



# ariús

Revista de Ciências Humanas e Artes

ISSN 0103-9253 versão impressa – ISSN 2236-7101 versão online

## **REALIDADES FOTOGRÁFICAS: UMA ABORDAGEM DO PROCESSO FOTOGRÁFICO E SUAS CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO E RECEPÇÃO**

---

## **PHOTOGRAPHIC REALITIES: AN APPROACH OF THE PHOTOGRAPHIC PROCESS AND ITS CONDITIONS OF PRODUCTION AND RECEPTION**

Suelaine Lima Lucena Agra

Universidade Federal da Paraíba

Paulo Matias de Figueiredo Júnior

Universidade Federal de Campina Grande

### **Resumo**

Observando as formas de exploração do fazer fotográfico pode-se ter um melhor entendimento acerca das possíveis ligações que a fotografia mantém com a realidade, como também das suas repercussões no campo da arte. As mudanças das percepções sobre a fotografia, relacionadas ao que era considerado um processo automático, possibilitaram o reconhecimento do seu estatuto artístico, favorecendo novos caminhos para o seu processo criativo.

**Palavras-chave:** Fotografia. Artes visuais. Processo fotográfico. Realidades fotográficas.

### **Abstract**

By observing the ways of exploring photographic process one can have a better understanding of the possible links that photography has with reality, as well as its impact on the field of art. Changes in

perceptions about photography, related to what was considered an automatic process, enabled the recognition of its artistic status, encouraging new paths for its creative process.

**Keywords:** Photography. Visual arts. Photographic process. Photographic realities.

## 1. Uma realidade fotográfica

O advento da fotografia, além de trazer novas possibilidades técnicas e científicas para a sociedade do século XIX, ascendeu novas percepções artísticas, que levaram a muitos debates e críticas a respeito dessa prática. A principal discussão dizia respeito ao seu caráter de testemunho devido à relação direta existente entre imagem e referente; esses discursos questionavam a concepção de arte, uma vez que a imagem revelada no papel, através de princípios ópticos e químicos, era tida como o resultado de um procedimento genuinamente mecânico, livre de um esforço criativo, e logo, artístico.

A fotografia era vista como uma prática capaz de reproduzir fielmente o mundo real através de um procedimento técnico. Basicamente, ela era tida como um instrumento documental, um forte contribuidor científico e uma forma de auxílio à memória. Contraposta ao fazer fotográfico, numa concepção elitista de arte, estava a pintura, entendida como um resultado com valor criativo, fruto do imaginário.

Essa bipartição recobre claramente uma oposição entre a técnica, por um lado, e a atividade humana, por outro. Nessa perspectiva, a fotografia seria o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho, enquanto a pintura seria o produto subjetivo da sensibilidade de um artista e de sua habilidade. [...]. Disso se deduziu que a foto não interpreta, não seleciona, não hierarquiza. Como máquina regida apenas pelas leis da ótica e da química, só pode retransmitir com precisão e exatidão o espetáculo da natureza. Eis pelo menos o que fundamenta o ponto de vista comum, a *doxa*, o saber trivial sobre a foto. (DUBOIS, 1999, p. 32)

Fica claro que à fotografia estava designada a função de testemunho. Por conseguinte, o papel de instrumento de reprodução do real, até então exercido pela pintura, passa a ser feito com muito mais precisão pela fotografia. Isto fez com que a maioria das produções realizadas com o surgimento da técnica fotográfica seguisse uma linha naturalista, que buscava registrar o mundo de forma que houvesse uma extensão do que era visto pelo olho humano.

Indo contra as posições que defendiam a mimese fotográfica, no final do século XIX, alguns fotógrafos passaram a apresentar esforços para que a fotografia fosse reconhecida enquanto arte. Assim, dava-se início às primeiras manifestações do *pictorialismo*, que propunha intervenções nas imagens para que estas se distanciassem da realidade, através de um procedimento mais pessoal e menos mecanizado. Isso proporcionou uma aproximação entre fotografia e arte pictórica, dado que muitas dessas manipulações eram feitas através de desenhos e pinturas.

Via-se, dessa forma, a possibilidade de produzir uma interpretação do real, uma vez que o artista podia transmitir seus pensamentos através da composição de uma imagem; como no caso do trabalho desenvolvido pelo pintor e fotógrafo Oscar Gustave Reijlander, que oferecia um sentido artístico às fotografias que produzia.

O método de trabalho utilizado confirma a preocupação com a superioridade da idéia: ele desenha suas composições antes de as colocar em cena e fotografá-las. Deste modo, domina não só o produto final, como o próprio real e suas partes mais íntimas.

Esse domínio interpretativo expressa-se em um *quadro fotográfico* tanto pela decupagem como pela *mise em scène* de um determinado número de objetos e figuras. A reunião posterior desses elementos criará uma nova unidade de sentido. Ora, à medida que a fotografia é reconhecida como um retrato fiel do mundo, prepará-la, retocá-la e fragmentá-la, reconstituindo-a numa ordem artificial e subjetiva, significa manipular o próprio real. (MELLO, 1998, p.26)

Intervenções realizadas pelo fotógrafo proporcionam um misto entre realidade e ficção, pois apesar da existência de elementos reais, a manipulação da imagem permite a propagação de intenções ideais. Com uma maior liberdade no uso dos materiais fotográficos, pode-se perceber a sensibilidade do artista, daquele que busca fazer uso da técnica disponível para que, de maneira criativa, possa se expressar. Conceber uma imagem pensando na melhor forma de dispor seus elementos formais é, acima de tudo, valorizar uma ideia.

A deformação intencional dos assuntos através das possibilidades de efeitos ópticos e químicos, assim como a abstração, montagem e alteração visual da ordem natural das coisas, a criação enfim de novas realidades tem sido exploradas constantemente pelos fotógrafos. Neste sentido, o assunto teatralmente construído segundo uma proposta dramática, psicológica, surrealista, romântica, política, caricaturesca etc., embora fruto do imaginário do autor, não deixa de ser um visível fotográfico captado de uma realidade imaginada. Seu respectivo registro visual documenta a atividade criativa do autor, além de ser, em si mesmo, uma manifestação de arte. (KOSSOY, 2001, p. 49)

Ainda com o objetivo de comprovar que a fotografia não se restringia à reprodução mecânica do real, os artistas também buscavam evidenciar as limitações fotográficas no que diz respeito às diferenças entre a realidade e o que era captado pela câmera, como, por exemplo, em relação a sua inabilidade de exibir com exatidão as cores, visto que na foto a paleta de cores era reduzida à escala de cinza. De acordo com Dubois, "No século XX, toda essa argumentação será retomada com vigor, sistematizada e amplificada em vários sentidos" (1999, p.38). O autor acrescenta ainda que esse tipo de discurso pode ser percebido nos estudos de Rudolf Arnheim, que

[...] propõe uma enumeração sintética das diferenças aparentes que a imagem apresenta com relação ao real: em primeiro lugar, a fotografia oferece ao mundo uma imagem determinada ao mesmo tempo pelo ângulo de visão escolhido, por sua distância do objeto e pelo enquadramento; em seguida, reduz, por um lado, a tridimensionalidade do objeto a uma imagem bidimensional e, por outro, todo o campo de variações cromáticas a um contraste branco e preto; finalmente, isola um ponto preciso do espaço-tempo e é puramente visual (às vezes sonora no caso do cinema falado), excluindo qualquer outra sensação olfativa ou tátil. (1999, p.38)

Nota-se, desse modo, que os discursos que contestavam o automatismo fotográfico e sua condição de cópia do real se estenderam pelo século XX. Práticas como o pictorialismo se manifestaram na tentativa de provocar um afastamento das utilidades sociais estabelecidas à fotografia desde o seu surgimento, e intervenções estéticas, como as mencionadas, contribuíram de forma significativa nas modificações das condições de produção da imagem fotográfica.

As opiniões que defendiam os discursos realistas foram aos poucos sendo deslocadas, tanto por percepções teóricas, como pelos trabalhos produzidos, que cada vez mais apresentavam preocupações plásticas, tendo assim um forte teor artístico. Com uma intervenção mais evidente por parte do fotógrafo, a neutralidade (que muitos acreditavam ser própria do meio fotográfico) passa a ser controvertida. “[...] A fotografia deixa de aparecer como transparente, inocente e realista por essência. Não é mais o veículo incontestável de uma *verdade empírica*”. (DUBOIS, 1993, p.42)

O que é percebido através do olhar humano não pode ser visto da mesma maneira através de uma foto. A fotografia não reproduz o real, isso pode ser verificado até mesmo nas suas condições de produção; ao produzir uma imagem, o fotógrafo materializa aquilo que percebe visualmente ao seu redor, ele oferece ao observador uma representação de um objeto e não o próprio objeto, ou seja, uma

representação não designa semelhança. Antonio Aguilera, citado por Soulages, afirma que

A foto [...] não torna mais próxima a realidade [...]. É até o contrário: com essa aparente realidade que ela parece fornecer, dissimula-nos os mecanismos através dos quais ela seria compreensível... Acreditar que os meios mecânicos são realistas, que eles transmitem facilmente a realidade, supõe que se ignore que o realismo, como qualquer invenção humana, é relativo, historicamente determinado e sujeito à ideia que os homens fazem do mundo e de si mesmos. (2010, p.88)

Com as concepções que defendiam uma relação de verossimilhança entre fotografia e realidade sendo superadas, acontece uma mudança importante relacionada ao foco das teorias fotográficas, que deixa de ser restrito ao resultado e passa a evidenciar o modo de produção da fotografia. Ou seja, a preocupação não se concentra apenas nas modalidades técnicas, mas sim em todo o processo fotográfico e suas relações com o referencial, tanto durante a produção como na sua recepção.

## **2. O processo fotográfico: fotógrafo, fotografado e observador**

A fotografia não se limita a uma imagem ampliada no papel, ao resultado de um procedimento mecânico; a ela está ligado todo o processo fotográfico, que traz consigo o registro de um momento, a percepção do fotografado pelo fotógrafo. É através da recepção dessa imagem, do ato de contemplação, que se pode gerar uma memória relacionada às suas condições de surgimento, e, logo, do seu referente.

Considerando, assim, não só o resultado final do ato fotográfico, mas o processo de produção como um todo, pode-se perceber uma das particularidades da fotografia: sua ligação com o referente. De acordo com Barthes: "[...] a fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade

amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro [...]”. (1984, p. 15)

A qualidade de inseparável é adquirida no momento do “clique”, durante o próprio ato fotográfico. O momento em que se captura determinada imagem não é passível de modificações e vai registrar o que não se repete novamente; mas ele também, através da fotografia, pode deixar um vestígio de sua presença, um testemunho de certas realidades. Logo, o referente atua como comunicador da presença de um dado objeto, situação, pessoa ou lugar, em dado momento. Isto é, a imagem indica a existência do que foi fotografado, mas não determina um sentido para o que é exposto. A apreensão do(s) sentido(s) de uma foto vai além do seu momento de criação, a ela estão relacionadas as condições de recepção, sejam estas cognitivas ou emocionais.

De acordo com os conceitos semióticos de Charles S. Peirce, quando signo e referente apresentam uma relação de proximidade física, na qual o signo aponta a existência do referente (como é o caso da fotografia), admite-se a noção de *índice*. Peirce, citado por Dubois, menciona ainda que índices são signos

[...] que não têm todo seu sentido neles mesmos, mas cujo significado completo depende da situação de enunciação na qual eles são utilizados, cada uso desses signos atribuindo-lhes um referente a cada vez específico, portanto variável em cada caso: sua semântica depende de sua pragmática. (1999, p.76)

A significação de uma imagem, portanto, depende das circunstâncias em que esta é encontrada. Reconhecendo que uma foto por si só não significa, mas sim, indica sentidos, tem-se uma compreensão mais ampla do interesse particular provocado por uma imagem em cada observador. Este interesse pode ser ocasionado tanto por uma instância mais racional, por fins estéticos, como também por curiosidades subjetivas.

Analisando a fotografia enquanto produto artístico, os conceitos sobre as possíveis significações da imagem são considerados fundamentais para que se compreenda até que ponto o artista pode ter domínio sobre o sentido da sua obra, de forma que possa tanto expressar suas ideias e/ou sentimentos, como também trabalhar o imaginário do observador, uma vez que é durante a recepção da foto que sentidos variados podem ser gerados. Compreendendo uma imagem através de seus atos perceptivos e psíquicos, o observador participa, de certa forma, de sua criação.

Para descrever os modos de envolvimento do observador com uma foto, Barthes utiliza como exemplo sua própria experiência fotográfica e nomeia dois elementos que surgem como estimulantes de interesse: *studium* e *punctum*. Aquilo que é visto com facilidade e de uma forma consciente, por meio de uma leitura (da foto) de caráter mais objetivo e abordagem definida, é designado como *studium*, que de acordo com o autor

[...] é o campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconseqüente: *gosto / não gosto, I like / I don't*. O *studium* é da ordem do *tolike*, e não do *tolove*; mobiliza um meio-desejo, um meio-querer; é a mesma espécie de interesse vago, uniforme, irresponsável, que temos por pessoas, espetáculos, roupas, livros que consideramos "distintos". (1984, p.47- 48)

É na observação do *studium* que se pode reconhecer as intenções mais abrangentes do fotógrafo, percebendo, assim, o propósito da produção de uma foto, que pode ser informar, provocar, representar etc. Já o *punctum* diz respeito a algo que não é comunicado nem compartilhado com facilidade, visto que é percebido de maneira mais subjetiva. É aquilo que deriva da própria imagem e atinge o observador independentemente do que o seu olhar procura obter, é um "ponto sensível" da foto e que, como afirma Barthes, "[...] dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como



invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar". (1984, p.46)

Uma foto que causa interesse é geralmente a que surpreende o observador. Se o fotógrafo revela algo inesperado, além de expor seu ponto de vista sobre determinado tema, ele provoca reflexão. Se a composição da imagem é feita de acordo com uma lógica criativa, pode-se revelar o óbvio, que muitas vezes não é percebido. Isso causa uma impressão no observador, fazendo-o pensar sobre o que a foto comunica.

O fotógrafo pode então surpreender através do tema abordado, ou ainda provocar sentidos através da sutileza e pela qualidade estética, fazendo, conscientemente ou não, que sua imagem dialogue diretamente com o observador. Mas, vale salientar que as condições de recepção de uma foto nunca são as mesmas, elas dependem fundamentalmente dos sujeitos que a recebem, dos seus conhecimentos, sua cultura e até mesmo do seu interesse pelo que é mostrado na imagem.

A escolha do que será fotografado, o aparelho utilizado (tipo de câmera e de lentes), o ângulo de tomada da imagem, iluminação, revelação, o uso que será atribuído à foto etc., são escolhas feitas pelo fotógrafo antes e depois do momento de captura, que podem valorizar o instante que é eternizado pela fotografia. Saber reconhecer visualmente o que se quer expressar e estruturar a essência disso em uma foto é fundamental para que o fotógrafo comunique o que deseja, e gere novos sentidos através da imagem.

Como a foto, em sua própria essência, é esvaziada do sentido que a realidade poderia ter, o receptor, uma vez passado o tempo da confusão, pode investi-la de novos sentidos ligados a sua subjetividade e a seu imaginário: uma foto de alguma coisa permite sempre imaginar outra coisa. A fotografia é a arte do imaginário por excelência [...] talvez porque seja muda, sem movimento e sem futuro, puro fragmento de *nonsense* que pede

uma construção de sentido imaginária por parte do receptor. (SOULAGES, 2010, p.78)

Fica claro, assim, que o referente por si só não comunica; aquilo que é fotografado pode sugerir uma série de interpretações, e as potencialidades narrativas de uma imagem podem ser exploradas ainda mais durante sua recepção, pelo observador. O fotógrafo, enquanto produtor, tem a possibilidade de se expressar de diferentes maneiras, mas é através da valorização da ideia, muito mais do que do suporte, que se substancializam as apropriações do ato fotográfico.

### **3. A arte fotográfica encenada**

Como mencionado anteriormente, ao longo da história da fotografia, muitos foram os discursos sobre sua relação com o real. É importante perceber que nessa ligação entre imagem e realidade existem níveis diferenciados de envolvimento. Em alguns casos, o fotógrafo explora a realidade da forma que lhe é apresentada (por exemplo, em fotos de paisagem ou ainda na obra de Cartier-Bresson, que procura captar a essência do objeto-realidade em seu *instante decisivo*). Por outro lado, existem fotografias que mostram uma situação encenada, uma realidade que é criada com o intuito de contar algo.

Neste caso, as noções de como o fotógrafo cria o seu trabalho ganham novas perspectivas e as suas formas de recepção também se alteram consideravelmente. A fotografia encenada, ou montada, resulta de estratégias exploradas pelo artista com a finalidade de direcionar uma situação para que se gere uma foto. Desta forma, o fotógrafo tem a liberdade de dispor os elementos significativos da imagem, tendo controle sobre cenário, figurino e todos os outros elementos visuais. Ele também conduz as atitudes e posturas de quem é fotografado, que, nesse caso, passa a assumir a identidade de uma personagem.

A produção artística tem início antes mesmo do ato fotográfico, assim, a construção da obra fotográfica se mostra tão significativa quanto o resultado final. Nota-se, portanto, que a fotografia se torna uma criação dirigida, um processo que permite a introdução de novas realidades no meio em que atua. O fotógrafo controla o que é produzido, podendo prever os possíveis resultados do seu trabalho, atendendo de forma mais precisa à suas vontades enquanto artista.

A encenação fotográfica não implica necessariamente a construção de um mundo totalmente fantasioso. Ela pode simplesmente ser produzida com o intuito de questionar a realidade, através, por exemplo, da criação de fotos que parecem advir de uma situação real, mas que na verdade não são. Diante disso, pode-se considerar que a fotografia é tida como um meio capaz de recriar, e não reproduzir, o real, e é nessa perspectiva que o fotógrafo é criador, utilizando a seu favor as possibilidades estéticas e imaginativas da fotografia.

Com essa autonomia proporcionada pela foto encenada, o artista pode experimentar usos diversos da técnica fotográfica, como também oferecer um campo aberto a ser interpretado. Esse tipo de exploração do fazer fotográfico dá à obra uma abertura indefinida, uma vez que, através da ficção, o que é observado na foto não tem um fim na própria imagem, a interpretação permite a extensão do olhar, dotando a foto de densidade subjetiva.

[...] A fotografia contemporânea é hoje um suporte para várias manifestações imagéticas que exigem do espectador uma capacidade de leitura diferenciada. Cada vez mais o que temos é a apresentação de uma idéia, de um conceito orquestrando o trabalho do artista, que propõe uma lógica processual para tentar despertar o espectador diante de milhares de imagens que somos expostos diariamente. (FERNANDES JUNIOR, 2006, p.15 – 16)

Como apresentado até então, o fazer fotográfico vem ganhando maior liberdade diante das várias possibilidades estéticas e técnicas que podem ser exploradas pelos artistas. Porém, não é devido a essas considerações que se pode adotar uma postura que admita toda e qualquer foto como sendo uma produção artística. É importante que se observe as intenções de quem cria; se a criação foi articulada de forma a valorizar características estéticas, e, principalmente, se a foto é capaz de comover seu receptor de alguma forma, seja através do imaginário, da memória ou da sensibilidade.

É por meio do *continuum* do visível que a fotografia trabalha com o imaginário, e é por isso que se pode compreendê-la como um meio expressivo que trata visualmente questões subjetivas. Através das suas formas de manifestação, a fotografia cria realidades que levam o observador a uma atividade mental (por meio da *abertura* fotográfica), o que possibilita entendimentos diversos, mas, sempre levando em conta as particularidades de cada obra. Uma mesma foto apresentada em contextos diferentes alcança novas dimensões, podendo ser recriada cada vez que é observada. Esse aspecto reafirma o valor essencial de qualquer tipo de arte que é o efeito de fazer refletir, questionar, sensibilizar e/ou criticar.

A obra fotográfica deve ser aberta nas suas condições de contemplação, sem entregar, portanto, um sentido restrito que impossibilite a reflexão. Tendo consciência das especificidades fotográficas é que o artista pode desenvolver as potencialidades dessa prática enquanto arte. Compreendendo e explorando suas dimensões não só técnicas, mas, principalmente, estéticas, o processo de criação que acontece antes e depois da foto se torna o centro do ato fotográfico.

#### **4. Considerações finais**

A fotografia pode assumir funções diferenciadas na sociedade: do ponto de vista do seu caráter simbólico, ela pode dar margem a associações, convencendo

valores; numa perspectiva epistemológica, ela pode transmitir conhecimentos, tendo um cunho informativo; em relação ao campo estético, a imagem oferece possibilidades de experiências sensoriais, além, é claro, de apresentar outras aplicabilidades. Sendo assim, durante o seu processo de produção e de recepção é fundamental que essas intenções estejam bem definidas para que haja um nível comunicacional efetivo entre criador e receptor.

As condições de produção e de recepção da imagem passam a ser o ponto de convergência da criação artística. Nesse ponto de vista, o fazer fotográfico como um todo passa a ser considerado, e não apenas o produto final, a fotografia em si. Ela se torna índice de uma série de elementos que estão ligados ao ato fotográfico: o objeto fotografado, o fotógrafo e o receptor. O que aponta uma valorização do que precede e o que sucede a foto, como forma de reafirmar a expressão criativa fotográfica.

## Referências

BARTHES, Roland. *A Câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 3. ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 1999.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. *Processos de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica*. FACOM, n. 16, p. 10-19, 2006. [On-Line]. Disponível em: <[http://www.faap.br/revista\\_faap/revista\\_facom/facom\\_16/rubens.pdf](http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf)>. Acesso em: 18 mar. 2014.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MELLO, Maria Teresa Villela Bandeira de. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. Trans. Iraci D. Poleti e Regina Salgado Campos. São Paulo: SENAC São Paulo, 2010.

#### **Autores**

Suelaine Lima Lucena Agra

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

E-mail: [suelainelima@gmail.com](mailto:suelainelima@gmail.com).

Paulo Matias de Figueiredo Júnior

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie – SP.

Professor Adjunto do Curso de Arte e Mídia da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG) - PB.

E-mail: [paulomfjr@hotmail.com](mailto:paulomfjr@hotmail.com).

Recebido em 24 de julho de 2014

Aprovado em 30 de outubro de 2014