARI LINS

Me foi confiado desvendar o seu futuro,  
fotografia. Elucidá-lo, é minha tarefa.  
Decifra-me ou te devoro, disse-me a foto  
da Esfinge.  
Respondo eu: — Devoro-te ao decifrar-te,  
fotografia.

## INTRODUÇÃO

Qual é o futuro da fotografia? Nenhum dos oráculos atuais, sejam repositórios de informações especializadas (revistas técnicas) ou ferramentas de pesquisa na Internet (como o Google, por exemplo) nos dará direcionamentos precisos para o destino das tecnologias de captação de imagem. De certo, caminha-se para um encontro que propõe uma ‘mixagem’ baseada nas possibilidades das novas tecnologias: uma mistura de informática, redes de informação e comunicação, tecnologias de captação de imagem e linguagens.

O universo fotográfico, no estágio atual, é a realização casual de algumas das virtualidades programadas nos aparelhos. Outras virtualidades se realizarão ao acaso, no futuro. E tudo se dará necessariamente. O universo fotográfico muda constantemente, porque cada uma das situações corresponde a determinado lance de um jogo cego [...] (FLUSSER, 2002, p. 65).

O mais interessante desse caminho é sua interdisciplinaridade. Nele, é possível vislumbrar que os elementos que comporão o futuro

da fotografia poderão ser estudados pelos olhos das ciências, tecnologias, linguagens e Artes. Mas, sua completude só se forma mediante um panorama de todas as áreas.

Para pensar as novas possibilidades para a fotografia é necessário tomar uma vertente dentro de suas áreas interdisciplinares. Toma-se o caminho da tecnologia, pois, mais recentemente, tem sido através dessa área que novas possibilidades foram dadas à fotografia.

É sempre importante lembrar que o termo Arte, em sua origem, no latim *ars*, era utilizado para especificar as técnicas apuradas de produção. Vejamos o que Nunes (2005) e Chauí (2003) apontam sobre esse tema:

É ‘arte’ no sentido lato: meio de fazer, de produzir. Nessa acepção, artísticos são todos aqueles processos que, mediante o emprego de meios adequados, permitem-nos fazer bem uma determinada coisa. Sob o aspecto dos atos que tais processos implicam, e que têm por fim um resultado a alcançar, ‘arte’ é a própria disposição prévia que habilita o sujeito a agir de maneira pertinente, orientado pelo conhecimento antecipado daquilo que se quer fazer ou produzir (NUNES, 2005, p. 19–20).

A palavra ‘arte’ vem do latim ‘*ars*’ e corresponde ao termo grego ‘*techne*’, técnica, significando o que é ordenado ou toda espécie de atividade humana submetida a regras. Em sentido lato, significa habilidade, dexteridade, agilidade. Em sentido estrito, instrumento, ofício ciência. Seu campo semântico se define em oposição ao acaso, ao espontâneo e ao natural. Por isso, em seu sentido mais geral, arte é um conjunto de regras para dirigir uma atividade humana qualquer (CHAUÍ, 2003, p. 317).

Em sua origem, o termo Arte designa uma mistura de técnica e saber, plasmado num saber-fazer com excelência, transformando o objeto produzido de ‘algo comum ou usual’ em ‘algo especial’ por meio de trabalho humano especializado. Então, fazer Arte exige do artista trabalho técnico apurado. E todo trabalho apurado demanda condições técnicas para ser executado, ou seja, necessita de conhecimentos teóricos e habilidades práticas — *práxis* — para sua produção: o domínio de uma tecnologia.

O que seria tecnologia? O termo tecnologia designa o ramo do conhecimento destinado a estudar as técnicas. Segundo Kenski (2007, p. 22–23) “Tecnologias não são só ‘máquinas’ [...] O conceito de tecnologias engloba a totalidade de coisas que a engenhosidade do cérebro humano conseguiu criar em todas as épocas, suas formas de uso, suas aplicações” e, ainda, diferencia-se sutilmente da técnica que é o conjunto de regras práticas para a produção de algo.

Tecnologia é:

- O conjunto de procedimentos fundados sobre o conhecimento científico e aplicados para investigar e transformar a natureza dos objetos;
- O conjunto dos conhecimentos e dos princípios científicos — que se aplicam a um determinado ramo de atividade, englobando suas técnicas, instrumentos, códigos e teorias.

A linguagem é um exemplo de tecnologia. Mas, como nos diz Costa (1995, p. 36), “As tecnologias não são linguagens, são um ser que esconde toda a paisagem interior ao sujeito e instaura uma nova situação material.” Lida-se com os recursos da tecnologia, usa-se seus

instrumentos, novos produtos são criados, por vezes, criam até novas palavras e tudo se oculta sob o título da tecnologia.

Este é um dado interessante, pois revela a importância da linguagem na formação de valores humanos, sejam eles dados pela vivência com materialidade natural, sejam pelas materialidades das técnicas e seus produtos, Kenski (2007) afirma que:

A linguagem, por exemplo, é um tipo específico de tecnologia que não necessariamente se apresenta através de máquinas e equipamentos. A linguagem é uma construção criada pela inteligência humana para possibilitar a comunicação entre os membros de determinado grupo social. Estruturada pelo uso, por inúmeras gerações, e transformada pelas múltiplas interações entre grupos diferentes, a linguagem deu origem aos diferentes idiomas existentes, que são característicos da identidade de um determinado povo, de uma cultura (KENSKI, 2007, p. 23).

A autora inclui no conceito de tecnologia não somente os processos especializados de produção e suas ferramentas, mas também seus produtos, frutos do trabalho com estes recursos. A execução pode estar aportada em ‘tecnologias’ de produção, ou seja, mesmo que a produção seja artesanal ou industrial, pode ser elaborada em processos técnicos especializados.

Todavia, as novas tecnologias surgem a partir de uma outra tecnologia, ou de um conjunto de técnicas que foram sendo aperfeiçoadas, como é caso da fotografia. A técnica é a parte material ou o conjunto de processos de uma arte, uma maneira, um jeito ou

habilidade especial de executar ou fazer algo. Portanto, a técnica advém da prática laboral.

A técnica da fotografia está, portanto, dentro do campo de estudo da Tecnologia da Imagem. Campo este que aborda não só a imagem fotográfica, mas todas as áreas do saber que produzem imagem pelo uso de recursos técnicos, seja por captação de imagens estáticas ou em movimento, de maneira analógica ou digital, uni ou multidimensional. Criando-se novos recursos tecnológicos para a fotografia, serão ampliados as possibilidades de conhecimento e práticas sobre a área de estudo da Tecnologia da Imagem.

Aponta Machado (*In: SAMAIN, 1998, p. 319*) que a situação da fotografia e do cinema são parecidas. As inovações tecnológicas permitiram uma inserção de recursos da informática e de vídeo, além da expansão das estéticas televisivas e das possibilidades de pós-produção.

Ao contrário do que possa parecer, novas técnicas não simplificam necessariamente a vida do fotógrafo — amador ou profissional. Elas adicionam novos conhecimentos e novas possibilidades para a produção de fotografias e, conseqüentemente, novas normas de capturar imagens. Elas ampliam as possibilidades de linguagem visual para quem produz, exhibe e frui imagens e, também, a linguagem verbal. Novas técnicas têm de ser apreendidas e palavras como *zoom*, *macro*, *flash*, visor, álbum, foto, enquadramento, revelação, teriam outro significado, ou talvez nem existissem, se a humanidade não tivesse ‘descoberto a fotografia’.

As técnicas são resultado da pesquisa e produção humana e, por isso, existe uma relação de significados que permeiam todo o processo produtivo que vai desde as matérias-primas até o produto final. Toda essa relação é mediada pelos princípios humanos que as

regem. O produto final do processo fotográfico não é só uma foto, é uma troca de significados entre as propriedades dos materiais, as técnicas de produção, as funcionalidades dos produtos, seus modos de apresentação e utilização na sociedade. A escolha dos processos de produção, apresentação e utilização auxiliarão o fotógrafo a dar o tom das mensagens que quer emitir.

## MUDANÇAS EM PROCESSO

As novas tecnologias ampliaram de vez a fotografia do âmbito do documental estético e a fizeram entrar no debate do significado. Está se falando de semiótica? De certa forma, sim! Está se falando de linguagem e suas formas de estudo, pois o fruto do trabalho de produção é também fruto da percepção de quem observa esse produto. Além disso, alguns modos de produção humana exigem a compreensão de novos signos, novas palavras ou novos conhecimentos, que foram criados especificamente para aquela técnica. Novidades tecnológicas são ávidas por novos termos de definição, ou seja, alteram nosso vocabulário, nossa linguagem e nossos conceitos. Ampliam nosso conhecimento.

Da Arte, a fotografia absorveu os elementos de composição e seus enquadramentos. E esse é um dos meios pelo qual o ser humano perfaz diálogos para produzir a compreensão do que foi lido — texto visual, verbal ou sincrético. Além do formal, o conteúdo, o suporte e o ambiente onde a fotografia está exposta ampliam a produção de significados da imagem, ainda mais, quando postos criticamente

em diálogo uns com os outros e com o acervo de informações de cada pessoa.

Assim como a pintura favoreceu a fotografia com elementos de sua linguagem, a fotografia também contribuiu para o desenvolvimento do conhecimento humano e trouxe novas linguagens. Dando saltos para o futuro podemos fazer comparação semelhante, examinando a fotografia digital para perceber a influência que essa causou à fotografia analógica.

Quando a fotografia digital entrou no mercado, trouxe consigo termos comuns à linguagem da informática: profundidades de bits; formato de arquivo; displays, cartões de memória, entre outros. O pixel revolucionou a forma de ver a imagem, antes contínua pela emulsão química, agora é particionada em partículas quadradas de cor — pixels.<sup>1</sup>

Ao longo da história do espectador fotográfico e a paulatina perda da inocência diante da imagem produzida, as ciências humanas tomaram para si debates sobre captura da alma pela imagem, retomando as discussões de magia da imagem nos povos ‘primitivos’; as questões sobre ‘verossimilhança’ das imagens fotográficas e a realidade; recentemente, aspectos da imagem relativos à ‘realidade virtual’ em ambientes imersivos em redes ou jogos. Agora, fala-se em ‘imagem aumentada’ e ‘realidade aumentada’<sup>2</sup>. A realidade aumentada gera imagens digitais que são manipuladas por meio de cartões dispostos diante de câmeras de vídeo. São imagens de fontes mixadas

---

1. Pixels — Picture Element. Menor elemento de uma imagem digital, são pequenos quadrados que contém apenas uma cor e formam o mosaico que é a imagem digital.

2. A realidade aumentada permite a manipulação de objetos dinamicamente e visualização instantânea em um monitor, e já é utilizada em museus e escolas mundo a fora, como estratégia de educação e até de publicidade.

(ilustração, 3D, foto e vídeo) com interação real possibilitadas pelos recursos da informática.

Se ao examinar uma fotografia for possível ver a técnica de produção da imagem (os grãos do filme ou *pixels*), aplicamos a essa imagem os significados da técnica de produção. Os resíduos de produção passam a fazer parte da expressividade da imagem. Indiferente da tecnologia da imagem, de fato o que se percebe é que mediante a capacidade ótica e técnica de cada equipamento tem-se imagens diferentes, e cada uma deixa suas marcas, comunica sua presença. Lançam tendências que se tornam mensagem, que, por vezes, criam novos estilos que definem estéticas de um dado tempo. O que virá no futuro?

Nesse exercício de ‘futurologia’ da fotografia, caminha-se para um lugar da tecnologia da imagem e não mais da técnica fotográfica. Lugar esse onde linguagem, técnica e Arte, são conceitos que se fundem e se confundem com novas formas de exibir a imagem fotográfica.

De novo, atualmente, no campo da fotografia há:

- Captação de imagem para exibição em 3D;
- Lentes com medição focal por ultrassom (US) mais rápidas e precisas;
- Microfones embutidos;
- Capacidade de filmar em alta definição e com diferentes velocidades;
- Conexão via redes *wi-fi* (sem fio) para encaminhamento de arquivos.

Ainda não há um equipamento com todos esses aparatos, mas já se podem adquirir modelos com alguns desses recursos. De fato, 3D,

áudio e filmagem, redes de computador, medição ultrassônica, até pouco tempo não eram assuntos de fotografia, porém, de agora em diante serão. O que muda? A relação com uso dos recursos e com as novas possibilidades de expressão do fotógrafo.

No futuro da fotografia, sob o prisma apresentado, deve-se refletir sobre alguns pontos:

1. O que surgirá como novo na tecnologia da imagem?
2. O que será fotografar num futuro próximo?
3. O que será Arte em Fotografia nesse contexto?

## 1. O QUE SURGIRÁ COMO NOVO NA TECNOLOGIA DA IMAGEM?

vvo que se segue é uma interpretação entre o possível, o viável e um pouco de ficção científica. Uma reflexão e uma proposição com base nas notícias atuais.

Flusser (2002, p. 18) afirma: “Tudo, atualmente, tende para as imagens técnicas, são elas a memória eterna de todo empenho. Todo ato científico, artístico e político visa eternizar-se em imagem técnica, visa ser fotografado, filmado, videoteipado.” A afirmação de Flusser urge de uma atualização: ‘e disponibilizado em agências regulamentadoras ou redes sociais para ampla divulgação pública’.

Está acontecendo agora. A mixagem da ilustração com a rasterização das perspectivas das plantas de prédios em 3D, com base em tecnologia VRML e alocação desses protótipos virtuais em mapas

construídos a partir de fotografias de cidades tiradas por satélites. Tudo disponível via Internet.

O que virá depois? Talvez, mergulhar nesse mapa virtual: pegar um táxi virtual, ir até a casa de alguém e bater na sua campainha, fazer uma visita virtual, registrar o momento holograficamente e colocar a imagem na rede social. Num misto de realidade com a virtualidade do *second life*. Nesse ambiente, você está virtualmente disposto a viver uma realidade interativa, interconectada, simulada e imagética. Tudo dependerá das melhorias que as indústrias realizarão nos *firmwares*, nos *softwares* e nos *hardwares*<sup>3</sup> das máquinas.

Novas tecnologias mudam a relação do sujeito com o aparelho, alteram a disponibilidade da tecnologia para as pessoas e, por vezes, mudam substancialmente o resultado final — o produto — em nosso caso a fotografia. Os aparelhos atuais são multifuncionais, com habilidades nativas para captura de determinados tipos de imagem. Ter uma máquina fotográfica que filma; uma filmadora que fotografa; um telefone que filma, fotografa e navega na Internet; um *scanner* que captura em 3D; uma impressora que telefona e captura imagens. Você já dever ter alguns desses aparelhos à mão.

Seguindo essa tendência para um futuro, os equipamentos atuais devem ter seu tamanho ainda mais reduzido e ganhar em qualidade técnica. Ou seja, você com um pequeno aparelho de uso amador — mas com alta capacidade — terá acesso à máquina fotográfica, filmadora, computador, telefone, aparelho de som, gps, televisão. Isso não parece ser novidade e não é. A tendência do momento é que a mixagem de recursos aconteça nos equipamentos profissionais, que

---

3. Firmware: sistema que faz funcionar a parte física do equipamento (hardware). O software ‘roda’ a partir de um firmware.

são altamente especializados. Hoje, já existem vídeos inteiramente filmados com câmeras fotográficas digitais profissionais, usando e abusando dos recursos das lentes intercambiáveis e das qualidades óticas do equipamento fotográfico.

Outro avanço da fotografia digital é o ‘reconhecimento’. A câmera dispara assim que ocorre um sorriso que a satisfaça, ou quando a linha do horizonte está em paralelo com um dos limites do visor, ou, ainda, aciona o *flash* se há falta de luz e se reconfigura para atender a demanda do usuário.

O reconhecimento da ‘boa cena’, do sorriso aberto, do ‘ângulo certo’ tira do fotógrafo sua intencionalidade de comunicação, o qual Flusser (2002) conceitua como ‘espaço interpretativo’ entre o emissor e o receptor. Facilita a produção de imagens para o ‘fotógrafo’ e tira o prazer da caça da cena perfeita (pesquisa), que é interesse do ‘Fotógrafo’. É claro que, por enquanto, continuam sendo produzidas ‘câmeras’ e ‘Câmeras’ para cada tipo de usuário. Enquanto o ‘fotógrafo’ receberá da indústria ‘câmeras’ altamente automatizadas, produtoras de imagens padronizadas. O ‘Fotógrafo’ terá ‘Câmeras’ altamente técnicas, que exigirão um conhecimento altamente especializado, inclusive para automatizá-las.

Em um processo paralelo ao ‘lançamento da técnica de reconhecimento automatizado pela câmera’, uma das grandes empresas da Internet anuncia que em seu *site* de armazenamento de imagens pessoais existe um novo recurso: o reconhecimento de rostos em fotografias. Ele permite que os usuários cadastrem nomes para cada rosto. As feições serão reconhecidas automaticamente em novas fotos e pesquisas poderão ser feitas com essa base de dados: “— Fotos

de fulano, por favor?”. Ficarão as redes sociais abarrotadas de rostos legendados, em composições estereotipadas e sorridentes?

Dentro do imaginável a médio e longo prazo:

- A captação em 3D dará seus frutos e haverá *gadgets* (aparelhinhos eletrônicos) de onde se conversará por imagens holográficas<sup>4</sup> multidimensionais, ou poderão ser enviadas imagens fotográficas ou filmetes tridimensionais para nossos amigos.
- O próprio nome fotografia, holografia, filme tenderá a uma mixagem.
- Os equipamentos não serão mais especializados, mas multifuncionais, serão equipamentos com captura de imagem, foto, texto ou filme 3D, permitirão que se enviem automaticamente as imagens via Internet em qualquer lugar onde se esteja.
- Imagens panorâmicas poderão ser feitas com auxílios de *softwares* de GPS já incluídos nesses *gadgets*, para auxiliar no posicionamento correto para a montagem final, sem qualquer necessidade de intervenção via computador, podendo, em conjunto com quaisquer outros equipamentos próximos, fazer uma imagem coletiva multidimensional, ampliando o estilo divulgado pelo filme Matrix.
- Configurações poderão ser feitas por comandos de voz.
- Reconhecimento do movimento dos olhos do fotógrafo, para saber seus pontos de interesse e até o acionamento de menus.

---

4. Holografia: Sistema de captura e exibição de imagens tridimensionais por meio de três fontes em ângulos de 60°. Na exibição as imagens de cada ângulo devem ser exibidas gerando a ilusão de uma imagem 3D real.

- Quem sabe até reconhecimento da pupila para identificação de usuários diversos para um mesmo equipamento, o que lhes permitirá configurações personalizadas e níveis de segurança variados para uso do equipamento.
- Controles de segurança remetem a censuras temáticas, como é feito em algumas redes de computadores, sejam empresariais, de países inteiros ou sejam apenas de pais zelosos.
- Antes do clique, a máquina poderá apresentar resultados visuais possíveis ou ‘melhorados’, mediante um enquadramento do fotógrafo e os recursos da câmera.
- Depois do clique, poderá mostrar diversos tratamentos de imagens disponíveis em suas configurações, antes do arquivamento final da imagem.
- Para as lentes ‘profissionais’ intercambiáveis, espera-se que façam o reconhecimento automático dos filtros, e que alguns deles se extingam, já que seus efeitos podem ser emulados por software.
- E, porque não, tripés com GPS e configuração automatizada para cada fotógrafo?
- Equipamentos dotados de baterias com energia limpa, alternativa, saudável para o planeta.
- E, se chegarem as imagens realmente tridimensionais, pode-se pensar em processos imersivos de tratamento de imagem 3D.

## 2. O QUE SERÁ FOTOGRAFAR NUM FUTURO PRÓXIMO?

Independente do que virá, imagens captadas por equipamentos são, segundo Flusser (2002), imagens técnicas. Para ele (p. 16–18), “a função das imagens técnicas é a de emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente”. Aponta o autor que tarefa da imagem técnica é “estabelecer código geral para reunificar a cultura. [...] Ou seja, as imagens técnicas [...] devem constituir denominador comum entre conhecimento científico, experiência artística e vivência política de todos os dias.” Para que isso aconteça é necessário um estabelecimento rígido na conceituação dos elementos da sintaxe visual. Isso traz à luz alguns pontos de debate:

### ESTREITAMENTO DOS CONCEITOS DA SINTAXE VISUAL

Não é possível afirmar quão estreitos serão esses conceitos. Sem abordar o assunto com um devido aprofundamento científico, parece que o estreitamento dos significantes na sintaxe visual surge de diversos interesses: das indústrias ideológicas, ou seja, todos os sistemas de produção de ideias e produtos; dos meios industriais de comunicação e entretenimento; e, daqueles que consomem acriticamente seus produtos.

A ideia de sintetizar os códigos visuais, que foram desenvolvidos ao longo de toda a história humana, com colaboração em grande parte das Artes, é antiga. A síntese visual é utilizada desde antes das antigas Civilizações Mesopotâmicas e Egípcias. O que se aprimorou após a

invenção da escrita foi o foco da busca por sintetização. Findando o período da textolatria, essa busca emerge como uma tentativa de favorecer uma leitura global de imagens. Machado (2001, p. 29) explica como isso se processa:

[...] A resposta está no mesmo processo empregado por todos os povos antigos para construir seu pensamento, ou seja, no uso de *metáforas* (imagens materiais articuladas de forma a sugerir relações imateriais) e das *metonímias* (transferência de sentido entre imagens).

Flusser (2002) nos dá o caminho: a leitura das relações metafóricas e metonímicas dos elementos da imagem se dá por *scanning*, ou seja, escaneamento visual da imagem por meio da percepção do percurso que os olhos fazem quando percorrem os elementos dispostos na imagem e as associações de significado que isso lhes permite. Parece *Gestalt* e, também, o é. A estrutura formal, as correlações estéticas dos elementos são do âmbito da Gestalt. As relações de significado, do âmbito da Semiótica. As relações de fruição dos conceitos e padrões de beleza, do campo da Estética. A peculiaridade da imagem que atenda a todos esses quisitos é objeto de pesquisa da Arte.

Com o uso de recurso de figuras de linguagens, ideias são passadas somente com imagens. A mensagem, muito mais sedutora que o textual, envolve o expectador que não detém os códigos de transcrição. A finalidade é criar grupos com gostos específicos por determinadas ‘estéticas’ — os meninos azuis, meninas rosas, sertanejos de chapéu, homens de botões e listras, mulheres sensuais etc. Isso serve

até mesmo àqueles que se dizem na contracultura, afinal para esses também há padrões estetizantes para ser do contra.

A fotografia comercial é grande motivadora desse movimento de esteriotipação. A necessidade de aceitação ou reconhecimento social (*pesquisar sobre a “Pirâmide de Maslow”*) faz com que as pessoas busquem identificar-se com os estereótipos na mídia, na incessante busca de ser reconhecido como presença social e, assim, principalmente as crianças e os adolescentes são envolvidos nessa teia de interesses de consumo.

## O FAZER IMAGEM SEM SABER LER IMAGEM

O ser humano sempre fez uso da *mimese* como forma de comunicação. A imitação seguida de repetição e recriação faz parte dos processos de aprendizado humano. Quando se tem à disposição equipamentos de captação de imagem, os primeiros contatos se dão pelo aprendizado do uso básico e inicia-se a produção, tendo como fundamentação sintática o arcabouço visual, acumulado ao longo da vida, ou seja, uma *mimese* visual dos discursos mais ativos na vida das pessoas que são os registros domésticos, as imagens dos meios de comunicação e entretenimento.

O tema da *mimese* recai na futurologia da fotografia, não só no campo do ato de fazer imagens pelo fotógrafo leigo que toma como seus referentes as imagens que lhes são mais presentes e significativas, e tenta imitá-las. Mas há, também, a *mimese* como manutenção de um comportamento social que mantém a imagem técnica como

um documento irrefutavelmente verossímil, sem nela ver aspectos políticos, históricos e artísticos.

Diz Flusser (2002, p. 18) “Com efeito, o universo das imagens técnicas vai se estabelecendo como plenitude dos tempos. E apenas se considerada sob tal ângulo apocalíptico é que a fotografia adquire seus devidos contornos.” Sim, é importante o conhecimento histórico da Arte para uma compreensão mais ampla na leitura de imagens técnicas. As Artes tradicionais foram por muito tempo fundamentais para o registro e representação visual da humanidade. Suas técnicas e estilos tornaram-se conceitos visuais e são amplamente aplicados às imagens técnicas. Mas, no presente e no futuro, o domínio da presença na vivência das pessoas é da imagem (e do discurso) da mídia e do entretenimento. A Arte tende a cada vez mais ser eventual, ou melhor, um evento.

## O VER IMAGEM SEM SABER LER E INTERPRETAR SUAS INTENCIONALIDADES

Ou seja, ver imagens sem que seja compreendido todo um conjunto de informações que lhes dão significado: técnica, história, emergências sociais, psicológicas, econômicas e estéticas do autor. Políticas e ideologias vigentes.

Benjamin caracteriza o espectador, em frente à observação de uma obra, como progressista ou retrógrado. Progressista — se caracteriza pela ligação direta e interna entre o prazer de ver e sentir, por um lado, e a atitude do especialista, por outro. Retrógrado — “Quanto mais se reduz a significação social de uma arte, maior fica a distância, no

público, entre a atitude de fruição e a atitude crítica. [...] Desfruta-se o convencional, sem criticá-lo” (BENJAMIN, 1994, p. 187–188).

A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte. Retrógrada diante de Picasso, ela se torna progressista diante de Chaplin. O comportamento progressista se caracteriza pela ligação direta e interna entre o prazer de ver e sentir, por um lado, e a atitude do especialista, por outro. Esse vínculo constitui um valioso indício social (BENJAMIN, 1994, p. 188).

Nos diz Machado (*In*: SAMAIN, 1998, p. 321) que “[...] A tarefa do fotógrafo convencional se reduz cada vez mais à do colhedor de imagens, entendida como tal a atividade de mero fornecedor de matéria-prima que deverá ser depois manufaturada em estações gráficas computadorizadas. [...]”. Machado nos aponta que o fotógrafo tradicional está, em termos sócioeconômicos, assumindo uma posição mais baixa na hierarquia produtiva, a de extrator da matéria-prima da natureza, que somente receberá valor se os produtos por ele oferecidos forem compreendidos como preciosidade ou se forem elaborados para uso em outras atividades produtivas. Cita o autor:

[...] Os limites entre a fotografia como registro de luz e a iconografia dos meios de comunicação tornam-se imprecisos, na medida em que o registro é tomado e explorado no que tem de potencial gráfico, na medida em que o registro é resultado buscado é mais pictórico do que fotográfico e na medida ainda em que a questão da fidelidade ao mundo visível mostra cada vez menos pertinência.

Se para o fotógrafo tradicional o futuro parece incerto, para o fotógrafo integrado às novas tecnologias há novas oportunidades de expressão.

### 3. E O QUE SERÁ ARTE EM FOTOGRAFIA NESSE CONTEXTO

Mas o que será da ‘Foto-Arte’? A Foto-Arte ainda carece de conceitualização precisa. Hoje é considerado Foto-Arte imagens técnicas que transitam entre o apuro técnico-formal e o estético-conceitual, independentemente do tema retratado, mas, principalmente, se chancelado por uma autoridade em Arte, um curador, um crítico ou historiador de Arte. Assim como sua faceta Arte, a Foto-Arte está cada vez mais escondida em museus e galerias. E assim como seu lado Foto, as Fotos-Arte buscam outras formas de divulgarem e sustentarem o trabalho de seus artistas. Buscam a Internet como meio de exposição.

Toda imagem-arte deve ter a característica da exponibilidade em espaços de fruição e atender a uma proposta de expressão individual ou coletiva. Mesmo assim, como sempre há dúvidas sobre o que é arte, exige-se que a produção imagética seja validada por pessoas qualificadas, para que as definam como fotografias-arte. Num estado de permanência do que acontece atualmente, os caminhos indicam que continuará sendo considerado Arte Fotográfica aquilo que para os olhos de um curador ou de um expectador especialista atendam aos cânones vigentes da Arte.

Machado (2001, p. 35–36) nos pergunta o quanto da tecnologia da imagem deve saber operar um artista.

[...] Ele deve operar apenas como *usuário* dos produtos postos no mercado pela indústria eletrônica, como *engenheiro* ou *programador*, de modo a poder construir as máquinas e os programas necessários para dar firma a suas idéias estéticas, ou, no plano da *negatividade*, como alguém que se recusa a fazer uma utilização legitimadora da tecnologia?

Machado responde afirmativamente. Diz que o artista deve ‘obrigatoriamente’ compreender o equipamento que utiliza para que possa interferir em seu funcionamento interno. Essa interferência pode acontecer de duas formas:

- No sentido de fazer a máquina trabalhar para a produção artística desejada;
- E mais conceitualmente para mostrar as determinações que a máquina impõe.

Machado (p. 41–42) ainda nos fala que a produção de imagem tecnológica é um fazer do trabalho artístico em conjunto. Esse conjunto pode ser somente o Artista e os desenvolvedores dos equipamentos e insumos de seu projeto, ou, ainda, pode-se agregar a esse grupo especialistas tecnológicos que ficarão a cargo de lidar com as técnicas e linguagens impositoras das máquinas.

Esse processo produtivo experimental (do nível da experiência e do experimento) retroalimentam a indústria produtora de equipamentos, que abrem novas possibilidades artísticas como *feedbacks*.

Segundo Araújo (2005, p. 43) a área de imagens e Artes recebe uma pequena parte dos investimentos globais em tecnologia. Apesar do campo de estudo da autora ser a telepresença, ou a sensação de presença dada por meio de recursos virtuais, sua proposição é verdadeira para as imagens técnicas. No campo da tecnologia da imagem, as proposições tecno-artísticas assumem-se como ‘táticas culturais de produção de significado, com importantes mudanças psicossociais e políticas’, com alcance global. Estes produtos arte-midiáticos muitas vezes transformam-se em novas tecnologias ou novas narrativas para serem aplicadas em novos produtos etc.

Machado (2001, p. 45) reafirma essa tendência simbiótica quando demonstra que: [...] Toda invenção e toda rota descoberta serão acrescentadas ao universo de possibilidades do(s) aparelho(s), tornando-se possível afirmar que, no fim das contas, as máquinas semióticas se alimentarão das inquietações dos artistas experimentais e as utilizarão como um mecanismo de *feedback* para seu contínuo aperfeiçoamento.

Segundo Costa (1995, p. 37), a arte baseada em tecnologias tende a liquidar com os conceitos e modos de apresentação da arte tradicional. A Arte passa a ser mais apresentação que representação. Afirma o autor ainda que:

O pesquisador estético que opera com as novas tecnologias não mantém, de modo nenhum, a antiga conotação do “artista”: ele não se exprime, não serve de uma linguagem, não está atento à qualidade estética das formas, não nos fala do *significado*..., ele, ao contrário, projeta e põe em obra, pela primeira vez na história do homem, dispositivos tecnológicos tais que produzem o *sublime* e o oferecem à reflexão de quem contempla.

Parece, então, estar nas mãos da Filosofia das Artes o destino da Tecnologia da Imagem. Até que se defina um conceito para a Arte, esse embate continuará. Se ‘conectado’ às novidades tecnológicas, o artista terá sempre à mão recursos para o exercício da *práxis* artística, estética e conceitual, buscando sempre extrapolar e escancarar os limites técnicos dos aparatos tecnológicos e os ditames ideológicos postos nesses novos aparelhos em busca de uma experiência estética. E isso pode ocorrer por meio de uma “recusa sistemática de submeter-se à lógica dos instrumentos de trabalho ou de cumprir o projeto industrial das máquinas semióticas, reinventando suas funções e finalidades”, nos afirma Machado (2001, p. 46). Mas sempre poderá recair num vazio de sentidos, tornando-se apenas uma apresentação tecnicista sem fundamentação artística, como aponta Costa (1995).

## ARMAZENAMENTO OU EXIBIÇÃO

Compreende-se que as Fotos-Arte têm seus espaços de exponibilidade reservados a três ‘universos’ que estão postos tanto no mundo real quanto no digital da Internet:

- Chancelamento: Os museus e as galerias.
- Distribuição: As agências de imagens e os bancos de imagens pagos e gratuitos.
- Divulgação: Mídias especializadas.

Todos os espaços têm um fim único, publicar e distribuir sob regras controladas a imagem, com a finalidade de que o trabalho de todos seja reconhecido. O reconhecimento aumenta o valor da obra,

do artista-fotógrafo e da chancela. Sendo a obra uma fotografia que pode ser reproduzida, o controle da distribuição dessa imagem se torna fator primordial para a sobrevivência do mercado de exibição e armazenamento.

Flusser (2002, p. 47) nos afirma que o valor da fotografia não está no seu material, mas sim na informação que transmite. Mas de quem é a informação? Essa decisão está nas mãos de quem as distribui e de como o faz para distribuí-la, restringindo, ou não, seu acesso aos diversos públicos.

Dois fases são propostas por Flusser (2002, p. 46. **grifo do autor**) para identificar o processo de manipulação das informações durante o processo de distribuição da imagem técnica, são elas:

- “Informações são produzidas. [...] Seu método é o *diálogo*, pelo qual informações já guardadas na memória são sintetizadas para resultarem em novas [...]”
- “Informações são distribuídas para serem guardadas. [...] O método da segunda fase é o *discurso*, pelo qual informações adquiridas no diálogo são transmitidas a outras memórias, a fim de serem armazenadas.”

Numa sociedade na qual a raridade impõe um aumento de valor de mercado aos objetos, a distribuição controlada das Foto-Arte é uma estratégia de valorização do produto. Ao mesmo tempo em que as Instituições reguladoras da distribuição restringem sua veiculação à um grande público, os demais usos ideologicamente mais comerciais inundam a sociedade com Foto-consumo.

Será que acontecerá com a imagem o mesmo que aconteceu com a música? Se seguirmos esse caminho para imagem, teremos todo

um processo de falência do sistema de distribuição e armazenamento, dada pela fraude cibernética dos direitos autorais e de reprodução. Caso uma mania de possuir Foto-Arte se alastrasse via rede de computadores, seria necessária uma reformulação de todo sistema distributivo. Talvez isso possa acontecer quando os processos de armazenamento e exibição de imagens estiverem mais acessíveis.

Para ouvir música com qualidade, um gadget pequeno, um telefone celular, resolve. Para ver imagens faz-se necessário interfaces maiores, mais complexas. Os pequenos monitores servem para ver tv e vídeos, mas, ainda não permitem uma contemplação qualitativa da fotografia, mesmo a mais amadora.

Apontou-se a perda do valor da fotografia enquanto material físico e, agora, mira-se para outro horizonte: a perda do valor da fotografia como documento. Isso acontece diante das possibilidades de manipulação das imagens técnicas digitais. Quanto mais popular se tornam as técnicas de manipulação de imagens, menor é, também, a credibilidade da imagem como fonte de ‘verdades’. Segundo Machado (SAMAIN, 1998, p. 320), quando perde sua função documental a imagem fotográfica assemelha-se à pintura e assume a função de representação de uma possível realidade.

As possibilidades de edição da imagem técnica podem ser comparadas à ideia de composição de imagens tradicionais como a pintura. Nas áreas da comunicação social, a função do fotógrafo é a de um captador de imagens. Estas, depois de prontas, serão encaminhadas aos setores de ‘Artes’ para que os editores a retrabalhem, recortem e recriem em novas mensagens semióticas. Enfim, as fotografias valorizam-se mais pela sua usabilidade do que por sua estética.

## IN CONCLUSO

Para tentar achar conclusões retorna-se a Machado (2001, p. 55):

Aparelhos, processos e suportes decorrentes das novas tecnologias interferem em nossos sistemas de vida e de pensamento, em nossa capacidade de imaginativa e em nossas formas de percepção do mundo. Cabe à arte desencadear essa conseqüência, em seus aspectos grandes e pequenos, positivos e negativos, tornando explícito aquilo que, nas mãos dos funcionários da produção, ficaria apenas despercebido ou mascarado [...].

Existem pesquisas de como melhorar a qualidade da captação das cores, dos processos de pós-produção dentro da própria máquina, de qualidade das lentes estáticas. Ainda vai decorrer certo tempo até que inventem *photonanobots* — robôs microscópicos especializados em captura e processamento de informações de luz ou formas de gravar ou exibir diretamente as imagens feitas pelos olhos humanos para exibição pública.

Flusser (2002, p. 68. **grifo do autor**) nos questiona qual será o interesse humano que moverá os caminhos da fotografia. Segundo o autor, a ideia é chegar a algo que dispense as intenções e invenções humanas. Afirma: “*O propósito por trás dos aparelhos é torná-los independentes do homem.*” E pela linha evolutiva da tecnologia da imagem, cada vez mais automatizada, para o fotógrafo parece que não restará muito a fazer. Até o sublime momento do clique parece ter lhe sido roubado.

Mas, não é bem assim, cabe a ele escolher o equipamento e configurá-lo para que trabalhe para ele ou com ele. Será do fotógrafo também o poder de decisão de quem (ele ou a máquina) irá observar, enquadrar, compor, definir o momento de registro. E, mesmo completamente automatizado, o momento do clique ainda terá um tanto de humano. E, por fim, a definição do aproveitamento do que foi registrado estará no âmbito do humano com todo o envolvimento histórico, estético, expressivo e formal da linguagem imagética do fotógrafo.

No campo da Foto-Arte há muito que se fazer. Machado (*In: SAMAIN, 1998, p. 325*) aponta para caminhos de pesquisa artística para o âmbito de uma transgressão para além das possibilidades dos equipamentos técnicos. Segundo o autor, até a produção de seu texto, o que havia sido proposto como Arte eram testes estéticos dentro dos programas dos equipamentos, sem transgredi-los. Machado (2001, p. 55) descreve a seguir a função da Arte nesse novo cenário.

Essa atividade é fundamentalmente contraditória: trata-se, de um lado, repensar o próprio conceito de arte, absorvendo construtiva e positivamente os novos processos formativos gerados pelas máquinas; do outro, de tornar sensível e explícitas as finalidades embutidas em grande parte dos projetos tecnológicos, sejam elas de natureza bélica, policial ou ideológica [...].

A função do Fotógrafo-Artista parece ser a de desvendar os discursos imperativos dos equipamentos e das instituições de divulgação. Criar novos discursos estéticos para levá-los à sociedade. Ou seja, Artista desvela os discursos para a sociedade, para que sejam

absorvidos, mimetizados, emulados, compreendidos e ampliados pela própria sociedade.

As imagens das mídias não são ruins quando lidas criticamente. Machado (*In: SAMAIN, 1998, p. 322*) informa que não se pode é atribuir um caráter perverso às imagens eletrônicas que estão disponíveis por todos os lados e nem estratificar seus processos de produção a uma eterna relação de representação verossimilhante e documentarismo da realidade. O que temos são novas possibilidades expressivas, estéticas e dialógicas, da imagem. Diz o autor (p. 323):

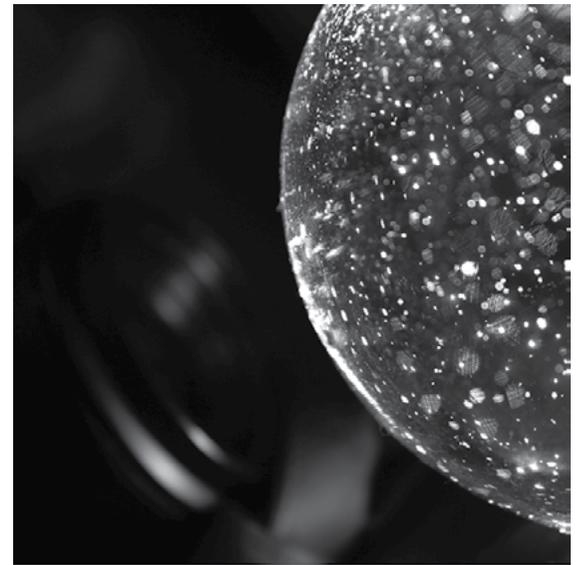
[...] À medida que o público for acostumando-se às novas imagens digitalmente alteradas, à medida que essas alterações se tornarem cada vez mais visíveis e sensíveis, também como uma nova forma estética, e que os próprios instrumentos dessas alterações estiverem ao alcance de um número maior de pessoas, até mesmo para manipulação doméstica, o mito da objetividade e da veracidade da imagem fotográfica desaparecerá da ideologia coletiva e será substituído pela idéia muito mais saudável da imagem como construção e como discurso visual.

Enquanto o futuro não acontece, talvez as grandes mudanças possam ser iniciadas por você, professor de artes. Ao levar reflexões sobre o que é ler e fazer imagens fotográficas. Levar para suas práxis docentes no contexto das salas de aulas a prática e a reflexão do que é captar imagens, de como armazená-las e exibi-las, possibilitando, aos aprendentes, uma socialização crítica dos fundamentos e discursos dessa técnica.

Num futuro próximo, mudanças no processo produtivo fotográfico tendem a ser mais pragmáticas que tecnológicas. E, de certo, há somente uma afirmação: nesse mesmo futuro próximo ainda reside a necessidade de aparelhos e de pessoas para fazer boas imagens fotográficas.

## REFERÊNCIAS

- ARAUJO, Y. R. G. *Telepresença: interação e interfaces*. São Paulo: EDUC / Fapesp, 2005.
- BENJAMIN, W. *Magia, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, (Obras escolhidas; v. I).
- CHAUÍ, M. *Convite à filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 2003.
- COSTA, M. *O sublime tecnológico*. São Paulo : Experimente, 1995.
- FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro : Relume Damará, 2002.
- KENSKI, V. M. *Educação e tecnologias: o novo ritmo da informação*. Campinas, SP: Papirus, 2007.
- MACHADO, A. *O quarto iconoclásto: e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro : Rios Ambiciosos, 2001.
- NUNES, B. *Introdução a filosofia da arte*. São Paulo: Editora Ática, 2005.
- SAMAIN, E. (Org.). *O fotográfico*. São Paulo : Editora Hucitec, 1998.





O FAZER  
FOTOGRAFICO

POR MARIA GORETE DADALTO GONÇALVES

## [...] a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência (Benjamin)

Pensamos, ainda hoje, no impacto provocado pela presença da fotografia. Imaginar quão forte foi sua descoberta, no século XIX, em termos de mágica, pois, pela primeira vez, o homem, através da luz, transfere o visível para um suporte fixo, sem o uso do desenho ou da pintura, como vinha acontecendo até então. Assim, ele passa a se preocupar e a questionar a representação e a visibilidade das coisas e das pessoas no mundo e a sua própria presença no mundo.

Com o principal objetivo de representar o vivido, o homem inventa um aparato que permite replicar o mundo sem limites numéricos, instaura a ideia de documentação e traz, a reboque, a discussão da memória, de reprodutibilidade da imagem, modificando as relações do homem com os signos. Cria um aparelho que se presta a guardar tudo que o homem deseja reter, o que sua memória não é capaz de guardar, uma espécie de lembrança materializada (COLOMBO, 1991), ou uma forma de exteriorizar a memória.

Estas características, de registro, de duplo ou de documentação, não eliminam a grande ênfase e possibilidade que a fotografia guarda como espaço de criação. Sendo assim, como ser criativo fazendo uso de um aparelho, ou “caixa preta”, pois, como sentencia Flusser (1985), grande pensador das imagens técnicas, tudo já está programado e previsto no “aparelho fotográfico”, indicando um uso automático ou quase automático do aparelho. As imagens já estão prontas, cabendo à máquina fotográfica transformar essas imagens em conceito. Romper com as regras do aparelho, entrar dentro de suas amarras e

desfazê-las seria uma possibilidade de escape, de permitir a criação. É o que sugere Flusser (1985), para quem o programa dos aparelhos é finito e está fadado a um limite. Ressalta, porém, o uso dos aparelhos na arte, na qual o artista continuamente busca, explora, extrapola e subverte as suas funções, permitindo, nesse vácuo, a invenção. Porém, uma vez apropriada pela indústria ou pela mídia, deixa de ser esse espaço de criação, passando a ser repetitivo e previsível.

Alguns autores apontam saídas menos apocalípticas para esse impasse. Entre eles, citamos Edmond Couchot e Müller-Pohle. O fotógrafo e crítico alemão Andréas Müller-Pohle (1985, p. 11) aponta dois métodos da fotografia:

[...] o primeiro consiste em explorar o mundo a partir de um ponto de vista ‘subjetivo’ a fim de retratar as informações que se oferecem e apertar o botão no ‘momento decisivo’ — seja lá o que for e quando for. Este é o momento da procura, o qual caracteriza o papel clássico do fotógrafo como andarilho. O segundo método é o da invenção ou interferência, um método que pode levar-nos além da mera produção a novas áreas de ação.

Müller-Pohle (1985) sinaliza, dessa forma, para os programas e técnicas da própria linguagem fotográfica, definindo momentos de intervenção, logo, de invenção, ao se construir uma fotografia, retirando do aparelho a ênfase da criação, sem também desconsiderá-lo: no ato da tomada (interferências no objeto fotografado, no aparelho fotográfico e no negativo ou cópia); na distribuição; e na recepção da imagem.

Já Couchot (2003) caminha para outra direção, para possíveis rompimentos das regras pelas relações de dois componentes do sujeito

e não do aparelho. Uma combinação do *sujeito-Nós*, resultado da experiência coletiva, tecnestética e maquinica e o *sujeito-Eu*, com sua experiência particular, sua história individual, seu imaginário. Dessa relação, surgem negociações e posicionamentos, momentos de ruptura, de possibilidades criativas, de corte do modelo estabelecido, ou melhor, rompimento do código fotográfico por um outro viés que não o apenas restrito ao aparelho.

A fotografia nasce em 1826, unindo fenômenos físicos, da câmera escura, e químicos, em meio a um discurso de imitação perfeita da realidade, de espelho, de duplo, de neutralidade, oriundo de sua gênese técnica/automática, prevalência do *sujeito-Nós* sobre o *sujeito-Eu*. Surge, assim, um distanciamento entre fotografia e as outras artes, visto que as outras produções têm ênfase no *sujeito-Eu* e guardam traços do talento do gênio e a presença da mão do artista, em oposição à fotografia, fruto apenas da frieza da máquina (pensamento vigente na época).

O pensamento do século xx, no entanto, buscou ampliar esses conceitos, visto que a fotografia não se limita ao uso de aparelho, nem apenas mantém relação de semelhança com o fotografado. Passando a explorar esses mecanismos, o homem passa a fotografar sem o uso da máquina fotográfica, facilmente exemplificado com os fotogramas de Man Ray (Fig. 19), obtidos pela simples ação da luz sobre um superfície sensível, resultando em formas e manchas, com variações de cinzas, indo do preto ao branco, sem guardar parentesco com o objeto fotografado.

Fruto da atitude que vê a fotografia como pura conexão física com seu objeto, o momento do disparo é tido como definidor, ressaltando-se, assim, o aspecto indicial da fotografia, pois, pela redução dos sais de prata em prata metálica, revela-se a imagem latente sobre um suporte sensível, que, em algum momento, foi projetada no interior de

uma câmera escura. O objeto projeta-se na superfície sensível, mediado apenas pela máquina.



Figura 19. MAN RAY,  
Rayographs, 1927.

Seguindo essa linha, e inspirados na teoria de Ch. S. Peirce, muitos autores e estudiosos da imagem fotográfica localizam a fotografia na categoria do índice, entre eles, Philippe Dubois, Rosalind Krauss, Jean-Marie Schaeffer, Lúcia Santaella. “A fotografia, antes mesmo de ser uma imagem que reproduz as aparências de um objeto, de uma pessoa ou de um espetáculo do mundo, é em primeiro lugar, essencialmente, da ordem da impressão, do traço, da marca e do registro” (DUBOIS, 1998, p. 61).

Porém, se pensarmos a fotografia apenas como signo indicial, estaremos sempre presos ao objeto fotografado, à função de registro

e documental da fotografia, afastando-nos das suas possibilidades inventivas e das várias escolhas possíveis que o fotógrafo faz antes e depois do ato de fotografar.

É posicionando a fotografia no terreno do conceito, classificado por Peirce na terceira categoria, que vamos concordar com Flusser (1985), que já apontava para essa direção, na década de 80, quando afirmou que a fotografia “transforma conceitos em cenas”. O que se dá de fato no ato de se fazer uma fotografia é a transformação de conceitos científicos em imagem, conceitos “[...] acumulados ao longo de pelo menos cinco séculos de pesquisas nos campos da ótica, da mecânica e da química, bem como da evolução do cálculo matemático e do instrumental para operacionalizá-lo” (MACHADO, 2001, p. 129). O que vemos são imagens/conceitos do mundo.

Assim, pensada para além da representação, a fotografia é construção, é conceito. Para isso, é necessário não ver a fotografia apenas com uma simples relação física com seu objeto, mas sim como um sistema signifiante que ganha interpretações e significados, contendo características icônicas, indiciais e simbólicas, pois, como signo, se dá numa relação triádica. Dessa forma, a fotografia apresenta-se como uma imagem técnica/científica com possibilidade de interferência em seus diversos momentos de construção. São indícios mediados e codificados, interpretados cientificamente, com forte enunciado expressivo.

Acreditamos que é da própria natureza da fotografia a ideia de projeto em construção, principalmente a fotografia que tem um estatuto autônomo, mais experimental; ou expandida, conceito usado por Müller-Pohle; “[...] uma fotografia contaminada<sup>5</sup> pelo olhar, pela

5. Tadeu Chirelli usa o termo “fotografia contaminada” para designar a autonomia da fotografia.

existência de seus autores e concebida como ponto de intersecção entre as mais diversas modalidades artísticas [...]” (CHIARELLI, 2002, p. 115); ou aquela que explora e manipula o próprio sistema fotográfico, com um “[...] programa estético autônomo [...] distinta do ver que só reconhece [...]”, conforme afirma Teixeira Coelho (2002, p. 29). Uma arte voltada para a exploração de seu próprio procedimento em diálogo com as diversas manifestações visuais. Usaremos, neste estudo, esses termos num sentido bastante amplo, referindo-nos à fotografia que apresenta uma exploração de sua linguagem.

Destacamos ainda que a fotografia é uma obra em construção. Acreditamos que é da própria natureza da fotografia a ideia de projeto em construção, principalmente a fotografia que tem um estatuto autônomo, mais experimental; ou expandida, conceito usado por Müller-Pohle.

A fotografia não carrega em si o estatuto de obra acabada, envolta numa aura de perfeição, talvez pela sua possibilidade reprodutiva, ou seja, não se limitar à ideia de obra única; ou pela precariedade do seu suporte; ou ainda pelo gesto fugaz do ato fotográfico. Permite sempre a incorporação do novo pela via da experimentação e extrapolação das formas estabelecidas pelo sistema fotográfico.

## AS ESCOLHAS: REVELANDO AS TENDÊNCIAS DO FOTÓGRAFO

Apesar de uma visão romântica da criação fotográfica ter persistido até hoje, o fotógrafo, ao se propor a fazer uma fotografia, envolve-se com uma variedade quase sem fim de possibilidades de materiais,

equipamentos e procedimentos e de suas combinatórias (eixo sintagmático e paradigmático), somados a seu repertório cultural, tornando-se a base da própria existência da fotografia.

Impelido por essa busca, o fotógrafo, estabelece desafios a serem alcançados, tendo momentos críticos no decorrer de sua trajetória, mas mantém-se comprometido com seu propósito: “Sou capaz de ficar rodando ao redor de um quarteirão durante um mês”, afirma Cristiano Mascaro sobre a sua busca (apud PERSICHETTI, 2000, p. 25). Eustáquio Neves (Fig. 20), fotógrafo com uma produção fotográfica baseada em intensa interferência física ou química, declara: “[...] quando eu construo uma imagem, em alguns casos chego a usar dez negativos, me imagino narrando um roteiro cinematográfico que fala do comportamento humano” (apud PERSICHETTI, 2000, p. 67).

São tendências ético-poéticas que regem a produção do artista, e implica em uma série de escolhas com características próprias à fotografia: sensibilidade do suporte à luz e suas diversas gradações; o dispositivo mecânico e todas as suas possibilidades de manuseio (foco, lentes, diafragma, obturador); o processamento químico ou digital (que permite a visualização) e suas diferentes variantes. São propriedades que caracterizam e diferem a imagem fotográfica das outras imagens, promovendo diferentes aspectos plásticos, significações e sentidos. Tendência pensada como fio condutor, não determinista, que o fotógrafo persegue para vencer os desafios colocados, seja pela matéria, seja pela busca estética, apresentando-se como um projeto caracterizado por certo grau de vagueza, impulsionando-o a concretizar fotografias.



Figura 20. EUSTÁQUIO NEVES, *Outros Navios Negreiros*, 1998.

Na perspectiva de pensar a fotografia como linguagem e levar a discussão para além da “referencialidade”, nos apoiamos em Müller-Pohle (1985), que traça momentos de possíveis interferências na construção de uma fotografia: na produção (no objeto, no equipamento e no negativo), na divulgação e na recepção; em Légaré (1997), quando resgata as categorias peircianas, apontando três momentos da criação artística: 1) o artista mergulha em pura qualidade e possibilidade, isto é, ação caracterizada como primeira categoria ou “primeiridade”; 2) a experimentação, com predomínio da segunda categoria ou “secundidade”; e 3) o discurso artístico, ou terceira categoria, compreendido como “um pensamento articulado na obra de arte enquanto tal” (LÉGARÉ, 1997, p. 67); e em Couchot (2003), quando aponta possíveis rupturas que podem ocorrer a partir das relações individuais e culturais do fotógrafo.

Anterior ao ato ou tomada fotográfica, vemos inserir-se o estágio da criação mental, aquele espaço e tempo da elaboração, com prevalência da “primeiridade”, a partir da qual se incorporam as escolhas que o fotógrafo faz. A fase de operacionalização diz respeito às iniciativas técnicas e plásticas, escolhas dos materiais sensíveis, de equipamento, etc., até o momento de mostrar a obra ao público, além das decisões herdadas da tradição cultural, marcadas pela busca do artista, do seu envolvimento sociopolítico, sua relação com o mundo vivido, sua ideologia.

Ampliando o estudo, detalhamos as etapas de construção de uma fotografia, para o que temos como um dos primeiros momentos de produção e que chamamos de **gestação da ideia**; seguido de etapas de operacionalização, **definição do tema**, a **tomada fotográfica**, a **captura** ou escolha do material sensível, a **imagem capturada** ou o processamento; e de divulgação, a **apresentação**.

Sem a intenção de estabelecer classificações tipológicas lineares e isoladas, vemos com clareza as etapas de construção da fotografia, como espaços/tempos que cada fotógrafo, segundo sua tendência, manifesta e explora sua criação.

Não pressupomos um olhar absoluto, uma linearidade desses momentos, entendendo, ao contrário, um movimento envolvendo os estágios anteriores, num caminhar que vai se construindo e descobrindo sua maneira à medida que avança, assim como não se prevê a hierarquia de um momento sobre o outro, podendo ser, muitas vezes, simultâneos, caóticos, não contínuos. São momentos, ou etapas, retroalimentados pelas ações do fotógrafo, pelo meio cultural onde vive e pela matéria explorada/manipulada.

Um outro ponto que ressaltamos, antes mesmo de avançar em nossa análise, é que, quando falamos da prevalência da “primeiridade” no estágio que chamamos de gestação de ideias, não excluimos a sua ocorrência nos outros momentos, pois, em cada estágio, temos presentes os três níveis. Ou seja, características da qualidade, da ação e da lei, permitindo uma nova conformação, e não estabelecendo, assim, um fim, isto é, o que se prevê é a ação infinita do signo, ou semiose, seguindo a proposição peirciana.

Faremos a seguir um exercício analítico das fases de construção da fotografia, levando em consideração a não linearidade do processo, isolado aqui apenas para efeito de análise, pois essas etapas devem ser vistas de forma integrada, retroalimentando-se. Consideramos ainda que cada fotógrafo opta, muitas vezes, por explorar com maior afinco os recursos de uma das etapas aqui apontadas, priorizando uma em detrimento de outras.

Com isso, queremos dizer que alguns fotógrafos priorizam o ato de fotografar, a captura; outros, o processamento químico como espaço de construção da fotografia; ou, ainda, aqueles que têm seu foco de interesse na manipulação pós-fotográfica, como acompanharemos a seguir.

## A GESTAÇÃO DA IDEIA

É o que poderíamos chamar de primeiro momento, a gestação da ideia, quando há uma predominância da “primeiridade” ou primeira categoria fenomenológica, segundo Peirce; sinal de extrema singularidade,

o começo, o frescor espontâneo e livre, o *insight*, também marcado pelo puro acaso e total descontrole; estágio em que algo ainda não pode ser pensado, quando o artista se concentra de maneira vaga sobre um *telos* ainda indeterminado (LÉGARÉ, 1997).

O fotógrafo Arthur Omar (2000, p. 10) nos dá a conhecer esse instante: “[...] o momento do êxtase, eu não percebo com os olhos, não dá para ver, não dá para notar, ele não é visual [...]”, podendo ocorrer em qualquer das etapas de construção da fotografia. Não se limita ao momento inicial ou inerte.

Nesse nível, estamos, prioritariamente, na instância do sujeito, dos sentidos, da percepção dele mesmo e do mundo. É ela, a percepção, responsável pela ligação entre nosso cérebro e o mundo, pois, “[...] todo o pensamento lógico, toda cognição, entra pela porta da percepção e sai pela porta da ação deliberada [...]” (SANTAELLA, 1998, p.16), logo, conhecimento, percepção e linguagem são inseparáveis e são pensados como ações *sígnicas*, como *semiose*.

Assim, a percepção, na lógica peirciana, é triádica: 1) as qualidades de sentimento ou a consciência de uma qualidade imediata; 2) as reações entre o que se percebe e quem percebe, ou a compulsão que nos faz atentar para algo que se força sobre nós; e 3) os elementos associativos, generalizantes, de julgamento. Apesar disso, prevalece sob a lógica de “secundidade”, do conflito (SANTAELLA, 1998).

Essa é a lógica da relação do sujeito com o objeto/signo que está no mundo e age e se força sobre ele, por conta própria, porém fruto de mediações, representações, o que o mantém, ao mesmo tempo, afastado do objeto, por meio do signo. Sem dúvida, a percepção está presente em todos os momentos da criação, não se limitando a essa

fase inicial, podendo criar desvios em projetos em andamento, acrescentar dados novos.

A fotografia é uma prática que lida diretamente com a percepção visual, com variadas formas de olhar o entorno, seja na tomada fotográfica em si, quando fica mais aparente a escolha feita pelo fotógrafo e seu relacionamento com seu cotidiano; seja no momento de tratamento da imagem gerada no ato fotográfico, trazendo à memória o ato (re)trabalhado. Esse trazer para a memória demarca o que definimos inicialmente como *gestação de ideias*.

Assim, podemos pensar, nesta fase de *gestação*, as sensações de luz, frescor, odor, sabor, sons, que nos aparecem sem saber o porquê, sem ter uma explicação, sem controle, seguidas de um confronto compulsivo com o percebido, um odor que incomoda, uma luz que fere os olhos. Nesse momento, surgem associações a experiências vividas, quando se passa a racionalizar a experiência.

## A DEFINIÇÃO DO TEMA

O fotógrafo, de posse de algumas ideias ainda em delineamento, procura dar início à operacionalização, indo em busca da definição do tema a ser fotografado ou do assunto motivador. Ainda é uma fase em que o fotógrafo está em conflito com seus pensamentos, não tem uma proposta clara. Percebemos que muitos fotógrafos constroem mentalmente o projeto, entremeado com o exercício de fotografar insistentemente até encontrar o tema de interesse, caracterizando-se por vezes como uma atividade obsessiva.

Os fotojornalistas, por sua vez, recorrem a uma pauta proposta pelo editor. Já na fotografia publicitária, a construção da imagem é proposta por um *layout* sugerido por agência, *designer* ou publicitário, ficando o fotógrafo responsável pela sua melhor solução e viabilidade técnica e estética, sugerindo, muitas vezes, soluções mais elaboradas a partir do projeto proposto.

Nesses casos, o tema é imposto, sugerido por uma pauta, como ocorre no jornal, parte de um processo coletivo, em que o fotógrafo sai à rua para cobrir um evento, seguindo o que lhe foi solicitado; ou o fotógrafo publicitário, em seu estúdio, procurando dar vida a um produto, transformar com esmero e artificialidade os objetos comuns em objetos de desejo, muitas vezes sob a tutela ou supervisão de um diretor de arte.

Na fotografia expandida o tema é construído a partir de questões estéticas, plásticas ou expressivas. A fotógrafa Renata Castelo Branco, falando sobre seus novos projetos, afirmava, em 2000: “[...] tenho um tema em pauta: o feminino. Não sei muito bem a forma. Agora estou preocupada em estudar, descobrir novos processos e trabalhar. Como vou contar essa história vou decidir depois [...]” (apud PERSICHETTI, 2000, p. 98), evidenciando o nível de vagueza em que se encontrava o projeto naquele momento e já se apresentando uma busca pela resolução técnica, pois investe na pesquisa de processos usados em antigas fotografias. Mário Cravo Neto, falando de seus projetos futuros, afirma: “[...] o meu próximo trabalho [...]. Como se eu soubesse o que o futuro nos reserva” (apud PERSICHETTI, 2000, p. 17).

A definição do tema ou assunto é uma construção pensada desde a escolha mais geral, até a delimitação — se paisagem, figura humana,

natureza-morta — podendo variar com liberdade de um assunto a outro em cada projeto desenvolvido.

Para Sebastião Salgado, o interesse está nas pessoas, nas questões sociais, na presença do homem em nosso mundo e em sua condição neste mundo.

Muitos fotógrafos optam por longas elaborações mentais em busca do assunto ou tema a ser fotografado e passam muito de seu tempo organizando mentalmente a proposta e, quando saem a campo, já sabem o tema, a luz, o enquadramento e ângulo de captura. Esses fotógrafos não andam com a câmera pendurada no pescoço, apenas lançam mão no momento definido.

O instantâneo para mim não interessa, curto também, mas somente para eu alcançar um domínio, uma maleabilidade com a máquina, para me disciplinar. Faço o instantâneo da pose (CRAVO NETO, apud PAIVA, 1989, p. 91).

O fotógrafo procura, então, concretizar seus desejos numa busca pela efetivação das ideias, com determinação e muita experimentação, como forma de dar concretização à obra. É a fase da operacionalização.

## O ATO DE CAPTURA

### ESCOLHA DE MATERIAL SENSÍVEL E DE PROCEDIMENTO

Decisões são tomadas no instante anterior ao ato fotográfico para que se dê a captura da imagem. É um momento relacionado com as decisões de caráter plástico, expressivo e técnico. Considera-se que qualquer fotógrafo faz escolhas anteriores ao ato da captura, seleciona, dentre um grande leque, os **materiais fotossensíveis, os equipamentos analógicos ou digitais** que irá utilizar, desde as consideradas pequenas escolhas ou aspectos técnicos, como formato do filme, a sensibilidade à luz, se preto e branco ou cor, negativo ou cromo, até a escolha de equipamento. Mesmo no processo mais convencional de produção da imagem, é da combinação dos materiais e procedimentos que o fotógrafo se envolve, em conformidade com o meio (o objeto fotografado), que surge a obra; e é essa fotografia que também tem sofrido mudanças em sua maneira construtiva.

Nesse sentido, pode-se dizer que existem vários níveis de manifestação da materialidade e que há uma grande diversidade de escolhas, impondo características plásticas à imagem a ser gerada. É preciso entender as escolhas de caráter mais técnico para se compreender o processo e as decisões do fotógrafo. São escolhas que definem um projeto poético.

Pensando nos materiais convencionais usados na fotografia, podemos começar com o filme, primeiro e talvez o principal elemento definidor da materialidade fotográfica, na fotografia físico-química ou analógica. São sutilezas na espessura e nos componentes adicionados à gelatina, na forma, no tamanho, na quantidade e na distribuição dos cristais de prata e nos produtos químicos diversos adicionados, fatores que vão determinar a sensibilidade, o contraste e a definição da imagem. Não são simples escolhas, ou mesmo aleatórias e, sim,

uma estratégia do fotógrafo, tentativa de extrair da matéria as possibilidades expressivas.

O fotógrafo faz uso do material que tradicionalmente conhece, explorando suas características físicas, seguindo seus propósitos. Dessa forma, tem-se aqui o diálogo do artista com a matéria.

É, sem dúvida, na fotografia expandida que iremos encontrar maior número de exemplos da diversidade na escolha dos materiais e suas combinatórias, uma vez que, nesse gênero de fotografia, a preocupação não está na referência com o “real” e sim com a criação, com a plasticidade, com outras possibilidades de construção de sentido, usando, para isso, materiais muitas vezes não comuns ao processo fotográfico convencional.

Logo, pode-se afirmar que o fotógrafo opta por ter uma imagem limpa ou difusa, construída no ato fotográfico ou durante o processo, cor ou pxb, dependendo de suas tendências em conformidade com a matéria escolhida.

É o gesto do fotógrafo expresso também na materialidade, na escolha do grão do filme e no suporte. É onde se concretiza a estratégia do fotógrafo, onde ele deixa ver, ver ou não a matéria. É a afirmação num gesto de expor a autoria, é a assinatura do autor. Quando o fotógrafo opta pelo filme granulado, está escolhendo por mostrar a base fotográfica, chamando a atenção do espectador para essa superfície, para os elementos que a constituem. O fotógrafo traz para dentro do quadro a discussão, interrogando-se e envolvendo o espectador para também pensar em torno do que é a fotografia, o seu fazer criador. O mesmo pode ser dito das diferentes manifestações que ocorrem quando o fotógrafo opta por usar uma velocidade alterada, deixando aparente o movimento não só do objeto fotografado, mas também

do próprio fotógrafo. São gestos diferentes que cada fotógrafo deixa explícito no seu percurso.

Ver os grãos implica uma espécie de aproximação do olhar, como se estivéssemos aumentando excessivamente a textura, como se o observador mergulhasse na imagem, a tal ponto perto dela que só consegue perceber, além de um certo limiar, a própria trama, o pontilhismo puro [...] (DUBOIS, 1998, p. 101).

Isso pode nos fazer transferir a referência original da imagem para a sua construção: o grão. O grão é a figura. Philippe Dubois faz uma observação distinguindo a textura promovida pelos grãos da fotografia e a granulação da tela de pintura, sendo esta última suporte para a tinta, o verniz, o pigmento, afirmando:

O efeito de textura granular da fotografia é de uma outra ordem: os grãos nela não definem o suporte, são a própria matéria da imagem, a substância própria na representação e pela qual ela terá de se revelar e fixar (DUBOIS, 1998, p. 100).

Para alguns fotógrafos, a aparência do grão grande ou estourado, isto é, fotografias resultantes de filmes de alta sensibilidade à luz (ISO acima de 800), ou alteradas no processo químico, denotam um não conhecimento da técnica. Essa posição é assumida a partir do momento em que se acredita que a fotografia é apenas figuratividade, a partir do momento em que é aceita como técnica mais realista, de mais alta resolução, demonstrando uma preocupação com a fidedignidade, convencimento e de referência com o “real”, além da crença

de ser uma técnica imune de interferência humana. Alguns fotógrafos chegam a comparar este efeito (de grão estourado) com o chiado de um disco velho. Outros se apropriam exatamente dessas características como elementos de construção de sua expressividade.

Essa maneira de construção distingue-se da fotografia tradicional em que a representação é o alvo, sendo nitidez e definição essenciais. É um novo modo de fazer. Essas fotografias provocam em nós uma mudança de olhar, redirecionando-o para a matéria, para o processo.

Procurando já na matéria a significação, o sentido da obra, novas possibilidades de leitura não restritas à figuratividade são evidenciadas, provocando outro efeito perceptivo, uma forma de compreender a construção de sentido mais profundo, observando-se a textura, o volume, os materiais como significantes. A matéria passa a assumir o papel não apenas de coadjuvante na obra, atraindo a atenção do espectador para outro aspecto que não a representação.

Dessa forma, pode-se dizer que o *atelier* do fotógrafo é a rua, o estúdio e, para outros, o laboratório, onde se debruça sobre o material (negativos) e se põe a experimentar.

## A ESCOLHA DO EQUIPAMENTO

Falamos até aqui do filme fotográfico. Neste momento, é também importante ressaltar a escolha do *equipamento*, se analógico ou digital, definindo o formato da câmera e, conseqüentemente, o filme e a resolução da imagem.

Pode-se notar, em muitos fotógrafos, uma inquietação, uma busca pela experimentação, pela estética fotográfica e pela linguagem

pessoal. É um sujeito que explora os recursos do aparelho na tentativa de ir além do previsto, isto é, busca suplantar os limites, romper os sistemas da “caixa preta”; é uma busca incansável pelo rompimento do modelo apontado por Flusser (1985). O aparelho fotográfico é limitado e previsível, porém, inesgotável, o que sugere ao artista/fotógrafo a possibilidade de, conhecendo o sistema e transgredindo as regras colocadas pelos procedimentos fotográficos, poder criar de forma inovadora. Nessa busca, muitos fotógrafos têm encontrado seu caminho retomando técnicas e processos históricos, uma volta a processos fo-



Figura 21. LUIS BRAGA, Sem título.

tográficos usados no início da fotografia ou se embrenhando no mundo das tecnologias digitais.

Luiz Carlos Felizardo, fotógrafo com grande produção, afirma que “[...] é evidente que nosso

olhar muda ao optarmos por uma ou outra (câmera) [...]” (apud PER-SICHETTI, 2000, p. 145), referindo-se à escolha de formato da câmera, pois, se mais leve e ágil, mais rápida pode ser a ação do fotógrafo para captar uma cena.

As definições de equipamento são escolhas particulares, passam pela seleção do tamanho ou formato da câmera, de objetivas, que podem variar desde a grande angular, passando pela normal, até uma teleobjetiva com grande alcance.



Figura 22. LALO DE ALMEIDA, Mercado Municipal.

Relevantes também são os recursos internos à câmera: a abertura do diafragma delimita a entrada de luz e, conseqüentemente, a profundidade de campo; e a velocidade do obturador controla o tempo de exposição do filme à luz. Esses recursos definem as áreas em foco, as marcas do movimento, a exemplo das fotografias de Luis Braga (Fig. 21) e Lalo de Almeida (Fig. 22), nas quais exploram o recurso da velocidade baixa de exposição.

O fotógrafo Bob Wolfenson explica: “No começo não produzia muito. Comprei uma 8x10 (Sinar) há tempos que, aliás, aprendi operar praticamente quando comecei a produzir as imagens para o livro. O rito de utilização deste formato é outro, ele sugere a reverência, a contemplação”. Mais adiante, continua, reforçando a relação que se estabelece entre o fotógrafo e o equipamento ou a câmera usada:

Talvez eu tenha retomado as imagens em função do equipamento. O ritual de fotografar com o grande formato é muito diferente. Cada mudança de equipamento muda o rito e o resultado do trabalho. Quis fazer uma foto grande que pudesse ser vista de perto. Com a 35mm você é muito rápido, com o formato grande você tem que esquadrihar os detalhes.<sup>6</sup>

É dessa escolha, somada às questões culturais, ideológicas, que se delineará a maneira de o fotógrafo ver o mundo, de fazer o enquadramento, definido, assim, pelo posicionamento do fotógrafo, pelo formato da câmera e pela objetiva utilizada.

O foco, recurso da câmera, é tratado como dispositivo que o fotógrafo utiliza para destacar e enfatizar áreas, objetos, dando destaque ao que está em foco em detrimento ao desfocado. É um exercício técnico, uma vez que, dificilmente, são conseguidos todos os planos em foco, fazendo com que o fotógrafo seja levado a escolher qual plano deverá estar em foco (dependendo da distância entre os planos) e da profundidade de campo alcançada. Os elementos desfocados se convertem em círculos esfumados, perdendo a particularidade do objeto, podendo ser qualquer um, não mais aquele objeto específico, reduzindo esses elementos à insignificância.

Numa posição quase contrária, alguns fotógrafos levam ao extremo a exploração do desfocado, não elegendo áreas em foco, deixando todos os planos embaçados, sugerindo, muitas vezes, um movimento do objeto, efeito também conseguido com a alteração da velocidade do obturador, quando as linhas são decompostas, e uma outra postura é exigida do espectador diante da imagem, não mais de contemplação,

6. Entrevista de Bob Wolfenson a Juan Esteves. Disponível em: <[www.fotosite.com.br](http://www.fotosite.com.br)>. Acesso em: 20 de agosto 2010.

de reconhecimento de objetos, pessoas, situações, mas implicações e envolvimento mais complexos do sujeito espectador.

Um bom exemplo é a fotografia de Cássio Vasconcelos (Fig. 23) e a fotografia de Rubens Mano (Fig. 24), na qual explora o desfocado, chegando a descaracterizar o objeto fotografado. Dessa forma, o fotógrafo faz o espectador percorrer outro caminho para a compreensão da imagem, afastando-o da figuratividade. É um fazer sugerindo uma outra percepção da imagem.

Os efeitos que as objetivas podem causar também geram imagens com resultados diferentes umas das outras. São características de cada objetiva, na deformação da grande angular, já que, com seu ângulo muito aberto, inclui grande quantidade de informação no quadro, permitindo um grande enquadramento, resultando em imagens distorcidas, com linhas horizontais e verticais chegando a ser curvilíneas. Quanto maior o ângulo, maior a deformação. Já a lente normal tem um ângulo mais próximo do olhar humano, causando pouca estranheza ao leitor. Ou quando o fotógrafo opta por usar uma teleobjetiva, que tem como característica encurtar as distâncias do fotógrafo ao objeto, causada pela angulação menor que a do olho humano, apresentando, em contrapartida, uma grande planificação da imagem.

A fotografia de Andrew Davidhasy é um exemplo da utilização dos recursos da câmera, de forma que, explorando os dispositivos, numa movimentação no eixo horizontal da câmera, o fotógrafo apresenta uma *anamorfose cronotópica* (MACHADO, 1997), distorção em que o tempo de captura está explicitamente recortado, inscrito na fotografia.

Outras intervenções na câmera resultam em fotografias com expressividades particulares. A exemplo dessas possibilidades de escolhas no ato de fotografar, o *flou*, técnica que guarda resquícios da

pintura impressionista, esfumaça a imagem usando pequenos filtros difusores, tornando os contornos fluidos, não definidos, criando uma atmosfera difusa, sonhadora, um véu entre o espectador e a fotografia.

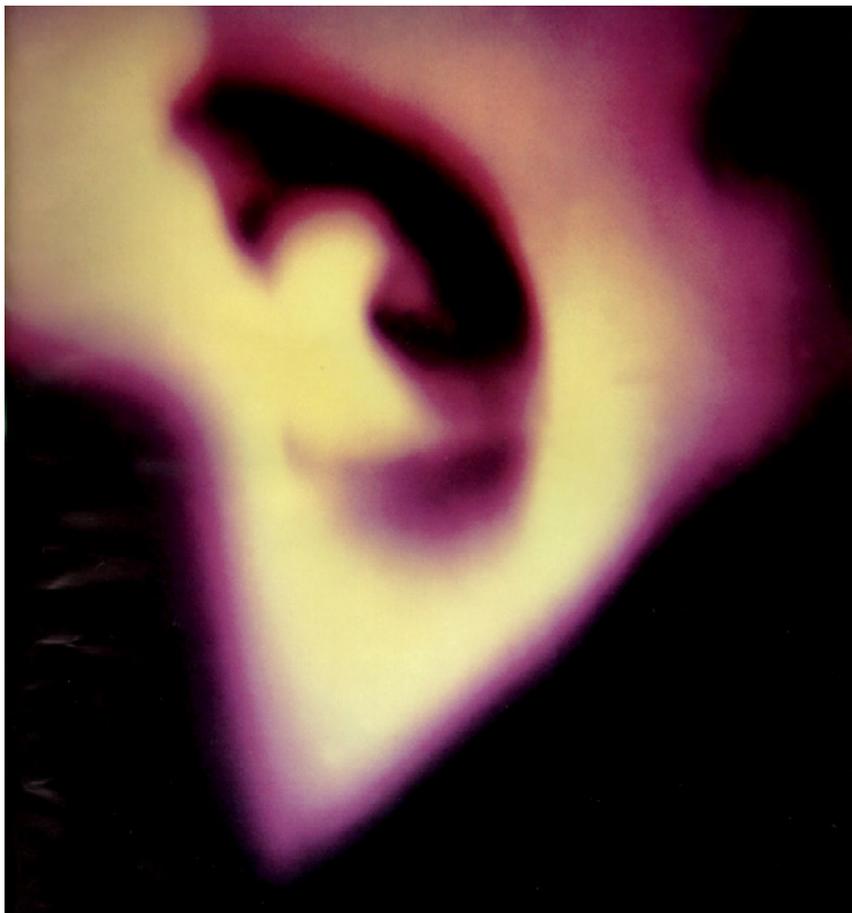


Figura 23. CÁSSIO VASCONCELLOS, Sem título, 1997.

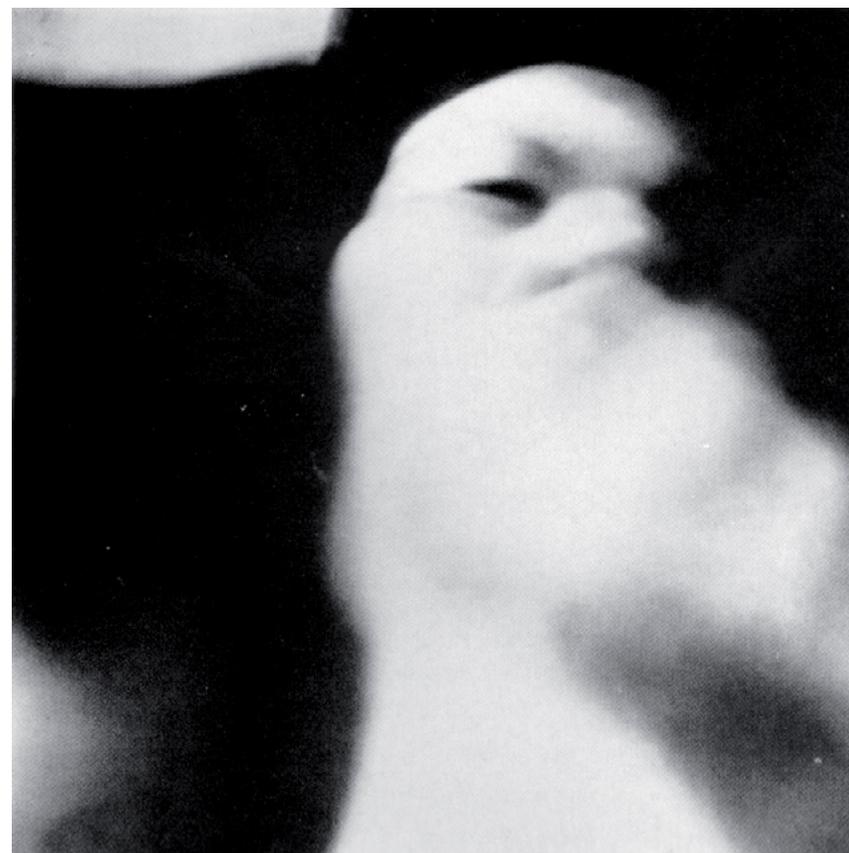


Figura 24. RUBENS MANO, Sem título, 1991.

Muito embora haja uma convivência intensa com as novas mídias eletrônicas, muitos fotógrafos retomam técnicas e processos do início da fotografia. “Agora estou desenvolvendo um projeto pessoal de fotografar com câmera do começo do século”, afirma André Boccato (apud PAIVA, 1989, p. 97).

Se a escolha passa pela câmera *pin-hole*, câmera construída artesanalmente, tem como resultado uma fotografia inusitada, com enquadramento e ângulo pouco determinado no ato fotográfico, pouco

previsível, deixando ao acaso a escolha do quadro e o extraquadro, enfim, a ocorrência do ato fotográfico.

Referimo-nos, até este momento, ao equipamento e processo físico-químico de captura da fotografia convencional que tem uma característica no seu fazer voltada para a manipulação físico-química, isto é, em laboratório, experimentando fórmulas, temperaturas, tempos de revelação, de fixação e de lavagem.

É uma fotografia que guarda, em cada uma de suas etapas, um tempo relativo, impondo, em certa medida, o seu cumprimento. É o tempo do procedimento fotográfico, correndo o risco de não haver fotografia, como é o caso da revelação do filme. Se não houver o cumprimento mínimo do tempo de exposição e de revelação, a imagem pode não ser desvelada, resultando em um negativo sem imagem ou uma imagem extremamente acinzentada, impossibilitando a sua reprodução. A fotografia de estatuto autônomo ou expandida explora esses tempos, alterando a duração da revelação do filme, o que resulta em negativos mais densos ou mais suaves que o padrão sugerido pelo fabricante.

Há também um tempo de espera, espera de revelação, de fixação e de lavagem. É um longo período que a matéria precisa, para ganhar as características de um grão fino ou estourado, impondo o ritmo de trabalho; a matéria determinando o tempo do fotógrafo.

A fotografia permite uma forte relação de diálogo do artista com a matéria. Não uma imposição ou uma postura dominadora de um sobre o outro. Exige uma vontade do artista/fotógrafo e uma vontade dos materiais, uma série de imposições, um jogo entre criador e matéria. Quanto mais o fotógrafo conhece a matéria, mais ele tem chance de explorá-la, dominá-la e extrapolar os modelos estabelecidos, combinando negativos, desenhando sobre a imagem, e assim por diante.

A participação da matéria se dá nas novas possibilidades e soluções que vão se oferecendo no percurso, muitas vezes não previstas pelo criador. O fotógrafo faz uso do material que tradicionalmente conhece, explorando suas características físicas, seguindo sua tendência, porém sempre acrescenta algo novo, adiantando processos tecnológicos ainda por vir.

## A CAPTURA DIGITAL

Considerando que o fotógrafo faz a opção pela captura digital, outros modos de criação são acionados. Dentre as possibilidades, o fotógrafo dispõe de equipamentos de captura digital, podendo variar desde um celular, uma simples câmera com baixa resolução e capacidade de armazenamento, até câmeras profissionais que permitem uma aproximação à qualidade da imagem capturada pelo procedimento físico-químico.

A proliferação dos recursos digitais tem feito com que alguns autores profetizem o fim do laboratório fotográfico, no entanto, são muitas as possibilidades e procedimentos que permitem o envolvimento de processos mistos, filmes fotográficos (película) e *scanners*, finalização em processo químico, convivendo os vários processos sem necessariamente um eliminar o outro. Podemos ainda notar um meio influenciando o outro, fazendo surgir, dessa mistura, transgressões que apontam novas estéticas visuais. Não seria a primeira vez na história que presenciáramos tal fato.

O processo digital vai desde o ato de fotografar ao produto apresentado, não se tratando apenas da captura. Uma vez capturada pelo processo convencional, com uma câmera que utilize suporte

físico-químico (filme), deve ser digitalizada por meio de um *scanner*. Levada ao computador, poderá ser manipulada, modificada, corrigida e até adquirir sua forma de utilização ou apresentação, que pode ser desde uma simples impressão com impressora doméstica, uma cópia fotográfica, ou a própria tela do computador, transmitida pela Internet.

Dessa forma, envolve dois processos de captura, segundo Carlos Fadon Vicente. O primeiro procedimento é o transporte da fotografia fotoquímica para o sistema digital por meio de um *scanner*, como apontamos acima, podendo, em seguida, ser manipulada no computador, chamada de “imagens de segunda geração” (VICENTE, apud SAMAIN, 1998, p. 332). E as imagens de “primeira geração” são as capturadas, desde a sua tomada, por câmera digital, realizando integralmente o percurso em suporte digital.

Não se trata simplesmente de uma “pixelização” — transformação dos grãos de prata em *pixels*. Atrás desses recursos existe uma mudança de projeto poético, de postura, de tomada de posição, de qualidade de imagem e, conseqüentemente, uma metamorfose estética.

As câmeras digitais, de certa forma, alteram o que entendemos até aqui por fotografia. Na captura com a câmera convencional, o fotógrafo escolhe o que fotografar e só então empunha sua câmera que é usada colada ao olho no qual o visor é a “arma” para, então, definir o enquadramento, ângulo e foco. Hoje, vemos através de um visor de cristal líquido, dispositivo disponível em muitas câmeras digitais, funcionando como visor distante do olho, podendo variar de formato, de aproximação, movimento, estabelecendo nova relação com o corpo do fotógrafo, não mais um prolongamento do olho, como diria Flusser (1985), mas do corpo como um todo. A cena, agora, é escolhida através da câmera, acompanhando o movimento de todo o corpo na

procura da cena, de enquadramento e ângulo. O fotógrafo passa a ver através da câmera.

Criada nos anos 60, na época da guerra fria, a câmera digital teve como objetivo principal registrar voos espaciais transmitidos à base terrestre para acompanhamento. Só na década de 90 chega ao grande público. Durante esse tempo, vem sofrendo mudanças contínuas e velozes em seu *design*, sua capacidade de armazenamento e da resolução da imagem capturada, assim como o tempo de armazenamento de cada imagem capturada.

A imagem digital é uma longa série de dígitos binários, 1 e 0 (ativados e desativados), transformados em *pixels* ou elementos da imagem, pequenos pontos que representam a intensidade de luz e cor (NEGROPONTE, 2002). Quanto maior o número de pontos, *pixels*, maior será a resolução da imagem e também maior será o espaço ocupado por ela.

Uma grande vantagem da câmera digital, e que a diferencia da convencional, é a visualização imediata da fotografia no momento exato em que foi feita, e a possibilidade de decidir armazená-la ou não, tomando a decisão no instante imediato, analisando se deve ser refeita ou não, observando as correções num instante muito próximo do anterior, resultando num custo muito mais baixo. Essa característica, entre outras, tem favorecido o seu uso, principalmente na fotografia publicitária, permitindo que se estabeleçam ações e decisões rápidas, tendo, em contrapartida, um custo ainda muito alto para se alcançar a qualidade exigida, tendo em vista a especificidade do equipamento.

Percebe-se, assim, que a fotografia digital não elimina a temporalidade exigida pela matéria, apenas muda a sua relação; são tempos mais curtos, não tão longos como os exigidos no processamento

químico, no entanto, tem prolongado o tempo de pós-produção e manipulação da imagem capturada.

## A TOMADA FOTOGRÁFICA

“O grande barato é a hora de fotografar”, afirma Ana Regina Nogueira; “A partir do momento que começo a fotografar vou vendo outras coisas, e mais e mais. Cada coisa mais inesperada do que eu imaginava”, diz Cássio Vasconcellos. “Será felicidade, essa doce euforia que sinto quando fotografo?” aponta Pedro Vasquez (apud PAIVA, 1989).

Uma vez definido o equipamento e o material sensível ou digital, o fotógrafo vai à procura da tomada fotográfica, a qual é pensada aqui como o gesto de prazer aparente nos depoimentos dos fotógrafos, citados acima, gesto de enquadrar, recortar o vivido, muitas vezes um estágio que está junto à escolha do tema, podendo ser exemplificado com aquele fotógrafo que anda procurando a cena, que procura o motivo a fotografar já com a máquina empunhada no pescoço. Nesse caso, faz muitas fotografias. Deixa-as, por vezes, um tempo de lado, retoma, junta, faz um conjunto e nem sempre mostra ao público. É testando luz, enquadramento, ângulo, que ele vai definindo qual o procedimento que melhor se adequa à sua proposta e que melhor responde à contrapartida do material sensível.

Essa situação difere da do fotógrafo que, de posse das primeiras ideias ou projetos, vai construindo o tema antes de fotografar. Outras vezes, o tema persegue o fotógrafo, pela sua história de vida,

seu envolvimento social, trazendo à tona questões de sua infância ou juventude que passam a fazer parte do seu imaginário.

O olho, através da câmera, percebe coisas que a olho nu nunca visualizaríamos, e o fotógrafo se insere nessa temporalidade que difere da cotidiana. Espera muitas vezes por longos períodos até algo (muitas vezes imaginado) acontecer para, então, disparar a máquina. É o seu envolvimento com o objeto a ser fotografado e o prazer do ato que o faz dedicar longos períodos de seu dia, sem mesmo perceber, repetindo, esperando. São tempos de espera, tempos que o sujeito fotógrafo impõe e tempos exigidos pelo objeto ou sujeito fotografado.

Se pensarmos a fotografia como um recorte espaço/temporal que ocorre no ato da captura, estamos presentes diante da forma de esse fotógrafo ver este mundo. “Ao optar por um certo enquadramento ou angulação, é seu modo de interpretação do mundo que nos está sendo exposto” (SALLES, 2000, p. 81).

Recortar pressupõe intencionalidade para selecionar dentre um grande leque do visível; estabelecer os limites topológicos do quadro, definindo o que fica fora, o que será excluído, o que será incluído no recorte e os limites de uma fração temporal. É um tempo recortado naquele exato instante em que disparamos o dispositivo de captura.

O fotógrafo recorta o mundo com sua câmera colada ao rosto, estabelecendo uma relação com o que ocorre ao seu redor por meio da câmera: “Eu vejo percorrer o Carnaval com a máscara da câmera como uma aventura, um risco. É o meu rosto que está amplificado, sensibilizado, sensorializado, percorrendo aquela coisa. Então, ele recebe tudo de volta. Estou mascarado, estou fantasiado de fotógrafo” (OMAR, 2000, p. 15).

A tomada fotográfica é um dos momentos em que há descobertas que podem ser consideradas momentos de criação, um lapso de

## A IMAGEM CAPTURADA

tempo, uma instância em que se dá o recorte de espaço e tempo. O recorte temporal, este sim, ocorre naquele instante imediatamente vinculado à captura e se configura como um passado, uma vez que, quando apertamos o disparador da câmera, aquele instante infinitesimal já ocorreu, passou, e não pode ser retomado, caracterizando-se como uma especificidade da fotografia. Nas câmeras *reflex*, (*SLR*) a imagem não é vista no instante do disparo, pois o espelho interrompe e encobre a visão do fotógrafo, deixando os raios luminosos passarem e atingirem o filme. É um momento em que o fotógrafo perde a visão do que está sendo enquadrado, apenas a câmera tem para si o momento do disparo.

Já o recorte espacial pode ser feito, como muitas vezes ocorre, no laboratório, na montagem de negativos, ampliando o próprio ato de fotografar, ou construídos /reconstruídos no computador, como veremos mais à frente.

Lembramos ainda que não se trata de uma atitude trazida pela fotografia atual, pois

As possibilidades de o fotógrafo interferir na imagem — e, portanto na configuração própria do assunto no contexto da realidade — existem desde a invenção da fotografia (KOSSOY, 1999, p. 30).

Assim, o momento da tomada é iniciado no procedimento de enquadrar a imagem, no sentido de escolher a cena, luz, ângulo e o próprio enquadramento, encerrando-se no clic que projeta a imagem sobre uma superfície fotossensível.

Neste momento, estamos nos referindo à imagem já capturada, o que envolve o processamento químico fotográfico ou o processamento digital, desde a revelação do filme até a ampliação ou, ainda, os dois processamentos, permitindo que os fotógrafos assumam posturas que refletem as características pessoais, como veremos nos depoimentos:

Tenho pavor de chegar e, depois de ter fotografado, ver logo o meu filme. Adoro um distanciamento entre o fazer e o revelar. Junto, às vezes, trinta filmes e revelo os trinta de uma vez só, quarenta, cem... detesto tudo que fiz. Isso é invariável. Passando algum tempo volto a olhar. Quando começo a me lembrar muito de uma foto, passo a considerá-la suficientemente boa para ser ampliada. Detesto trabalhar com contato. Trabalho direto com negativo (NOGUEIRA apud PAIVA, 1989, p. 58).

As fotos eram batidas e guardadas. Somente agora, 25 anos depois de iniciado o ciclo, voltando para o material e olhando para ele com olhos de muita estrada percorrida e de muito aprendizado que transformou a técnica de olhar, é que pude ter a noção do que estive realizando (OMAR, 2000, p. 17).

## PROCESSO QUÍMICO

O processamento químico pode alterar a granulação do filme, a resolução, o contraste, definir a densidade do negativo, no caso do filme preto e branco, ou deixar as cores mais ou menos saturadas, quando se tratar do processamento colorido.

Na revelação dos filmes preto e branco, os sais de prata são transformados em prata metálica e se aderem ao suporte, poliéster flexível, tornando a superfície preta. Os cristais não atingidos pelos raios luminosos são jogados fora durante a lavagem, deixando a superfície transparente. Assim, tem-se um negativo, em que, áreas de luz são negras, impedindo a passagem da luz na ampliação e áreas de sombra são transparentes permitindo a passagem dos raios, resultando em áreas escuras no positivo.

Chamamos a atenção para o fato de que a alteração da formulação do revelador, a agitação, o tempo e a temperatura de revelação poderão alterar o contraste do filme. O processo faz parte do próprio procedimento fotográfico convencional, mas implica escolhas de reveladores e tempos de revelação, temperatura e, num primeiro nível, acredita-se ser único e sem possibilidades de interferência. No entanto, são muitas as variáveis e as combinações possíveis também no processo químico. Um exemplo são as alterações que podem ser feitas na temperatura do revelador, fazendo estourar os grãos do filme, cada vez que as utilizamos mais alta que o indicado pelo fabricante, a ponto de provocar rachaduras na emulsão. Uma outra possibilidade é o uso de revelador de papel para revelação de filme, também fazendo alterar o seu grão. Fotógrafos, como Arthur Omar (2000, p. 50) não obedecem

[...] a nenhum dos comandos. Não ponho na geladeira o revelador — a temperatura ideal é a ambiente [...] O tempo de revelação é o da música. Exige uma certa inspiração, uma certa improvisação na hora da revelação, para que seja escolhida a música certa.

Inicialmente, antes de serem expostos aos raios luminosos, os grãos de um filme estão distribuídos de maneira mais ou menos uniforme, separados uns dos outros, de tamanhos e formas variados. Com o processamento químico, os cristais se atraem, se juntam formando uma superfície uniforme, negra, que, quando projetada sobre o papel, impedirá a passagem da luz, obtendo-se uma área clara no positivo.

No momento da cópia, o suporte é o papel fotográfico. Material convencional do procedimento fotográfico, consiste em uma emulsão sensível à luz, aplicada sobre uma base, papel de grande resistência, pureza e estabilidade. O papel tem se modificado nesses últimos anos, com a passagem do suporte de celulose para o de hoje totalmente resinado. O suporte de celulose, ou também conhecido como papel de fibra, oferecia uma gama extensa de superfícies, desde as lisas às rugosas, ou com texturas aparentes, tonalidades de preto e ainda com ou sem brilho, porém, o seu processamento é muito mais difícil e raramente encontrado. Há no mercado os papéis resinados, de aparência plastificada, com acabamento variando do brilhante, semimate e mate (fosco), apresentando poucas opções de textura. Por ter um revestimento de resina dos dois lados, o papel permite um processamento extremamente rápido, uma vez que não absorve a química. É preferido principalmente por fotojornalistas. Com a

entrada no mercado dos papéis resinados, restringem-se as escolhas do fotógrafo, limitadas praticamente ao papel liso de tom frio.

Uma outra diferença provocada pelos papéis resinados diz respeito ao grau de contraste, que antes era fixo, indo de 1 a 5, passando hoje aos graus variados ou papéis ortocromáticos — num mesmo papel estão presentes todos os graus — deixando ao fotógrafo-laboratorista a escolha do filtro (quanto maior o número do filtro maior será o contraste). Nesse momento, o contraste de um negativo pode ser recuperado ou reforçado usando-se o filtro, sem troca de papel, sem falar que ele oferece a possibilidade de o fotógrafo fazer várias exposições numa mesma fotografia, dividindo-a em áreas, usando filtros diferentes em cada área.

Fotógrafos têm encontrado maneiras diferentes de interferir no processo e no tempo da matéria, fazendo experimentações em acordo com o laboratorista, trabalhando junto no laboratório, procurando fugir das formas estabelecidas. Alguns fotógrafos fazem experimentações com filmes vencidos, inversão de processo de revelação, saturação das cores, intervenção na revelação, ou recolhendo negativos abandonados em serviços de revelação.

Na série *Navios*, Cássio Vasconcellos, fotógrafo com grande preocupação e apuro técnico, faz experimentações no laboratório, chegando a fazer a revelação usando algodão embebido em revelador espalhado manualmente sobre a superfície, resultando em imagens imprecisas, nebulosas, com manchas que diferenciam cada imagem de uma outra.

Kenji Ota retoma processos fotográficos artesanais do início da fotografia, cianótipo, goma bicromatada, Van Dyke, entre outros. Processos estes que têm ênfase na manipulação do processo químico e da sensibilização de suportes fabricados artesanalmente. Com essas

experiências, Kenji Ota prolonga o tempo de processamento, o que permite maior intervenção na construção fotográfica durante as ações no laboratório.

Geraldo de Barros (1923–1998), pintor e fotógrafo, inicia-se na fotografia por volta de 1946, provocando mudanças no conceito de fotografia, até então arraigada na concepção de realismo, apontando a ideia do que seria a fotografia expandida. Trabalha com a reconstrução do negativo, recorta imagens antigas e cola-as sobre placas de vidro, fazendo surgir uma nova matriz. Risca, arranha e pinta sobre o suporte, levando ao extremo a construção fotográfica.

Acredito que é no erro, na exploração do domínio do acaso, que reside a criação fotográfica [...] Acredito que a exagerada sofisticação técnica, o culto da perfeição técnica, leva a um empobrecimento dos resultados, da imaginação e da criatividade, o que é negativo para a arte fotográfica (GERALDO DE BARROS, Catálogo de exposição, 1994).

Na série *Paisagens Marinha*, Cássio constrói, a exemplo de Geraldo de Barros, os negativos: “São colagens em papel, que serviram de base para a confecção do negativo final, também na forma de colagem de diferentes negativos”.<sup>7</sup>

Arthur Omar, comentando o processo de revelação do papel, afirma:

Era um momento solene, como se assistíssemos ao corpo de uma baleia que viesse à tona, ou como se presenciássemos a

---

7. Entrevista informal via e-mail.

ação de um fermento miraculoso que fazia crescer a nitidez das imagens do papel, mostrada num filme em velocidade acelerada. Eu abaixava o rosto de encontro à superfície do revelador, preocupado principalmente se os grãos tinham saído em foco (OMAR, 2000, p. 20).

Em relação ao corte no momento da cópia, alguns fotógrafos aceitavam reconstruir, reenquadrar a fotografia: “Cortar faz parte, é um momento necessário do processo, tem que ser feito obrigatoriamente” (OMAR, 2000, p. 18). Essa postura difere da de Cartier Bresson que nunca corta suas imagens, processadas em laboratório impessoal para serem copiadas como foram batidas, isto é, o negativo cheio.

Continuando com Arthur Omar, comentando sobre a ampliação das fotografias da série *Antropologia da Face Gloriosa*, em grande formato, ele nos revela:

[...] foram horas mágicas, com o rádio ligado na Cultura de São Paulo, Beethoven, jazz, músicas medievais, orientais, piano, sinfonias, experimentais. Tudo inspirando a improvisação e as mudanças de direção que aconteciam no movimento da produção das cópias. Uma aventura na escuridão vermelha em que estávamos mergulhados. [E mais adiante completa] Há, com efeito, um gozo específico do laboratorista (OMAR, 2000, p. 21).

## PROCESSO DIGITAL

O processamento digital, como já foi dito, elimina o procedimento químico. Uma vez capturada e descarregada no computador, a imagem fotográfica pode, com a utilização de *software* específico, ser manipulada, tratada, corrigida, recortada e depois ser impressa numa impressora doméstica, copiada em processo fotográfico ou apresentada numa tela de computador.

A fotografia digital lida com diferente temporalidade, se comparada com a fotografia convencional. Da captura ao armazenamento, é um procedimento que pode ser feito em poucos minutos, imediatamente posterior à tomada. Segundos depois, pode ser impressa, guardada no computador ou ainda ser enviada pela Internet, encurtando as distâncias e os tempos de espera.

## PÓS-PRODUÇÃO

Após ter relatado o processo que poderia ser chamado de convencional da fotografia, que, como vimos, pode ser alterado pelo fotógrafo, relembramos que, na fotografia expandida, as experimentações são infinitas, vão além de qualquer tentativa de classificação, podendo variar desde o tema, a sensibilidade do filme, o suporte (antes), o processamento químico, a superposição de negativos, as intervenções no processo químico (durante) e ainda as interferências e as superposições de materiais (pós-produção).

Além de todo o processo fotográfico disponível, o fotógrafo/artista conta com a etapa de pós-produção, momento marcado pelas

interferências e usos de materiais e técnicas não pertencentes ao processo fotográfico em si. São materiais utilizados após o processamento químico: tintas (guache, nanquim, aquarela...), colagens com papéis variados e outros materiais, raspagem do negativo ou do próprio papel.

As montagens fotográficas de Odiros Mlászho, artista que se apropria de fotografias em circulação, recortando, colando, fundindo imagens, reconstruindo até surgir uma nova imagem e colocá-la novamente no circuito, são um exemplo das possibilidades dessa construção.

A materialidade fica explícita, com golpes mais traumáticos, decisivos, com uma presença aparente, sem preocupação de se prender à rigidez da técnica fotográfica, aproximando-se do conceito de “fotografia expandida”, de Müller-Pohle, sem contar as possibilidades de experimentação em outros suportes (tecido, madeira, cerâmica) como tem ocorrido com frequência.

A presença da tecnologia informática tem acrescentado e, muitas vezes, substituído procedimentos até então utilizados na fotografia analógica. Exemplos disso são os filtros oferecidos pelos *softwares* de manipulação, reminiscências da fotografia fotoquímica, como o alto-contraste, a solarização, só para nos restringirmos a esses dois exemplos.

É da combinação de processos que vemos surgir uma outra possibilidade de rompimento do estabelecido. A informática, nesse sentido, tem oferecido ferramentas que permitem combinar, refazer, reconstruir, num processo infinito de construção.

## A APRESENTAÇÃO DA FOTOGRAFIA

A apresentação da fotografia, pela sua grande possibilidade de reprodução, nem sempre traz variações de uma cópia para outra, isto é, uma das etapas do processo pode ser apresentada como obra final, resultando que, na fotografia, o objeto “acabado” pouco difere da experimentação. O rascunho pode ser a própria obra. Essa é uma das grandes diferenças estatutárias entre a fotografia e outras manifestações artísticas.

O processo fotográfico, por outro lado, com sua agilidade, permite uma mutabilidade quase infinita. Pode apresentar um resultado totalmente diferente, dependendo da intervenção feita nos vários momentos de sua construção. Com um único negativo, fotografias podem ser feitas com resultados diversos, se o negativo for manipulado em processos químicos ou copiado em suportes diferentes. O resultado também depende dos procedimentos adotados.

Ao mesmo tempo, pode-se pensar que uma determinada fotografia pode ser retomada em momento posterior, retrabalhada e reapresentada ao público. No trabalho *Antropologia da Face Gloriosa*, Arthur Omar refotografa as faces monumentais, em locais específicos, surgindo fotografias particulares, no laboratório, nas bandejas, na mesa de montagem.

Não são mais a reprodução idêntica de uma mesma imagem, mas fotografias vistas na singularidade de um momento irrepetível. Por exemplo, ainda no laboratório, nas bandejas de química, ou semienroladas sobre a mesa de retoque,

ou encostadas na parede de uma sala vermelho cardeal, ou distorcidas por uma grande angular que verga a moldura, ou rasgadas, ou recortadas, ou fundidas com reflexos no vidro, ou formando pares com objetos ou com outras imagens colocadas a seu lado (OMAR, 2000, p. 5).

A criação fotográfica, como vimos até aqui, não termina no momento do disparo. É uma produção marcada por interferências, podendo ser uma manipulação no laboratório, no computador, prolongando o tempo de construção e criação da obra. Surge, dessa forma, outra espécie de documento, aquele com características de rascunho, pois se dá na mesma materialidade da obra. Reduz-se o tempo de espera do processamento químico e passa-se a ter o tempo de espera do processamento da máquina/computador.

Exemplo desse hibridismo é a combinação de processos hoje existentes, o que permite ao fotógrafo iniciar por um procedimento, o fotoquímico, e finalizar com o digital, por exemplo. Ou pode ocorrer o contrário: fotografias concebidas em processo digital com saídas em papel fotográfico.

## MOSTRAS E EXPOSIÇÕES

Os manuais fotográficos falam da apresentação da fotografia seguindo uma regra específica, com cuidados na montagem, padronização na colocação de molduras. Hoje, porém, vemos o fotógrafo se ocupando mais intensamente da recepção da imagem, de modo que as exposições têm apresentado variadas formas de apresentação, desde pequenas

ampliações em preto e branco, até grandes cópias, ou ainda projeções em paredes inteiras, em escala monumental, como as fotografias *Na terra-sob meus pés*, de Mário Cravo Neto, expostas no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, em 2003. São fotografias étnicas que ganham toda a parede, guardando a transparência da projeção, o que promove grande leveza à fotografia. O resultado são imagens que dialogam umas com as outras, criando, ao som de tambores, um espaço de magia que invade todas as salas, inserindo o espectador na imagem, nesse ambiente místico e mágico.

Diferentemente da pintura ou do desenho, em que a tela é aos poucos construída e sua apresentação conta com a obra concluída pelo artista, a fotografia pode ser apresentada em diferentes materialidades, tamanhos, suportes e etapas.

Dessa forma, é preciso pensar a apresentação da fotografia como parte do processo de criação do fotógrafo, pois ele já estabelece desde o início a melhor maneira de ser apresentada. Não se trata de uma tarefa técnica apenas e conta com a participação coletiva, desde a edição e tratamento das imagens, definição de tamanho, processamento escolhido até a montagem. O fotógrafo Bob Wolfenson nos fala das decisões para a apresentação da série *Antifachada*: “As imagens terão em média três metros e as pessoas poderão ver os pequenos detalhes, expostos, em sanduíches de acrílico montados em alumínio. É uma mostra de imagens grandes para serem vistas de perto! Normalmente, imagens grandes são vistas de longe”.<sup>8</sup>

A fotografia é pensada quase sempre como suporte bidimensional, no entanto, a exemplo da fotografia de Rosângela Rennó, o suporte

8. Bob Wolfenson, em entrevista a Juan Esteves. Disponível em: < [www.fotosite.com.br](http://www.fotosite.com.br) >. Acesso em: 20 de agosto 2010.

ganha tridimensionalidade, volume, exemplo de como essa manifestação adquire outras materialidades e ganha o caráter de objeto. Rosângela Rennó, em determinados projetos, apropria-se de fotografias anônimas abandonadas em laboratórios, dando-lhes um caráter político e plástico.

Com a chegada das tecnologias numéricas, acrescentam-se ao fazer fotográfico novos recursos técnico-criativo-estéticos, exigindo do fotógrafo um saber-fazer especializado, mais técnico-científico. É preciso conhecer a máquina e seus instrumentos, explorar seu funcionamento, só assim permitirá maior interferência do fotógrafo. Não faz mais sentido discutirmos a oposição entre arte e técnica, pois os meios e os modos de produção da arte determinam as relações da cultura e constituem a própria arte (BENJAMIN, 1985). Por outro lado, o sujeito/fotógrafo tem sua percepção modificada pela ação dos meios tecnológicos, impossível de ser desconsiderado. Ele vai à busca do fazer poético (processo formativo e operativo da arte) (PLAZA, 1998) para realizar sua obra, suplantando os aspectos puramente técnicos, comuns aos operadores.

Assim, é impossível pensar as artes eletrônicas ou tecnológicas distantes de seu fazer, de sua materialidade e de procedimentos técnicos, pois

Tudo que o homem sabe, os conhecimentos, as conjecturas, as propostas, as dúvidas, tudo o que ele pensa ou imagina constituem o processo de criação. Utilizando o seu saber, o homem fica apto a examinar o trabalho e fazer novas opções (OSTROWER, 1978, p. 55).

Como vimos, no que se refere à fotografia, o seu fazer não é tão claro e asséptico como se pensa, talvez levados a este pensamento por se usar de um aparato tecnológico, uma máquina. Cabe ao fotógrafo a exploração dos materiais e recursos e suas “combinatórias”, sem uma regra explícita. Essa ausência ou flexibilidade de regras desafia a compreensão mais banal, já que não fica evidente a sua construção, passando a ser esse o desafio que o fotógrafo provoca no espectador, sugerindo um retorno ao processo.

# REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- CHIARELLI, Tadeu. A fotografia contaminada. In: \_\_\_\_\_. *Arte internacional brasileira*. 2. ed. São Paulo: Lemos Editorial, 2002. p. 115–120.
- COELHO, Teixeira. A coisa morta e a arte de ver. *Revista Bravo*, ano 5, n. 29, jul. 2002.
- COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos*. Tradução de Beatriz Borges. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991.
- COUCHOT, Edmond. *A tecnologia da arte: da fotografia à realidade virtual*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Tradução de Marina Appenzeller. 2. Ed. Campinas: Ed. Papirus, 1998.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- LÉGARÉ, Serge. Pour une sémiotique de la création artistique. *Visio, Formas Identitárias*, v. 2, n. 3, p. 61–70, Automne, 1997.
- MACHADO, Arlindo. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Contra Capa/Marca D'Água, 2001.
- MÜLLER-POHLE, Andréas. Information Strategies. *Revista European photography*, v. 6, n. 1, 1985.
- NEGROPONTE, Nicholas. *A vida digital*. 2. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- OMAR, Arthur. *O zen e a arte gloriosa da fotografia*. São Paulo: Cosac&Naify, 2000.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Ed.Vozes, 1978.
- PAIVA, Joaquim. *Olhares refletidos*. Rio de Janeiro: Dazibao, 1989.
- PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira 2*. São Paulo: Ed. Senac/Estação da Liberdade, 2000.
- PLAZA, Julio; TAVARES, Mônica. *Processos criativos com os meios eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética: uma (nova) introdução*. São Paulo: Educ, 2000.
- SAMAIN, Etienne. (Org.). *O fotográfico*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1998.
- SANTAELLA, Lúcia. *A percepção: uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento, 1998.

# SOBRE OS AUTORES

## JOSÉ OTAVIO LOBO NAME

Carioca do Engenho de Dentro, residindo em Vitória–ES desde 2005. Professor de Fotografia e Coordenador do Curso de Design Gráfico da UFES. Formado em Cinema na Universidade Federal Fluminense, com um trabalho monográfico acerca do Sistema Zonal de Ansel Adams; e possui Mestrado *in Studio Art pela New York University*, quando teve contato com técnicas alternativas, como polaroid-transfers, copiagem em papel de fibra e processos antigos. A experiência profissional inclui direção de fotografia para produções em filme e vídeo, documentação científica e registro de trabalhos artísticos, além da atuação em galeria de arte e em exibição de vídeos.

## ANDREIA CHIARI LINS

Andreia Chiari Lins. Doutora (2016) e Mestre (2008) em Educação, pelo Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação / UFES. Especialista em Educação a Distância (2007) / UCB. Especialista em Administração de Empresas Privadas (1998) / UVV. Bacharel em Artes Plásticas (1994) / UFES. Professora do Departamento de Desenho Industrial do Centro de Artes (2010) / UFES para área de Tecnologia de Imagem e Professora UAB junto a Secretaria de Educação a Distância / UFES. Coordenadora do Curso de Licenciatura em Artes Visuais - EAD / UAB (desde 09/2016 até o presente momento).

<http://lattes.cnpq.br/8500994614485241>

## MARIA GORETE DADALTO

Professora de fotografia na UFES, atuando nos cursos de Artes Visuais, Artes Plástica, Desenho Industrial e Arquitetura desde a década de 80. Mestre em Multimeios/Unicamp e doutora em Comunicação e Semiótica pela Puc/SP, dedicando seu olhar para a reflexão em torno do processo de criação do fotógrafo, objeto de suas pesquisas atuais.

<http://lattes.cnpq.br/1501571974747341>