

Coleção UAB–UFSCar

Pedagogia

Linguagens: Artes II

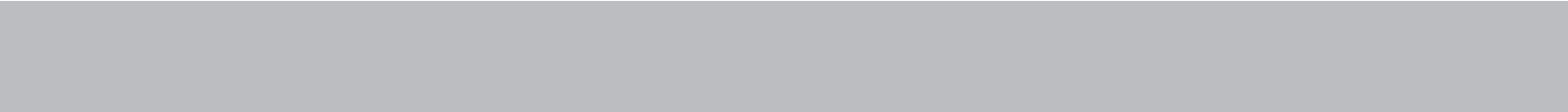
Anabela Leandro

Pensando fotografia





Pensando fotografia





Reitor

Targino de Araújo Filho

Vice-Reitor

Pedro Manoel Galetti Junior

Pró-Reitora de Graduação

Emília Freitas de Lima



Secretária de Educação a Distância - SEaD

Aline Maria de Medeiros Rodrigues Reali

Coordenação UAB-UFSCar

Claudia Raimundo Reyes

Daniel Mill

Denise Abreu-e-Lima

Joice Otsuka

Marcia Rozenfeld G. de Oliveira

Sandra Abib

Coordenadora do Curso de Pedagogia

Maria Iolanda Monteiro

UAB-UFSCar

Universidade Federal de São Carlos

Rodovia Washington Luís, km 235

13565-905 - São Carlos, SP, Brasil

Telefax (16) 3351-8420

www.uab.ufscar.br

uab@ufscar.br

Anabela Leandro

Pensando fotografia

São Carlos
2011

© 2011, Anabela Leandro

Concepção Pedagógica

Daniel Mill

Supervisão

Douglas Henrique Perez Pino

Equipe de Revisão Linguística

Ana Luiza Menezes Baldin
Daniela Silva Guanais Costa
Francimeire Leme Coelho
Jorge Ialanji Filholini
Letícia Moreira Clares
Lorena Gobbi Ismael
Luciana Rugoni Sousa
Marcela Luisa Moreti
Paula Sayuri Yanagiwara
Sara Naime Vidal Vital

Equipe de Editoração Eletrônica

Christiano Henrique Menezes de Ávila Peres
Izis Cavalcanti

Equipe de Ilustração

Eid Buzalaf
Jorge Luís Alves de Oliveira
Priscila Martins de Alexandre

Capa e Projeto Gráfico

Luís Gustavo Sousa Sguissardi

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
---------------------------	---

UNIDADE 1: Fotografia: imagem, imaginário e memória

1.1 Primeiras palavras	13
1.2 Problematizando o tema	13
1.3 Atenção: não se mexam! Click!	13
1.3.1 Fotografia: cópia ou criação?	16
1.3.2 O invisível da imagem	17
1.4 Considerações finais	19
1.5 Estudos complementares	20

UNIDADE 2: O Desbravador – leituras possíveis sobre uma mesma fotografia

2.1 Primeiras palavras	25
2.2 Problematizando o tema	25
2.2.1 O desbravador – primeira leitura	25
2.2.2 O desbravador – outras leituras	26
2.2.3 O relato de minha mãe – desbravador?	29
2.3 Considerações finais	30
2.4 Estudos complementares	31

UNIDADE 3: Texto visual: linhas, formas, planos, ritmo e luz

3.1 Primeiras palavras.....	37
3.2 Problematizando o tema.....	37
3.2.1 Decifrando o texto visual	37
3.2.2 O olhar fotográfico: conceitos compositivos	38
3.3 Considerações Finais	46
3.4 Estudos complementares.....	47
REFERÊNCIAS	49

APRESENTAÇÃO

Se é verdade que os labirintos são caminhos quase sem saídas, as fotografias, por sua vez, são saídas de todos os lados, quase sem caminhos. São, no entanto, estes caminhos que devemos ainda descobrir e explorar.

Etienne Samain

Muitos caminhos ainda podem ser explorados nos territórios que circundam a *arte* e a *educação*. Este livro foi elaborado com o objetivo de contribuir nesta investigação, buscando entre ambas as áreas do conhecimento, as articulações e os diálogos possíveis.

Conhecer as linguagens artísticas e pensar sobre suas singularidades sem dúvidas ampliará nosso potencial cognitivo e, sobretudo, nossa compreensão a respeito da comunicação humana.

Buscando então uma reflexão sobre estes meios e modos da comunicação e expressão, trataremos aqui especificamente da *linguagem fotográfica*.

Dentre as linguagens artísticas, a fotografia talvez seja a que mais tenha se aproximado e se infiltrado em nossa sociedade. Desde sua invenção em meados do século XIX, até os dias de hoje, ela tem sido amplamente utilizada para as mais diversas finalidades, seja como arte, enquanto ciência, como documento ou simplesmente para registrarmos nossos rituais familiares. Mas se por um lado está tão ao nosso alcance, por outro a fotografia ainda é pouco explorada e compreendida enquanto linguagem.

Dessa maneira, nas três unidades apresentadas neste livro, trataremos, primeiramente, da relação entre a fotografia e a memória; em um segundo momento das várias leituras possíveis acerca de uma mesma fotografia e, finalmente, na unidade 3 iremos perceber os elementos visuais que podem compor uma fotografia para que possamos também construir nossas próprias imagens.

Não existe aqui a pretensão de esgotar as discussões a respeito da linguagem fotográfica, e nem tampouco de apresentar verdades absolutas sobre o papel da arte na educação, mas sim de levar o leitor a pensar a fotografia, mergulhar dentro dela e se aproximar de suas potencialidades enquanto linguagem artística e de suas aplicações pedagógicas.

Boa leitura!

UNIDADE 1

Fotografia: imagem, imaginário e memória



A minha Soveria Maria
esta pequena fotografica
como lembranca deste
tempo que Nilo Montovani
Ludiano 3,3,46



Ao Meu Irmão
Nilo e familia,
uma lembranca da
Nora Marta, aos 4 meses de idade
Maringa, 27 de Janeiro de 1951.
Rogio e Lucides

R. Tollenius
S. PAULO
RUA AURORA 28



FOTO
Ideal
Av. Brasil
MARINGA

1.1 Primeiras palavras

Nesta primeira unidade iremos refletir a respeito da relação entre a *fotografia* e a *memória* e buscar compreendê-la não como prova da verdade ou espelho/cópia do real, mas enquanto uma linguagem artística carregada das ideologias de quem a constrói. Para melhor avaliarmos a sua utilização nos processos pedagógicos, buscaremos investigar o seu potencial enquanto documento histórico e sua capacidade de ser “detonadora” da memória.¹

Nas páginas que se seguem apresentaremos esta discussão sob o ponto de vista de alguns autores, com o objetivo de indicar caminhos para a reflexão a respeito da linguagem fotográfica.

1.2 Problematizando o tema

Quem nunca se achou estranho em uma fotografia? Quem nunca beijou uma foto de alguém querido ou amado? Ou por outro lado rasgou alguma em momento de tristeza ou desgosto?

A capacidade que a imagem fotográfica tem de imitar e reproduzir a realidade e com ela ser confundida é o que talvez defina a sua força. Contudo, é justamente esta imagem tão próxima do real produzida pela fotografia, que dificulta no senso comum uma percepção da mesma enquanto linguagem, enquanto construção.

Abordaremos aqui alguns aspectos históricos buscando compreender estas questões que circundam o universo da fotografia.

1.3 Atenção: não se mexam! Click!

A fotografia surgiu na segunda metade do século XIX, mas foi fruto de um longo processo de pesquisas que se iniciou ainda no Renascimento com a câmara obscura. Ao tentarmos nomear um só local e um só autor para tal invenção, estaríamos reduzindo um processo muito interessante de descoberta múltipla. Joseph Nicéphore Niépce (França), William Fox Talbot (Inglaterra), Jacques Daguerre (França) e Hércules Florence (Brasil) são alguns dos que inicialmente inventaram aparatos fotográficos em diferentes países ao longo do mesmo período histórico. Até pouco tempo, considerava-se apenas os nomes

1 Essa definição da fotografia enquanto detonadora da memória é utilizada por alguns pesquisadores, sobretudo Olga R. de Moraes Von Simson, quando na coleta de relatos orais, utiliza-se de fotografias como facilitadoras do acesso do depoente à sua memória. Von Simson, Olga R. M. Brancos e negros no carnaval popular paulistano. CMU, Editora da Unicamp, 2008.

europeus como responsáveis pelas invenções, por isso vale ressaltar aqui o trabalho do pesquisador Boris Kossoy que recuperou documentos que comprovavam a descoberta, no Brasil, por Hercule Florence, francês radicado em Campinas – SP, antes mesmo do que na França.

O século XIX trouxe muitas outras invenções que podiam também reproduzir os atributos humanos, tais como os gramofones, telefones, telégrafos e o cinema.

Talvez seja difícil para nós que vivemos em um período tão imerso em imagens, imaginarmos o espanto que a fotografia causou nas primeiras vezes em que foi apresentada em público. Como uma imagem no papel podia ser tão parecida com a realidade? Como isso podia acontecer no tempo do apertar de um botão? Isto seria arte ou ciência?

Ao levarmos em conta que antes da fotografia um pintor poderia levar dias ou meses para finalizar um retrato, e um pesquisador tinha que desenhar todos os seus objetos de pesquisa, fossem eles pessoas, ambientes ou animais, talvez seja mais fácil de entender a revolução causada tanto nas artes como nas ciências da época.

Com o surgimento da imagem fotográfica, pela primeira vez as pessoas poderiam conhecer outros países sem sair de suas casas, e foi justamente neste período que surgem os primeiros cartões postais simbolizando cada país com imagens representativas.

Assim como em outros locais, no Brasil esta prática não foi diferente. Nesta época as principais cidades foram fotografadas com o incentivo do Imperador Dom Pedro II, que além de um grande mecenas, foi um dos primeiros a possuir uma câmera fotográfica no país.

Muitos pintores tornaram-se fotógrafos e muitos fotógrafos da Europa chegaram por aqui vislumbrando um rico campo de trabalho. Logo, os retratos, antes acessíveis apenas para os nobres, foram popularizando-se e todos podiam ter sua imagem eternizada em um pedaço de papel, conforme nos coloca Grangeiro:

A fotografia veio ocupar esse espaço da materialidade – não só física, mas também espiritual – do indivíduo diante da morte: o objeto sobrevive para além da presença carnal. Não é então somente uma questão de se expor à câmara e à sociedade, mas há um rito pessoal pela perenidade, um culto pela eternidade que a fotografia redimensiona e torna mais acessível. Afinal, como explicar que gente pobre, no século XIX, se dispusesse a gastar o preço de duas camisas para adquirir um retrato, se não for pelo fato de, além de distinção social e honra, garantir a perpetuação da própria imagem e, ainda, ver-se eternizado num “quadrinho” de papel? (GRANGEIRO, 2000, p 41).



Propaganda da oficina fotográfica de Carneiro e Gaspar, 1880.

O padrão estético desenvolvido nesses primeiros retratos no Brasil se aproximava muito dos padrões das pinturas neoclássicas, e somente mais tarde a fotografia se desvincilhou destes moldes e foi criando características próprias. É interessante perceber algumas recorrências nestes retratos do século XIX: ninguém sorri, os olhos encontram-se desfocados e a pose é sempre formal, causando um aspecto sombrio às imagens. Se partirmos do princípio que no início uma fotografia levava, dependendo do equipamento, mais de 6 minutos² para ser realizada (hoje fazemos em uma fração milésima de segundo), poderemos compreender o fato de quase não termos sorrisos, dada a dificuldade em se manter a expressão por muito tempo. Além disso, a maioria dos suportes não era sensível o suficiente para registrar ou congelar os movimentos, logo o piscar cria uma imagem sempre indefinida nos olhos. Com a nova invenção, o fato de poder eternizar e perpetuar sua própria imagem fez com que o momento da tomada de um retrato fosse um ritual tão importante quanto qualquer outro, e por isso se usavam as melhores roupas e as poses mantinham-se com um aspecto mais formal.

No início do século XX a mídia impressa compreendeu a capacidade da fotografia enquanto linguagem, seu apelo realístico, e rapidamente jornais e revistas passaram a reservar um espaço considerável para as imagens. A rapidez com que podiam ser feitas e reproduzidas era perfeita para o século da industrialização, das máquinas, do *progresso*.

2

Este tempo médio para captar uma imagem varia em cada registro de experiência, não é possível precisar um tempo exato.

Desta maneira, a fotografia permaneceu sendo um grande negócio para aqueles que se aventuraram nesta intrigante invenção, híbrido entre a arte e a ciência.

1.3.1 Fotografia: cópia ou criação?

Observando algumas expressões que utilizamos com frequência, percebemos o poder por nós atribuído ao sentido do *olhar*: “este é o meu ponto de vista”, “mau olhado”, “ter ou não ter algo a ver”, “veja o que diz”, “visões de mundo”, “revisão”, “amor à primeira vista”. A imagem fotográfica, de certa forma, tornou mais forte a crença em nossos olhos: “se eu estou vendo é porque é verdade”, “ver para crer”.

A questão do realismo na fotografia, ou seja, da foto como representação verdadeira ou como *espelho do real*³, surge justamente porque o conjunto homem/máquina obtém como resultado impresso *uma imagem que se aproxima espantosamente do que nossos olhos podem ver*. Esta imagem traz à frente elementos *denotativos*⁴ que faz com que sua leitura seja aparentemente direta. Este poder de tornar presente algo que está ausente e de ser muito semelhante ao real, faz da imagem fotográfica um referente muito eficaz. A fotografia carrega até hoje, na maioria dos casos, o título de *prova da verdade*. Mas, a aparente objetividade da lente e dos processos de revelação permite apenas “representações” de uma realidade, dado que o caráter da imagem é determinado tanto pela *intencionalidade do fotógrafo*, quanto pela *subjetividade cultural do espectador*. A fotografia, produto social, é uma imagem construída a partir da escolha de alguns meios específicos como: ponto de vista, zona de foco, plano, luz, lente, câmera, tratamentos da imagem, etc. Jacques Aumont (1995) sintetiza, de certa maneira, todos estes aspectos da fotografia: “A imagem é universal, mas sempre particularizada” (AUMONT, 1995, p.131).

Isto significa que uma fotografia não é e nunca será uma cópia da realidade, mas sim uma *criação a partir do olhar de quem fotografa*. A simples escolha do momento de pressionar o botão, este recorte que fazemos numa fração de segundo, congelando tempo e espaço, é feita a partir de nossos sentimentos, intenções, visões de mundo, memórias, etc.

Mesmo que tenhamos a intenção de copiar a cena fielmente, o faremos partindo de nosso entendimento do que é importante de ser registrado; teremos

3 Conceito desenvolvido por Philippe Dubois em seu livro *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1998.

4 O conceito de denotação refere-se aquilo que inicialmente vemos na imagem, o que podemos descrever e que está evidente. Os elementos implícitos na fotografia são conceituados como conotação. Estes dois conceitos foram desenvolvidos por Roland Barthes originalmente em *Communications: rhétorique de l'image*. Paris: Centre d'Études de Communication de Masse, 1970.

sempre que escolher o que ficará de fora do enquadramento e o que será eternizado. Este corte, ou *golpe* como define Dubois (1998), já define, em si, a imagem fotográfica como um *processo* de criação *cultural, estético e técnico*.

Podemos perguntar: toda fotografia se enquadra neste processo? Sim, pois mesmo aquelas realizadas cotidianamente, sem pretensões profissionais, são o recorte e a representação de quem as realizou, conforme nos coloca Boris Kossoy:

Seja em função de um desejo individual de expressão de seu autor, seja de comissionamentos específicos que visam uma determinada aplicação (científica, comercial, educacional, policial, jornalística, etc.) existe sempre uma motivação interior ou exterior, pessoal ou profissional, para a criação de uma fotografia e aí reside a primeira opção do fotógrafo, quando este seleciona o assunto em função de uma determinada finalidade/intencionalidade. Esta motivação influirá decisivamente na concepção e construção da imagem final (KOSSOY, 2002, p.27).

Qual a importância em pensarmos a fotografia enquanto uma construção? Em que isto altera nossa relação com as imagens?

Ao considerarmos a imagem fotográfica não mais como uma cópia da realidade e sim como uma representação a partir de um ponto de vista, carregada de ideologias, passamos a compreendê-la enquanto *documento*. A partir desta compreensão podemos pensar que uma fotografia feita por um adulto será diferente de uma realizada por uma criança, mesmo abordando temas ou assuntos em comum. Algo que parece inicialmente óbvio torna-se valioso no momento que pensamos nesta linguagem e em suas aplicações pedagógicas.

Se por um lado, cada vez mais as imagens estão inseridas em nosso cotidiano, representando-nos ou até mesmo substituindo-nos, por outro, é necessário que possamos adquirir elementos para interpretá-las criticamente, caminhando para o que podemos chamar de uma *educação visual*.

1.3.2 O invisível da imagem

A subjetividade presente no processo de criação do fotógrafo, mencionado anteriormente, também se aplica a quem observa uma fotografia: o leitor. Se mostrarmos uma mesma fotografia para dez pessoas diferentes, cada uma delas irá visualizar e sentir a imagem de maneira muito particular. Podemos afirmar que enxergamos não apenas com nossos olhos, mas também com nossa memória, nossas experiências, nossos conceitos e preconceitos. A imagem fotográfica tem múltiplas faces e realidades⁵.

5 KOSSOY, Boris Realidades e Ficções na Trama Fotográfica. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p. 131

Ao observarmos uma fotografia, a primeira leitura que fazemos geralmente será dos elementos *presentes na cena*, o que podemos *descrever*, o *conteúdo visível*. As demais leituras serão referentes a elementos que encontram-se *ocultos*, *outras faces* da mesma fotografia, o que chamamos de *invisível da imagem*. Estes elementos aparecem quando, após a primeira leitura, passamos a imaginar o que teria ficado de fora deste enquadramento, o que estava acontecendo no momento da foto, quem são os personagens; e logo a fotografia nos remeterá a muitas outras imagens, cenários, personagens, sensações que não pertencem a ela, mas à nossa história pessoal. Podemos dizer que observamos uma imagem não apenas com nossos olhos, mas com nossa cultura, conceitos e pré-conceitos formadores de nosso ser. Quase sem perceber mergulhamos e visualizamos uma realidade que não está ali na superfície do papel, mas está *dentro da imagem*. Quantos de nós já não permanecemos muito tempo olhando nossa caixa de fotografias, fotografias que já conhecemos? Que imagens estamos observando quando novamente buscamos nossas velhas fotos?

Miriam L. Moreira Leite (1998) em sua extensa pesquisa com retratos de família reflete sobre as práticas sociais ligadas à documentação do universo familiar, e traz hipóteses sobre o envolvimento de mecanismos inconscientes de formação de uma autoimagem, no momento da observação dos retratos:

Como constam quase sempre de um conteúdo manifesto e um conteúdo latente, as fotografias serão vistas de maneira diferente, dependendo de quem olha. Como, ao olhar retratos, a pessoa que olha está sempre à procura de uma relação entre ela e a imagem, cada um verá parcelas e níveis diferentes da fotografia. A câmara funciona como uma extensão do olhar. Mas o olhar, que também é seletivo, funciona ao mesmo tempo que os outros sentidos e dentro de um contexto espacial e temporal que enriquece as impressões da imagem mental, com inúmeros outros aspectos. A câmara produzirá a imagem, talvez mais precisa e mais ampla que o olhar, mas despida de outros aspectos e características, o que, em alguns casos, pode limitar o seu valor documental. O que ficou registrado pode não ser o que se quer produzir (LEITE, 1998, p. 36).

Etienne Samain (2000), em seu texto *Nos jardins da infância: viagens dentro de uma despreziosa fotografia* nos apresenta diversas maneiras pelas quais uma mesma imagem fotográfica pode ser observada. O autor relata algumas “viagens” a partir de uma única fotografia: a sua viagem, a do fotógrafo (no caso o seu filho de 7 anos) e a de trinta e três outras pessoas que observaram a imagem. Apontando a capacidade que a fotografia tem de ser ampla, Samain trata da especificidade da linguagem fotográfica frente a outras formas de visualidades não menos singulares:

Ver um filme não é olhar para uma fotografia. São atos de observação, posturas do olhar muito diferentes. Assiste-se a um filme, mergulha-se numa fotografia. De um lado, um olhar horizontal, do outro, um olhar vertical, abissal. Enquanto as imagens projetadas levam o espectador num fluxo temporal contínuo, que procura seguir e entender; as fotografias, por sua vez, o fixam num congelamento do tempo do mundo e o convidam a entrar na espessura de uma memória. Diante da tela, somos viajantes e navegadores; diante da fotografia, tornamo-nos analistas e arqueólogos. Posturas diferentes do olhar, sobretudo maneiras diferentes de ver e de pensar o mundo. No primeiro caso, pensa-se o mundo na sua continuidade, no seu fluxo, na sua dinâmica, na sua aparente normalidade; no outro, pensa-o na sua descontinuidade, na sua fragmentação, no seu recorte, na sua extraordinária singularidade (SAMAIN, 2000, p. 62).

É justamente pela característica de conter *tantas realidades* — o vestígio do que aconteceu, o olhar do fotógrafo e o de cada um dos espectadores — que a linguagem fotográfica torna-se um instrumento valioso também para o educador. Sua capacidade expressiva, de registro e sua estreita relação com a memória, podem ser utilizadas buscando ampliar as dimensões do processo educativo.

1.4 Considerações finais

Nesta unidade buscamos não somente olhar, mas, sobretudo *pensar* as imagens fotográficas.

Desde as primeiras experiências com sensibilização por meio da luz até as imagens digitais que criamos hoje, percebemos o quanto a fotografia foi inserindo-se em níveis variados na sociedade. Justamente por estar tão presente é que precisamos decifrá-la e compreendê-la.

Por ser uma construção, uma vez que é um recorte do tempo e do espaço a partir do olhar do fotógrafo, uma fotografia pode servir para os mais diversos fins. As imagens educam e fazem parte da expressão humana. Cabe a nós, educadores, investigarmos sua singularidade e as maneiras pelas quais esta linguagem pode ser utilizada nos mais diversos processos educativos.

1.5 Estudos complementares

Para aprofundar as questões abordadas nesta unidade sugerimos a seguintes fontes:

BARTES, R. *A câmara clara*. Nota sobre fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

GRANGEIRO, C. D. *As artes de um negócio: a febre photographica: São Paulo 1862 – 1886*. Campinas: Mercado de Letras; Fapesp, 2000.

SAMAIN, E. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

SONTAG, S. *Ensaaios sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1983.

UNIDADE 2

O Desbravador – leituras possíveis sobre uma
mesma fotografia



2.1 Primeiras palavras

A proposta desta segunda unidade é realizar um exercício de leitura imagética, buscando compreender os diversos caminhos que a fotografia pode despertar no espectador.

Faremos algumas leituras de *uma mesma fotografia* percebendo como se pode ir além da aparente objetividade das imagens, realizando um mergulho através da memória. Assim, como fez Roland Barthes (2000) em *A Câmara Clara*, buscaremos aqui observar o *obtusos* no lugar do *óbvio*, deixar que a fotografia seja a condutora de nossa memória e de nossos sentimentos.

2.2 Problematizando o tema

Que mistérios pode guardar uma fotografia? Que caminhos nossa memória pode percorrer através dela? Que ciladas podem nos proporcionar?

Por meio de um exercício de leitura, proposto a seguir, pensaremos na imagem fotográfica enquanto documento histórico buscando sua relação com a cultura e a memória. Como estas leituras podem ser úteis no trabalho com educação? São caminhos que tentaremos construir.

2.2.1 O Desbravador – a primeira leitura

Um aventureiro que me olha nos olhos. Esta foi a imagem que mais me atraiu dentre todas no envelope de fotografias antigas que recebi de minha mãe.

Ele me encara do alto da escada com chapéu, botas e mãos no bolso. Por mais que eu tente observar os outros elementos da foto, sempre retorno ao rosto deste homem que não para de me observar. Não vejo seus olhos, a sombra dura do chapéu impede que eu os veja. Sua imponência me faz pensar: por que registrou este momento? Para onde estava indo?

Cada vez que retiro esta imagem da gaveta penso: é um homem corajoso, um desbravador. Mas o que me leva imediatamente a classificá-lo desta maneira? Talvez seja o chapéu, dos filmes de aventura. Talvez o fato de me olhar de cima ou por estar sozinho na foto. Sim, é sem dúvidas um homem corajoso e solitário. Seria casado, teria filhos? Onde estariam eles no momento da foto?

Apesar de sua aparência imponente não me parece um homem rico. Não usa anéis, nem pulseiras, nem cordões de ouro, relógio. Será um agricultor, um imigrante italiano?

Quem teria assumido o papel de fotógrafo, um amigo? Um retratista ambulante? Talvez uma amante?

Algo nesta simples imagem, sem fundo, sem cenário me atraiu mais do que as outras. Ele sempre me olha nos olhos. Será que também pode me ver?

2.2.2 O Desbravador – outras leituras

Após escolher esta fotografia e observá-la durante alguns dias, enviei-a para oito pessoas. Junto com a imagem pedi que respondessem, objetivamente⁶, a quatro perguntas:

- o que você primeiro vê na imagem?
- em que esta fotografia lhe faz pensar?
- quem você acha que foi este homem?
- que título você daria para a foto?

Não temos aqui obviamente a intenção de concluir ou fechar algum conceito a respeito da recepção da mensagem visual através da fotografia, apenas de apontar a importância de investigá-la. O que estas perguntas simples objetivam é, de certa maneira, organizar as leituras e registrá-las. Quando observamos uma fotografia desencadeamos uma série de sentimentos, lembranças, conceitos, mas de maneira quase imperceptível. Algo nos toca além do óbvio, além da imagem que está impressa.

Nossa fotografia não apresenta aparentemente nada de interessante: um homem quase no centro do quadro, o fragmento de uma escada e de uma porta e algumas sombras.

Vejamos abaixo os resultados das respostas dos oito leitores.

6 Este exercício foi inicialmente proposto pelo estudioso da imagem Etienne Samain em disciplina no programa de pós-graduação em Múltiplos da UNICAMP em 2001. Acrescentamos uma quarta pergunta, pois se adequava à nossa investigação. Repetiremos aqui a experiência de Etienne para que possamos pensar a respeito das potencialidades de uma fotografia.

<p>O que você primeiro vê na imagem?</p>	<ul style="list-style-type: none"> - O Homem está no centro da foto e me chama a atenção. - A pessoa. - Um homem de chapéu! - Um camponês em sua residência. - O rosto do homem. - Está desgastada pelo tempo. - O homem de chapéu e a escada. - O rosto do homem. - O homem.
<p>Em que esta fotografia lhe faz pensar?</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Em outra época, no passado. - Um tempo antigo, zona rural. - No passado. Tento reconhecê-lo. Me faz pensar no que estavam fazendo antes de tirar a foto. Ele havia passado pela porta antes ou descido a escada para se posicionar? - Em algo relacionado à agricultura. - Faz-me pensar que essa casa está em construção e pertence a esse homem. - Solidão. - Na simplicidade do passado. - Me faz pensar em uma viagem que fiz. - Música.
<p>Quem você acha que foi este homem?</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Um jovem aventureiro... talvez um viajante ou artista. - Um agricultor, ou pessoa que viveu em sítio. - Um homem da roça. Mas empregado de uma fazenda. Suas mãos guardadas aparenta modéstia. Talvez cruzadas sobre o peito dissessem que fosse o patrão. - Um agricultor, senhor de terras. - Foi um homem de um alto nível socioeconômico comprometido com causas sociais. - Um viajante. - Um trabalhador braçal, talvez pedreiro ou trabalhador do campo. - Um homem comum visitando seus parentes. - Um músico.
<p>Que título você daria para esta foto?</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Um homem na escada. - Olhares distantes. - Bolsos. - O cultivo do café no século XIX em Campinas. - Um homem confiante. - Solidão do viajante. - Mais um dia. - Saudades da família. - Pixinguinha.

Ao observar as respostas percebemos que, inicialmente, existe algo similar na apreensão da mensagem visual e em um segundo momento algo muito diverso.

A primeira pergunta: *o que você primeiro vê na imagem* procura uma leitura apenas descritiva, óbvia. Todos os leitores, independente de sua idade, função social, nacionalidade, gênero, inicialmente viram a mesma coisa. Poderemos pensar que todos observaram o homem, pois quase não existem outros elementos na cena, mas não é este o motivo. A composição da fotografia e seus elementos visuais, linhas, planos, formas, luz, sombra geram um caminho comum para a leitura. Aprofundaremos estas questões na unidade 3 deste livro.

Por enquanto, o que nos interessa não é o olhar descritivo, óbvio, mas sim aquele que busca os elementos *invisíveis* da imagem, o que pensa e sente. A segunda pergunta: *no que esta fotografia lhe faz pensar* e todas as outras geraram uma divergência de olhares-pensamentos. Cada leitor viajou e registrou na resposta algo de sua pequena viagem. Para uns a fotografia traz sensação de solidão e tristeza, para outros pode remeter à uma viagem, ao passado, ao presente. Conforme nos coloca Etienne Samain “A fotografia permite e favorece essa confluência de significações e desdobramentos. Para quem olha para ela, nunca será apenas o que ela mostra” (SAMAIN, 1998, p. 122).

Esta *outra* leitura de uma fotografia, que nos permite um mergulho através de nossa memória, de nosso inconsciente, é ainda pouco explorada talvez por ser muito subjetiva e de fato é. Contudo, se quisermos utilizar a fotografia enquanto linguagem, enquanto expressão, devemos sim pensar a respeito desta subjetividade. Talvez não seja possível explicá-la e domá-la no rigor científico, mas podemos observar e experienciar.

É importante para o educador pensar sobre a fotografia levando em conta sua função social e toda a carga de sentimentos que ela pode proporcionar no observador, isto pode ser fundamental na construção de trabalhos, exercícios e registros. Cada imagem possui um universo de mensagens, e dessa maneira um pequeno pedaço de papel pode ser um trampolim para um mergulho em nossa memória.

Voltando para nossa fotografia: será um agricultor, um jovem aventureiro, um artista, um músico, dono de terras, viajante... Afinal, quem é este homem?

2.2.3 O relato de minha mãe – desbravador?

Ao realizar estas leituras retornei a fotografia para minha mãe.⁷ Sem elaborar nenhuma pergunta, apenas enviei a imagem e deixei que ela falasse.

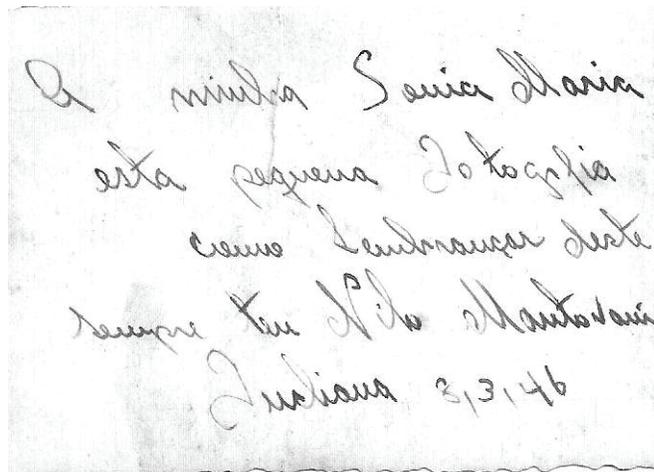
Este homem que me pareceu um desbravador, era meu avô, ainda solteiro. Eis o que escreveu minha mãe sobre a imagem:

Esta foto, datada de 1946 é de meu pai Nilo Mantovani. Estava com 21 anos. Sempre gostou de tirar fotos para enviá-las a minha mãe. Gostava de se apresentar vestido, ora com ternos, ou com roupas do dia a dia. Era de hábito todos tirarem fotos com as mãos no bolso, mostrava certa superioridade masculina, mesmo por que a foto era para a namorada que morava em outra cidade. Meu pai foi um homem muito bonito, sua postura sempre foi de uma pessoa que olhava para frente, sem temer o que via. Mesmo sendo jovem nesta época ele trabalhava como motorista de caminhão. Por isso apresentava seus braços muito fortes. Sua caligrafia sempre foi muito elogiada, apesar de frequentar 2 ou 3 anos de uma escola primária. Em todas as fotos que tenho dele, sempre está sério, mas foi uma pessoa bem humorada, apesar de muito severo, e esta foto, no alto de uma escada, me faz lembrar o pai austero e exigente em nossa educação.

Existe algo nesta fotografia que ainda não revelei ao leitor: o seu verso. Há uma dedicatória no verso da fotografia, o que fez com que minha mãe falasse da caligrafia de seu pai. Na época em que esta foto foi tirada, era comum enviar retratos com dedicatórias para parentes, amigos ou amantes. Existe ainda algo que minha mãe não escreveu, mas que depois me revelou em uma conversa. Meu avô trabalhava na venda de um senhor na cidade de Indiana, interior de São Paulo e ao conhecer sua filha (minha avó), ficou muito interessado. Porém, seu patrão disse que jamais iria permitir que namorassem, pois costumavam ir, os dois juntos, visitar as prostitutas da região e é claro que não o queria como pretendente de sua filha. O jovem iniciou então uma longa investida para conseguir conquistar a moça. Conseguiu enfim, após muitos retratos e cartas.

7

Relatos coletados em 05, 16 e 23 de dezembro de 2010, com Ana Maria Mantovani Leandro por meio de conversas informais gravadas e e-mails.



Meu avô, um homem simples, caminhoneiro, conseguiu impressionar com seu retrato do alto da escada, de chapéu, mãos no bolso, não somente a jovem Sônia, minha avó, mas também a mim e a oito leitores.

Os caminhos que uma fotografia pode nos conduzir revelam muito de nossa *memória*, e também de nossos *desejos*. Não é à toa que a publicidade utiliza da linguagem fotográfica para vender sonhos e criar desejos. Nas fotografias publicitárias a imagem quase sempre estará aprisionada ao texto: um slogan ou logomarca da empresa, afinal não se pode correr o risco de que cada leitor faça sua viagem para onde a memória o conduzir.

2.3 Considerações finais

É possível investigar muito mais a respeito das singularidades da fotografia, por isso buscamos exercitar o nosso olhar *pensando* as imagens. O exercício proposto nesta segunda unidade demonstrou como uma simples fotografia de família pode ser abrangente, permitindo inúmeras leituras que nem sempre será compreendida como desejou seu realizador.

Tendo em vista a riqueza desta linguagem, são inúmeras as aplicações pedagógicas que podemos dar às fotografias superando seu emprego usual como ilustradora de outras textualidades, reconhecendo-a como plena de conteúdos próprios e como produto de uma linguagem expressiva.

2.4 Estudos complementares

Para aprofundar as questões abordadas nesta unidade sugerimos as seguintes fontes:

LEITE, M. L. M. Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente. In: SAMAIN, E. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

SCHWARCZ, L. M. (org). *8 x fotografia: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

UNIDADE 3

Texto visual: linhas, formas, planos, ritmo e luz



3.1 Primeiras palavras

Pudemos investigar nas duas primeiras unidades deste livro como uma fotografia é elaborada e sempre carregada de intencionalidade. O fotógrafo/artista a compõe a partir de suas referências pessoais, profissionais, sociais e culturais, em um processo muito mais amplo do que a mera operação técnica da câmera. Por outro lado, pudemos ainda observar que esta mesma imagem é recebida por leitores que também carregam suas próprias bagagens culturais.

No entanto, para compor uma imagem, além do conhecimento técnico dos dispositivos da câmara e de seu funcionamento⁸, o fotógrafo precisa conhecer os elementos formadores do *texto visual*, e saber como os inserir dentro do quadro fotográfico.

Nesta terceira e última unidade trataremos destes elementos com o objetivo de fornecer subsídios para que o leitor possa aprimorar seu *olhar fotográfico*.

3.2 Problematizando o tema

O que distancia uma fotografia premiada das que realizamos cotidianamente? Fotografar não seria apenas o apertar de um botão?

A fotografia é uma *linguagem artística*, assim como a pintura, o desenho e a escultura. Nesta unidade, trataremos da *composição fotográfica* e dos elementos da *linguagem visual*, percebendo como leves alterações destes elementos podem tornar uma imagem bem mais significativa e interessante.

3.2.1 Decifrando o texto visual

A composição deve ser uma de nossas preocupações constantes, até nos encontrarmos prestes a tirar uma fotografia; aí então, devemos ceder lugar à sensibilidade (Henri Cartier-Bresson).

Compor é a capacidade de arranjar figuras e objetos dentro do quadro fotográfico da forma que melhor atenda aos nossos objetivos.

O *recorte* do qual falamos na unidade 1, é uma escolha do momento do “click”, mas também de como as formas, linhas, luzes, texturas, estarão distribuídas no quadro.

8 Os princípios básicos da fotografia tais como abertura do diafragma, velocidade do obturador, fotometragem, não serão abordados aqui. Materiais de estudo complementar serão sugeridos ao fim da unidade.

A composição de uma imagem fotográfica faz com que o espectador fixe sua atenção nos pontos de interesse do assunto, criando um caminho para a leitura. E é este caminho, feito pelo olhar, que levará a um maior ou menor interesse na imagem.

Como organizar todos os elementos visuais em uma fração de segundo? A afirmação anterior de Henri Cartier-Bresson, o grande mestre do instantâneo fotográfico, define perfeitamente o momento da realização de uma fotografia. Devemos dominar os elementos da linguagem visual e as *regras* compositivas, mas o *momento* da tomada de uma fotografia, o ato fotográfico, nunca será puramente técnico e sim repleto de sensibilidade.

Veremos, a seguir, quatro conceitos básicos que podem nos auxiliar no momento da composição de nossas fotografias.

3.2.2 O olhar fotográfico: conceitos compositivos

Uma decisão importante ao iniciarmos um enquadramento é definir qual será o *centro de interesse* da fotografia. Qual elemento deve chamar para si o olhar do espectador, e que, a partir dele, irá examinar o restante da foto. Geralmente, quando queremos fotografar um assunto e destacá-lo, tentamos deixá-lo sempre no centro do quadro fotográfico. Vejamos então um primeiro conceito compositivo que discute a questão da centralização no espaço.

Regra dos terços: criada no século XIV no Renascimento, esta regra diz que ao dividirmos o espaço compositivo em *três terços na horizontal e na vertical* criamos *zonas visuais de maior interesse para o observador*. Estes terços e os quatro pontos criados pela intersecção das linhas imaginárias são espaços em que o olhar se demora mais, fazendo com que a imagem seja observada por mais tempo. Ao contrário, se centralizarmos o assunto, o olhar não vasculha a imagem; ela fica óbvia e direta.



Fotografia: Anabela Leandro.

Ao inserir o assunto principal em *um* dos terços e não no *centro geométrico*, o olhar é direcionado para o barco, mas depois percorre as pedras e toda a linha do horizonte no terço superior, retornando ao barco e a seu reflexo na água.

Já na imagem a seguir, não há nenhum elemento posicionado no centro geométrico, ele está vazio.

Um bom exercício é fotografar o mesmo assunto inicialmente centralizando o tema principal e depois utilizando a regra dos terços. Após fotografar, faça uma leitura das imagens e perceba quais são as diferenças.



Fotografia: Anabela Leandro.

Linhas

O fotógrafo, ao desenvolver um olhar mais sensível, consegue mapear e transformar o seu tema em linhas, formas, texturas, luzes e sombras, enfim, elementos visuais formadores da imagem. É a partir da observação destes elementos que a imagem será composta.

As linhas são elementos importantes e podem ser usadas de diversas maneiras servindo como guias para conduzir o olhar. Elas podem ser formadas por uma cerca, uma estrada, uma rua, um raio de luz, uma sequência de objetos ou cores que se repetem.

Ao observarmos a fotografia a seguir, percebemos que o elemento principal é formado por uma linha curva (a barriga), mas existem uma série de outras linhas: a linha formada pelo braço que está no canto superior, que é por onde nosso olhar *entra* na imagem; as pequenas linhas curvas dos volumes dos seios

que nos conduzem para a barriga; as linhas formadas pelas pregas do tecido; e finalmente, as linhas mais retas do braço no canto inferior da fotografia.



Fotografia: Anabela Leandro.



Fotografia: Anabela Leandro.

Na imagem anterior, temos a linha reta formada pela guia da rua que conduz nosso olhar para o último plano e o faz retornar para a linha disforme da poça d'água. Com isso o nosso olhar se demora um pouco mais nos reflexos dos postes, formando linhas verticais, acentuadas pelas duas pessoas e pelo seu reflexo na poça. Podemos observar nesta fotografia que as linhas principais ou estão localizadas, ou caminham para os *terços* do quadro, criando profundidade e movimento.

Ao fotografar um assunto é sempre interessante, na medida do possível, observar quais são as linhas e onde podemos colocá-las em nossa composição.



Fotografia: Anabela Leandro.

Estas duas fotografias foram estruturadas a partir de linhas, porém, ambas com tipos bem diferentes. A fotografia do metrô apresenta linhas retas diagonais, ocasionadas pela inclinação da câmera, e as pessoas, na fotografia, criam linhas verticalizadas fazendo um contraponto com as diagonais. Já a imagem da folha é também formada por linhas, porém não geométricas. São linhas que caminham para todos os lados mantendo uma simetria própria das texturas orgânicas.



Fotografia: Anabela Leandro.

Ponto de vista

A capacidade para selecionar e dispor os elementos de uma fotografia depende em grande parte do *ponto de vista* do fotógrafo. O local onde ele decide se posicionar para realizar uma foto constitui-se como uma das decisões mais importantes. Muitas vezes uma mudança, mesmo mínima, do ponto de vista, pode alterar de forma drástica o equilíbrio e a estrutura da foto. É fundamental andar de um lado para o outro; aproximar-se e afastar-se da cena; colocar-se em um ponto superior ou inferior a ela, a fim de observar o efeito produzido na fotografia por todas essas variações.

Observem o mesmo tema mostrado anteriormente, fotografado minutos depois, a partir de outro ponto de vista. Nesta imagem o ponto de vista (*P.V.*) foi deslocado para baixo e o fotógrafo, ao abaixar-se, cria outra perspectiva, outros ângulos possíveis. Ocorreu ainda, comparando-se as duas imagens, uma mudança no *formato*; antes a câmera foi posicionada na vertical e neste caso na horizontal. São escolhas que podemos e devemos experimentar.



Fotografia: Anabela Leandro.

Luz

Ao longo dos séculos a pintura foi atingindo um grau de realismo cada vez maior. Antes do desenvolvimento de conhecimentos como a *perspectiva* e a técnica do *claro-escuro* as telas não apresentavam profundidade nem volume. No renascimento, alguns pintores como Giotto, Leonardo da Vinci, Boticelli, Michelangelo e Caravaggio passaram a utilizar estes recursos como parte da estruturação de uma imagem, e a iluminação passou a ser um elemento estrutural e um recurso dramático. Da mesma maneira que a pintura, a fotografia busca, por meio de técnicas de iluminação e perspectiva, transmitir a sensação de imagem tridimensional através de um meio bidimensional.

Sem luz, não há fotografia. Ela é o elemento formador da imagem. A percepção das formas, texturas ou cores só acontece graças à sua existência. O modo como registramos a *qualidade* e a *direção* da luz irá adicionar um valor expressivo e simbólico na construção de nossas fotografias.

Existem inúmeras estruturas de iluminação possíveis de serem realizadas, por isso, é importante observar a luz antes de fotografar, assim como fizemos com as linhas, formas e com o espaço.

Em termos de *qualidade* a luz pode ser natural ou artificial, e isto implicará no modo como irá atingir a superfície dos objetos. O sol é a nossa fonte de luz natural; as lâmpadas elétricas, o flash e outras fontes produzidas pelo homem são as chamadas luzes artificiais. Ambos os tipos podem produzir uma iluminação *dura* ou *suave*. Num dia ensolarado, sem a presença de nuvens, a

luz será mais *dura*, produzindo sombras bem marcadas em alto contraste com áreas iluminadas. Este tipo de iluminação intensifica as texturas, aumenta o contraste das cores e, geralmente, acrescenta uma maior dramaticidade à cena. Quanto mais próximo do meio-dia mais dura será a luz. Logo, se quisermos fotografar em um dia ensolarado sem nuvens, e o tema da fotografia não comporta contrastes e dramaticidade, devemos fotografar no início da manhã ou fim de tarde.

Em um dia nublado encontraremos sombras mais suaves, não muito escuras e que criam imagens com pouco contraste. Esta estrutura de iluminação não funciona muito bem para realçar cores, por exemplo, mas é adequada para realizar retratos de pessoas. Para cada situação fotográfica haverá uma luz específica.



Fotografia: Anabela Leandro.



Fotografia: Anabela Leandro.

Para exemplificar o conceito de *direção*, vamos observar as duas fotografias anteriores. A primeira foi realizada com a luz de sol *frontal*, ou seja, o foco de luz estava atrás do fotógrafo e banhando a frente do objeto. Ao procurar outra estrutura de iluminação, o fotógrafo posicionou-se do lado oposto, fazendo com que o sol ficasse então atrás do objeto formando uma *contraluz*.

Podemos perceber como uma sutil alteração no posicionamento do fotógrafo e, conseqüentemente, no foco emissor de luz, acrescentou diferentes características à imagem. A *contraluz* valorizou a silueta do capim, evidenciando sua textura e o fundo, em segundo plano, também ganhou luminosidade.

Um bom exercício para explorar as diferentes estruturas de iluminação é iluminar um objeto com uma lanterna, alterando primeiramente a direção e depois a qualidade. Após iluminar, observe as alterações na projeção das sombras e de sua intensidade, como as cores e texturas reagem.

3.3 Considerações finais

Para finalizar nossa pequena investigação acerca da imagem fotográfica, estudamos nesta unidade alguns elementos formadores do *texto visual*, linhas, formas, luz, textura e planos, elementos que o olhar fotográfico necessita apreender para compor uma fotografia. Pudemos perceber como sutis alterações produzem diferentes resultados fotográficos.

O ato de fotografar exige muito mais do que o domínio da câmera e de qual botão devemos apertar. Ao desenvolvermos nosso olhar e a percepção com as imagens que nos cercam, poderemos, sem dúvidas, produzir fotografias mais interessantes e que representem nossas ideias e sentimentos.

Ao desenvolvermos nosso trabalho como educadores, seja no ambiente da escola formal, seja em ambientes não formais, não devemos deixar de pensar nas linguagens artísticas como recurso expressivo e buscar uma perspectiva de produção e criação de conhecimentos a partir delas.

O trabalho *com e por meio* da fotografia pode reaproximar a *educação da cultura*, ultrapassando os limites impostos pela formalidade da escola. Trabalhar conteúdos por meio da sensibilidade das linguagens artísticas será, sem dúvidas, um ganho para todos os envolvidos no processo educativo.

Cabe a nós construirmos os caminhos.

3.4 Estudos Complementares

Para aprofundar as questões abordadas nesta unidade sugerimos a seguintes fontes:

ADAMS, A. *A Câmera*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

_____. *A Cópia*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

FARKAS, T. *Thomaz Farkas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

FIRMO, W. *Antologia Fotográfica*. Rio de Janeiro: Dalzibao, 1990.

PERSICHETTI, S. *Imagens da Fotografia Brasileira*. São Paulo: Estação Liberdade; Editora SENAC, 2000.

SALGADO, S. *Êxodos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Sites:

<<http://www.elliottterwitt.com>>.

<<http://www.walterfirmo.com.br>>.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, A. *A Câmera*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.
- _____. *A Cópia*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.
- AUMONT, J. *A Imagem*. Campinas, Papirus, 1995.
- DUBOIS, P. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. Campinas, Papirus, 1998.
- FARKAS, T. *Thomaz Farkas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- GRANGEIRO, Cândido Domingues. *As artes de um negócio: a febre photographica: São Paulo 1862 – 1886*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: Fapesp, 2000.
- KOSSOY, B. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. *Fotografia e História*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- LEITE, M. L. M. Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente. In: SAMAIN, E. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- PERSICHETTI, S. *Imagens da Fotografia Brasileira*. São Paulo: Estação Liberdade; Editora SENAC, 2000.
- SAMAIN, E. Nos jardins de infância: viagens dentro de uma despretenhosa fotografia. In: VON SIMSON, O. R. de M. (org.). *O garimpeiro dos cantos e antros de Campinas*. Homenagem a José Roberto do Amaral Lapa. Campinas: CMU, 2000.
- SAMAIN, E. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- SCHWARCZ, L. M. (org.). *8 x fotografia: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SONTAG, S. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1983.

SOBRE A AUTORA

Anabela Leandro

Graduada em Artes Visuais pela Faculdade de Artes do Paraná e mestre em Mídias pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) – SP. Atua em duas áreas artísticas: há dez anos desenvolve trabalhos como fotógrafa e também como docente na área de linguagem visual; e desde 2000 atua como pesquisadora e intérprete da música popular brasileira.

