

CENTRO UNIVERSITÁRIO SENAC

Diego de Campos Padgurschi

Fotógrafo e fotografado na realização do retrato

São Paulo

2006

DIEGO DE CAMPOS PADGURSCHI

Fotógrafo e fotografado na realização do retrato

Trabalho de conclusão de curso
apresentado ao Centro Universitário
Senac – Campus Lapa Scipião,
como exigência parcial para
obtenção do grau de especialista
em fotografia.

Orientadora Profa. Denise Camargo

São Paulo

2006

Padgurschi, Diego de Campos

Fotógrafo e fotografado na realização do retrato /
Diego de Campos Padgurschi – São Paulo, 2006.

41f.

Trabalho de Conclusão de Curso – Centro
Universitário Senac – Campus Lapa Scipião –
Especialista em Fotografia.

Orientadora: Profa. Denise Camargo

1. Retrato

Aluno: Diego de Campos Padgurschi

Fotógrafo e fotografado na realização do retrato

Trabalho de conclusão de curso
apresentado ao Centro Universitário
Senac – Campus Lapa Scipião,
como exigência parcial para
obtenção do grau de especialista
em fotografia.

Orientadora Profa. Denise Camargo

A banca examinadora dos Trabalhos de Conclusão em sessão pública
realizada em __/__/____, considerou o candidato:

1) Examinador(a)

2) Examinador(a)

3) Presidente

DEDICATÓRIA

Aos fotógrafos e aos fotografados

AGRADECIMENTO

À minha esposa, pela paciência

Aos meus pais, pela força

À minha orientadora, pela ajuda

“Hay religiones en las que la representación está prohibida (usurpación del poder de un Dios creador de todas las cosas). Pensándolo bien, es muy posible que fotografiar sea artimaña del diablo y cada disparo, un pecado. (Gerard Castello Lopes, apud Fontcuberta, 1997, p.21)

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	7
2 A CO-AUTORIA NO RETRATO FOTOGRÁFICO.....	10
2.1 Empatia.....	12
3 O FOTOGRAFADO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO FOTÓGRAFO.....	19
4 A ALTERIDADE SECRETA.....	24
5 A POSE.....	28
5.1 Perspectiva.....	31
6 CONCLUSÃO.....	37

1. INTRODUÇÃO

Se Deus criou o homem a sua imagem e semelhança, o fotógrafo é o usurpador deste poder divino, pois pretende através da imagem fotográfica criar, ou recriar o homem tal qual sua imagem verdadeira. O fotógrafo usa a perspectiva para transformar a tridimensionalidade em bidimensionalidade, porém, engana e faz crer que a imagem fotográfica do retratado é realmente o próprio retratado. A fotografia pode vir acompanhada do seu referente, mas dentro da construção de outra realidade: a da imagem. E esta nova realidade é construída dentro de uma trama em que se colocam à prova conceitos estéticos, ideológicos, pré-conceitos, repertórios culturais e relacionamento humano.

O objeto de estudo deste trabalho é o retrato fotográfico na sua produção, quando fotógrafo e fotografado estabelecem uma relação para a construção da imagem. Vamos considerar o fotografado quase como um co-autor do retrato onde sua participação vai ser decisiva. Estudaremos o retratado no *processo criativo* do fotógrafo.

Analisaremos o retrato no ambiente do fotografado o que é próprio dos fotodocumentaristas. Neste sentido, o fotógrafo é, muitas vezes, visto como um invasor, aquele que vai para *tirar* fotografias. É preciso criar uma intimidade ou uma certa empatia para fotografar pessoas. Não existe fórmula para o relacionamento humano e não é este o objetivo do trabalho. O que estudaremos é o papel do fotógrafo e do fotografado na construção de uma *segunda realidade*, a realidade da representação fotográfica.

O fotógrafo está sempre imbuído de um objetivo que não pode ser confundido com um pré-julgamento sobre o que vai encontrar. É preciso entender e aceitar para ser aceito. Dirigir sem impor. Conversar sobre a vida do personagem, contar seus objetivos com aquela imagem, o porquê de estar ali e apontar aquela câmera, assim como os usos futuros daquela imagem. Enfim, é preciso se expor. Ao mesmo tempo, quando o retratado adquire consciência do seu papel social e que sua imagem representará não apenas sua vida individual, mas também os problemas sociais de um sistema vigente, ele permite a fotografia e, muitas vezes, vê nela a possibilidade de deixar de ser esquecido.

A produção do retrato fotográfico a ser aqui analisada é a produção no ambiente do fotografado sem um prévio contato. Ou seja, é o encontro com o cidadão comum onde, num primeiro momento, apenas o fotógrafo está interessado na criação da imagem. Vamos analisar como pode ser resolvido o problema da construção da identidade através da imagem fotográfica e como fotógrafo e fotografado se relacionam e o papel de cada um nesta trama. Vamos excluir análises sobre a produção de retratos de estúdio, e fotografias de autoridades ou celebridades, pois estes já acostumados ao poder da imagem, criam intencionalmente uma máscara que não nos interessa, neste momento, como objeto de estudo.

O retrato fotográfico é uma construção limitada de uma identidade como questiona Annateresa Fabris durante todo seu livro “Identidades Virtuais”, porém, nenhuma representação do ser humano consegue dar conta de toda sua complexidade. É a tentativa de destacar o fotografado em trabalhos em que ele é tratado como um indivíduo em sua particularidade e não como uma mera ilustração de uma realidade social. Vamos, ainda, colocá-lo em uma nova posição dentro do *Quadro 1* do *Processo Criativo do Fotógrafo* de Boris Kossoy, justamente, por considerá-lo parte participante da construção da *Segunda Realidade*. É um exercício de buscar a *Alteridade Secreta* considerada perdida por Annateresa Fabris em todos os retratos fotográficos o que transformou o indivíduo em uma mera estampa.

No primeiro capítulo, **A co-autoria no retrato fotográfico**, veremos o fotografado como participante da construção da imagem e não mais apenas um simples elemento da cena a ser dirigido pelo fotógrafo, na medida em que o personagem se mostra a partir do ideal que ele faz de si mesmo, ou seja, a imagem que ele projeta de si para a câmera fotográfica. E, talvez, esta projeção contenha indícios de sua individualidade, de sua personalidade. Vamos analisar, também, como o fotógrafo pode trabalhar para facilitar a relação com o retratado através da empatia a ser estabelecida. Não é uma troca de papéis porque o discurso contido na imagem cabe ao fotógrafo, mas sim um entendimento de que a representação do indivíduo pode ser construída dentro de uma comunhão e prol da *segunda realidade*, da imagem fotográfica.

No segundo capítulo, **O fotografado no processo criativo do fotógrafo**, faremos um exercício de interpretação sobre o *Quadro 1 – O processo de criação*

do fotógrafo: processo de construção da representação (KOSSOY, 2002, p. 32) com o fotografado numa posição de *ordem imaterial* do fotógrafo para analisarmos a construção da imagem como um encontro de repertórios culturais e o resultado é o espelho deste encontro, desta relação.

No terceiro capítulo, **A Alteridade Secreta**, vamos emprestar de Annateresa Fabris a definição sobre a *Alteridade* no retrato, porém, sobre o aspecto desta *Alteridade* poder ser alcançada através da co-produção do retrato, como veremos. Quando o fotógrafo procura, pelo diálogo, encontrar o personagem em sua individualidade. Analisaremos os retratos de Cláudio Edinger como um exemplo de quem não quer se esconder da construção da imagem, ou seja, o fotógrafo não só fotografa a partir da sua perspectiva como também interfere na imagem. Edinger direciona e cria situações inusitadas, mas nem por isso faz menor referência à realidade do fotografado, pelo contrário, ao expor sua construção deliberada ele confere à imagem a designação de segunda realidade e, talvez, pelo estranhamento ele consiga causar a reflexão.

O quarto capítulo, **A Pose**, pode ser a exemplificação mais evidente de todo o trabalho, pois, como veremos, a pose é o artifício do retrato, onde há pose há o retrato e é pela pose que tanto fotógrafo quanto fotografado se expõe. Quando o personagem se põe a posar, ele já aceitou a construção de uma segunda realidade e, a partir daí, ele vai colocar o ideal de si na imagem que vai projetar para o fotógrafo que, por sua vez, vai compor o cenário conforme suas descobertas sobre o fotografado. A co-autoria se dá efetivamente e a segunda realidade poderá ser observada como o resultado de uma relação. Veremos, ainda, um breve exercício sobre a perspectiva com base em Arlindo Machado e a *"Ilusão Especular"*, vamos considerar um encontro entre o mundo tridimensional e o bidimensional da imagem fotográfica através dos olhares dos fotografados com o olhar do fotógrafo. O ponto de fuga é o olhar do retratado e se transforma em caminho direto para a tridimensionalidade.

2. A co-autoria no retrato fotográfico

Vamos analisar a construção da identidade pela imagem fotográfica conforme os estudos de Annateresa Fabris em “Identidades Virtuais” sob o aspecto de uma dupla autoria no retrato, quando o retratado tem influência direta no resultado da imagem, tanto em questões estéticas quanto ideológicas. “Todo retrato é simultaneamente um ato social e um ato de sociabilidade: nos diversos momentos de sua história obedece a determinadas normas de representação que regem modalidades de figuração do modelo, a ostentação que ele faz de si mesmo e as múltiplas percepções simbólicas suscitadas no intercâmbio social.” (FABRIS, 2004, p. 38). Se a imagem fotográfica registra uma aparência em várias disponíveis, esta aparência é construída por dois autores, o fotógrafo e o fotografado. O primeiro pela imagem que quer mostrar de si e o outro pelo que julga ser o fotografado. O fotógrafo carrega consigo seu repertório cultural e por ele vai idealizar a imagem do outro “a fotografia é sempre uma representação a partir do real intermediada pelo fotógrafo que a produz segundo sua forma particular de compreensão daquele real, seu repertório, sua ideologia (...) A imagem de qualquer objeto ou situação documentada pode ser dramatizada ou estetizada, de acordo com a ênfase pretendida pelo fotógrafo em função da finalidade ou aplicação a que se destina.” (KOSSOY, 1999, p.52). O discurso do fotógrafo começa na escolha do assunto em que está inserido seu retratado. É o primeiro recorte que ele faz da realidade, na qual ele vai buscar seus retratados. A partir do tema escolhido, o fotógrafo determina *como* ele vai fotografar seus personagens. Cada fotógrafo tem sua própria maneira de representar a outra vida e, no ato fotográfico, ele expõe seus conceitos estéticos e ideológicos, inclusive seus pré-conceitos. O retrato fotográfico se dá pela conquista da confiança do outro e, neste sentido, o retratista é obrigado a se expor. Para saber da vida do outro é preciso contar um pouco da própria vida. É preciso olhar de igual para igual para retratar com a dignidade e o respeito que qualquer cidadão merece. Assim como a análise que Fabris faz do trabalho de August Sander “O que chama a atenção em todos os casos, com a única exceção das festividades urbanas, em cuja visualização parece fazer-se presente a idéia de degeneração, é a extrema

dignidade que Sander confere a todos os seus modelos, não importando a posição que eles ocupem na sociedade. Vagabundos, andarilhos, mendigos, ciganos não se diferenciam dos demais tipos a não ser pelas roupas. Frequentemente demonstram uma altivez que não se esperaria em semelhantes situações e que deve ser o resultado daquele diálogo entre fotógrafo e modelo praticado por Sander” (FABRIS, 2004, p. 101). A co-autoria acontece neste momento, o retratista depende do resultado do diálogo com o retratado, na aceitação que ele vai ter, na relação que vai se estabelecer, para, então, dirigir a cena e construir o retrato de acordo com a individualidade do personagem, seus sonhos, suas idéias, suas decepções, enfim, deixar aflorar sua personalidade e sua “alteridade secreta”.

É evidente que quando o fotógrafo aponta a câmera para qualquer pessoa, esta começa a representar. “Ora a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem” (BARTHES, 1979, p. 22). O fotografado, sempre que tem a consciência de que vai ser fotografado, põe-se a posar e a partir daí ele se projeta em uma imagem como ele gostaria que as pessoas o vissem. Arrumar o cabelo, passar um batom, trocar de roupa, arrumar a casa, enfim, já que ficaremos congelados eternamente, ou quase, é melhor que seja uma imagem da qual vamos nos orgulhar. O fotógrafo retratista, por outro lado, vai ao ambiente do fotografado para trabalhar com elementos da realidade que melhor representem seu discurso. O fotógrafo encontra uma situação da qual ele gostaria de registrar sem a menor alteração de nenhum objeto da cena, porém, o fotografado se mostra do jeito que ele quer. É quando fotógrafo e fotografado começam a criar uma relação em que cada um avança conforme a autorização do outro, quando começam as descobertas. Não há espaço para a imposição, mas sim para as sugestões. A perspectiva é sempre do fotógrafo, porém, os elementos desta perspectiva serão construídos junto com o fotografado.

A busca pelo diálogo, pela descoberta do outro para representá-lo na sua individualidade, é uma tentativa de fugir dos estereótipos que assolam a fotografia atual. “A fotografia contemporânea deixou de lado o mito do original. Acirrando estereótipos, exaltando o artifício, explorando materiais *trouvés*, problematizando a identidade do sujeito, da realidade e da imagem, a fotografia, no momento em

que sua existência parece estar sendo ameaçada pelas neotecnologias, demonstra que a idéia de virtualidade começou a tomar corpo quando entre o artista e o referente se interpôs um aparato técnico.” (FABRIS, 2004, p. 20) Virtualidade para Fabris está posto no sentido do não real, ou seja, a partir do momento que se representa uma pessoa através de um aparato técnico e tem como resultado uma imagem, quem poderá dizer que aquela imagem é realmente aquela pessoa em toda a sua complexidade? É uma idéia virtual do que poderia ser aquela pessoa, é uma representação. Essa representação pode estar vulgarizada pela valorização dos tipos, quando não existe diferença entre os sujeitos, são todos iguais e estão industrializados pelo retrato. A tipificação do sujeito não o caracteriza, mas sim, o despe de toda sua personalidade, ele vira uma estampa que pode ser reproduzida aos milhares. O fotojornalismo diário vive essa esquizofrenia, não há tempo para aprofundar e aprimorar a relação com o fotografado e é preciso extrair uma imagem que dê conta de uma leitura rápida. O personagem é colocado no ambiente como ser inanimado, sem expressão. É uma simples e pobre ilustração. Ninguém está livre disto, mesmo que você passe horas ou dias em contato com o retratado, ao final, o que pode conseguir é uma imagem banal. Porém, o fotógrafo que tem consciência da sua busca, de desvelar a “alteridade secreta” do sujeito fotografado, pode usar o tempo a seu favor e descobrir a pessoa em sua individualidade.

2.1. Empatia

Empatia: “tendência para sentir o mesmo que outra pessoa” (MICHAELIS, pg. 286, 2002). Seria, então, necessário ter empatia pelo personagem para retratá-lo? O retrato fotográfico como resultado de uma relação, como temos analisado até aqui, é o encontro de culturas e repertórios, onde cabe ao fotógrafo compreender e descobrir seu retratado na sua individualidade. Para tanto, é preciso olhar a realidade pela perspectiva do fotografado. Entendê-lo no seu cotidiano, na sua casa, no seu bairro, na sua cidade e no seu país. Localizá-lo em sua particularidade para encontrá-lo na sociedade. Segundo John Tagg o retrato é a “*descrição de um indivíduo e inscrição de uma identidade social*”. Como fazer

isso? Através do aprofundamento da relação com o fotografado é o que estamos tentando estudar.

A observação que o fotógrafo pratica na realização do retrato, pretende evitar o distanciamento, pois ele participa não apenas no diálogo, mas sua presença permite sentir a realidade vista, sentir o cheiro do esgoto que passa ao lado do barraco, sentir o sol forte e a cede do sertão, levantar de madrugada e acompanhar o trabalhador no seu caminho para o trabalho. É um pouco se colocar na situação em que o outro vive para, então, compreender suas necessidades. “Podemos entender como a comunhão não só do sujeito e do objeto, do observador e da coisa observada, mas dos sentimentos e dos sentidos, relevantes na elaboração de algumas pesquisas. Surge, então, uma nova questão: como narrar tais sentimentos e sensações, como decifrá-los? As formas narrativas são muitas, e várias delas são capazes de expressá-los e transmiti-los, como, por exemplo, a imagem fixa obtida pela fotografia. O objetivo do fotógrafo não se limita às imagens e este não tem limites na sua busca de conhecer seu objeto.” (ANDRADE, pg. 28, 2002). O fotógrafo vai ser sempre um estranho no ninho, porém, ele pode ser aceito e, a partir daí, através da convivência, tentar representá-lo por uma integração com o ambiente não como se ele fosse “um deles”, mas que esta aproximação lhe permita compor uma imagem em que fique evidente sua participação no grupo, sua perspectiva diante daquelas pessoas e daquela realidade. É apenas uma maneira de representá-los e nunca vai dar conta do que são os retratados em sua totalidade. É apenas um indício e a interferência do fotógrafo é inerente ao seu trabalho, por tanto, melhor expor na imagem a sua perspectiva, deixar evidente sua interferência naquela realidade. O retratista não pode se eximir da sua culpa na realização da imagem como se ela dependesse apenas do retratado. A presença do fotógrafo no retrato pode gerar reflexão e quando isso acontece em prol do conhecimento do retratado, então, talvez, a imagem tenha carregado em si um pouco mais sobre o retratado do que sua simples aparência. A composição é feita a partir do conhecimento sobre o retratado e a direção da cena é o momento em que o fotógrafo coloca mais de si, de sua cultura, é quando o encontro dos repertórios toma forma e o fotógrafo se expõe. “Porque cremos que a visão se faz em nós pelo fora e, simultaneamente, se faz de nos para fora, olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si. Porque estamos certos de que a visão depende de nós e se

origina em nossos olhos, expondo nosso interior ao exterior (...) Crença que sustenta os chamados “testes projetivos” da psicologia, onde se espera que a consciência, lançando-se qual projétil através dos olhos, projete para fora o seu dentro.” (ANDRADE, 2002, p. 23 *apud* CHAUI, 1989, p. 33). O fotógrafo tem a observação como linha primordial do seu trabalho, pois é através do olhar que desenvolve sua análise crítica, porém, não pode haver um distanciamento tão grande que não o envolva e nem uma aproximação que o comprometa. O não envolvimento do fotógrafo com o tema resultará numa imagem fria e sem conteúdo em que apenas a estampa ficará registrada. Por outro lado, é preciso manter a narrativa em curso e não perder a linha crítica que permeia seu trabalho.

O fotógrafo pode deixar sua participação na cena mais objetiva e ao encurtar a distância entre criador e personagem pode trazer para o observador um facilitador, um caminho que leva à reflexão, a ir além da imagem fotográfica. O retratista precisa trabalhar em função do fotografado paralelamente ao seu discurso. Um não pode se sobressair ao outro.



Fotografia 1 – C. Edinger

Fonte: Edinger, 2006, pg.201

Na imagem acima, uma mulher posa para a foto ao lado de um vidro que projeta sua imagem sobreposta ao corredor do hotel. A moça tem um olhar fixo, sério e triste. O seu reflexo no vidro se funde com o corredor vazio ao fundo o que pode nos levar a interpretá-la como uma pessoa solitária em meio a tantos personagens curiosos retratos no Hotel Chelsea em Nova Iorque. Neste trabalho, Edinger conseguiu uma grande variedade de retratados com as mais diferentes características e individualidades. Em todos, o que podemos perceber é a intimidade desenvolvida com eles. As fotografias são realizadas, na sua maioria, dentro dos quartos em que os retratados se revelam para o fotógrafo. Na imagem a seguir, por exemplo, a mulher fotografada se transforma literalmente para ser fotografada. Ela está com uma fantasia sadomasoquista. Não sabemos se é uma prostituta ou não, de qualquer maneira, a intimidade está exposta ao máximo nesta imagem.



Fotografia 2 – C. Edinger

Fonte: Edinger, 2006, pg. 172



Fotografia 3 – C. Edinger

Fonte: Edinger. Disponível em <www.claudioedinger.com> Acesso em 29 novembro 2006.



Fotografia 4 – C. Edinger

Fonte: Edinger, 2006, pg. 37



Fotografia 5 – C. Edinger

Fonte: Edinger, 2006, pg.45



Fotografia 6 – C. Edinger

Fonte: Edinger, 2006, pg.148

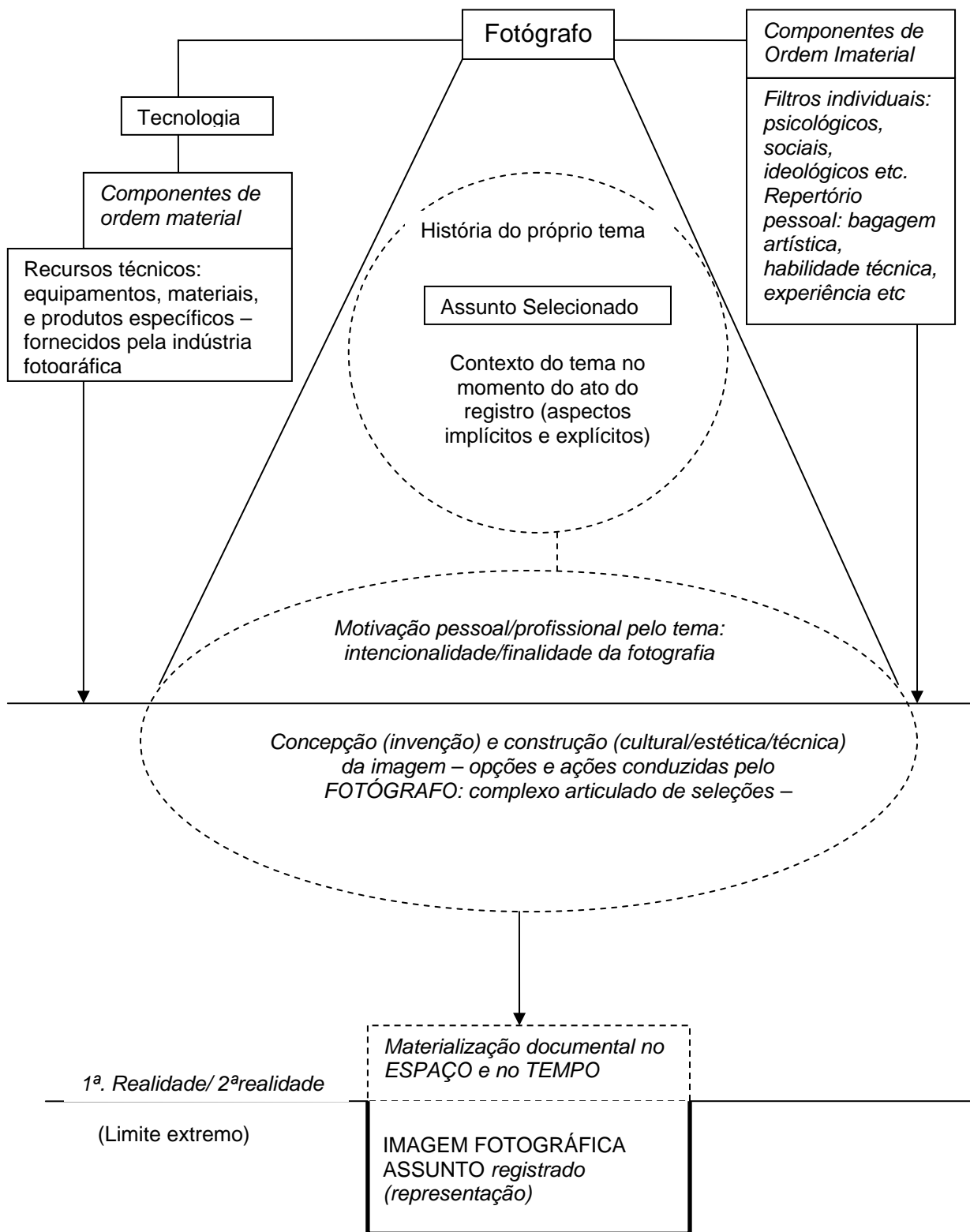
Edinger gosta de estabelecer conexões com a loucura em todos os seus trabalhos “A loucura são os bastidores do palco. São os bastidores da vida. A loucura possibilita a compreensão maior do que somos”. Neste sentido, ele trabalhou em diversos retratos. Tanto em Venice Beach, em Old Cuba quanto no Hotel Chelsea ou os retratos de personalidades, Edinger constrói imagens interpretantes em que interfere propositadamente “É uma fotografia muito mais deliberada do que a maioria das imagens dos fotojornalistas. Eu uso muito flash, trabalho com câmeras de grande formato, faço as pessoas posar. Sou o oposto de Sebastião Salgado. Ele detesta interferir; eu gosto. Acho que intimidade é isto.” (PERSICHETTI, 2000, p.128). Em todas as imagens realizadas por Edinger percebemos a realização do seu discurso teórico e o que vimos até aqui é que o retrato fotográfico pode gerar uma nova leitura a partir do momento em que o consideramos como resultado de uma relação entre fotógrafo e fotografado. Esta co-produção fica mais evidente quando o fotógrafo interfere deliberadamente no retrato. Quando usa a dialética na imagem para gerar a reflexão e isto pode ser realizado de diversas formas, cabe a cada fotógrafo encontrar a sua. E, como conseqüência, tentamos analisar esta reflexão como um caminho para descobrir o personagem em sua individualidade, pois no questionamento das imagens podemos pensar no sujeito que está inserido na sociedade e inscrito em sua particularidade.

3. O Fotografado no processo de criação do fotógrafo

Vamos estudar os *elementos constitutivos* e as *coordenadas de situação* da fotografia como determina Boris Kossoy em “Realidades e Ficções na Trama Fotográfica”, quando o fotógrafo “idealiza e elabora através de um complexo processo cultural/estético/técnico, que configura a expressão fotográfica.” Porém, vamos tentar considerar o fotografado como co-autor do fazer fotográfico no retrato, ou seja, o retratado como participante do processo cultural. É um exercício para colocá-lo no “Quadro 1” de Kossoy no “*Processo de Criação do Fotógrafo: processo de construção da representação*” (KOSSOY, 2002, p.32). O autor considera inerente ao fazer fotográfico dois principais componentes: o primeiro é de *ordem material* e implica sobre recursos técnicos, ópticos, químicos e eletrônicos; o segundo é de *ordem imaterial* que são os elementos culturais e mentais. É neste segundo ponto que pretendemos introduzir a presença do fotografado. O fotógrafo seleciona um *assunto* em função de uma *finalidade/intencionalidade* e, segundo Kossoy, esta motivação influirá decisivamente na *concepção e construção* da imagem final. O autor determina, ainda, a relação *recorte espacial / interrupção temporal*, ou, *fragmentação / congelamento* como a materialização documental da imagem no espaço e no tempo. O retratado vai entrar em paralelo ao *assunto selecionado* e vai obedecer a objetivos pré-determinados pelo fotógrafo, ele vai ser *usado* conforme o discurso do fotógrafo que vai “determinar o caráter da representação”. Porém, esta representação resultante do *processo de criação/construção* do fotógrafo passa pelo encontro de culturas/repertórios entre retratista e retratado. “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. Dramatizando ou valorizando esteticamente os cenários, deformando a aparência de seus retratados, alterando os realismo físico da natureza e das coisas, omitindo ou introduzindo detalhes, o fotógrafo sempre manipulou seus temas de alguma forma (...) Entre o assunto e sua imagem materializada ocorreu uma sucessão de interferências ao nível da expressão que alteraram a informação primeira.” (KOSSOY, 1999, p.30). O fotógrafo é dono da perspectiva na produção da imagem fotográfica, não pretendemos desviar a autoria da

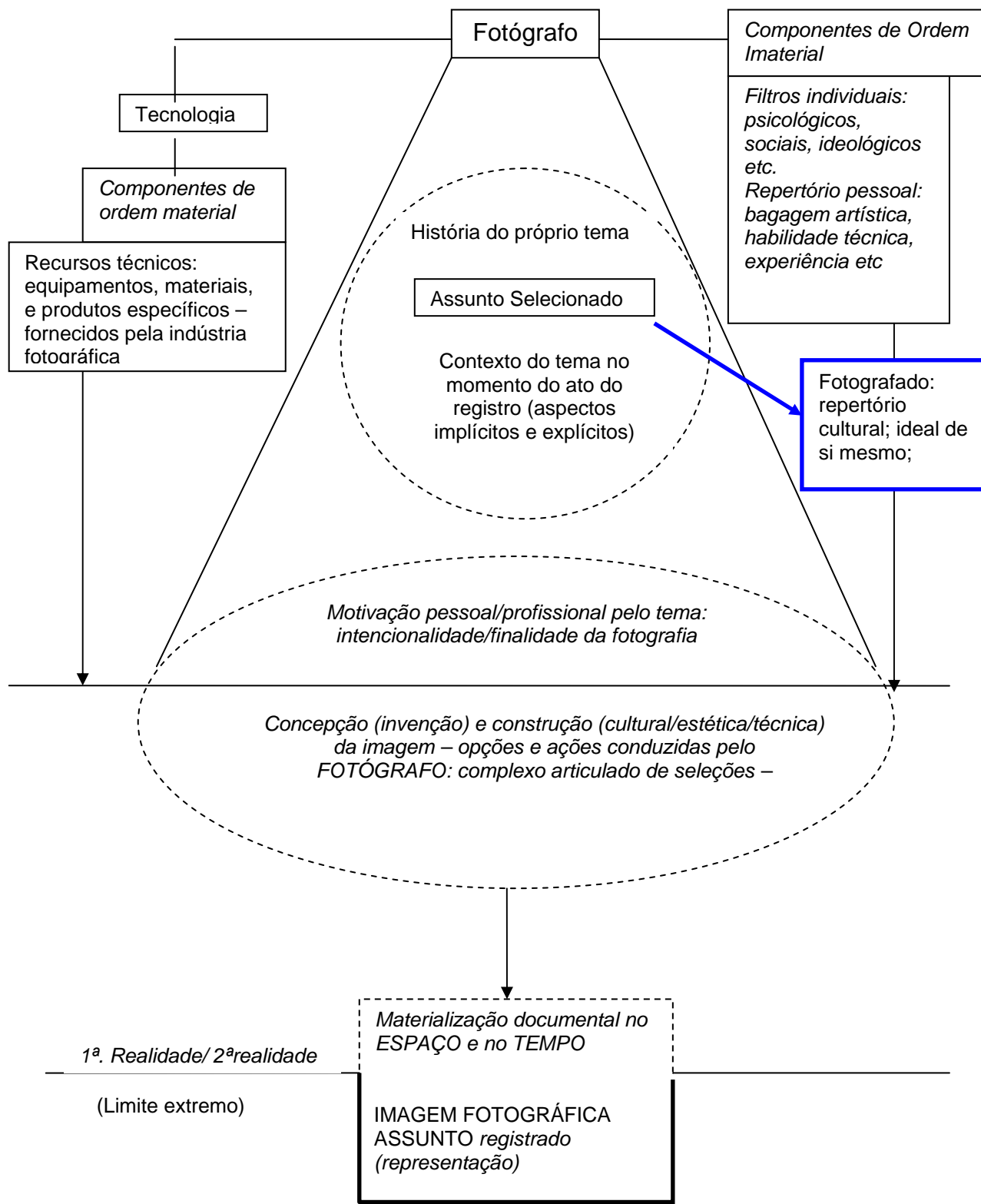
imagem, mas sim, considerar o fotografado no seu conjunto tão complexo como as relações humanas e não pode ser tratado como um objeto inanimado a ser colocado como um elemento qualquer na composição da imagem. A realização do retrato é o resultado do encontro entre esse dois personagens. Mesmo o fotógrafo quando está imbuído de seu objetivo, do seu discurso, não devendo perdê-lo de vista, é influenciado no seu *processo criativo* pelo fotografado.

Conforme o *Quadro 1 – O processo de Criação do Fotógrafo* – determinado por Kossoy, o fotógrafo usa os *componentes de ordem material* e os *componentes de ordem imaterial* em prol da *concepção e construção da imagem*. Dentro do *Assunto* selecionado, é levado em consideração a *história* e o *contexto do tema* no ato do registro. Em seguida, a *motivação pessoal/profissional pelo tema* para fazer a construção *cultural/estética/técnica* da imagem e *materializar* no *Espaço* e no *Tempo* a *representação*, como veremos a seguir.



Quadro 1 – “Processo de Criação do Fotógrafo: processo de construção da representação” (KOSSOY, 2002, p.32).

Vamos esboçar a seguir o que poderia ser um quadro com a inclusão do fotografado num papel mais influente no processo de criação do fotógrafo:



Quadro 2 – O fotografado no quadro de processo de criação do fotógrafo

Conforme esta interpretação do Quadro 1 – O Processo de Criação do Fotógrafo, de Kossoy, o fotografado assume uma posição dentro dos *componentes de ordem imaterial* onde os *filtros individuais* do fotógrafo vão se encontrar com os *filtros* do fotografado. A partir deste encontro o fotógrafo vai *conceber* a imagem. O retratista *seleciona o assunto* conforme seus interesses *pessoais/profissionais* e constrói a fotografia conforme sua *cultura/estética/técnica*, porém este *complexo articulado de seleções* é feito após o contato e o conhecimento sobre o retratado. O fotógrafo que tem como objetivo representar o outro, não o usa simplesmente para ilustrar o seu discurso, mas sim parte do entendimento sobre o outro para então desenvolver sua análise. Assim, quando o autor discursa sobre a fotografia como *representação a partir do real*, em que o documento fotográfico “não pode ser compreendido independentemente do *processo de construção da representação* em que se originou” (KOSSOY, 1999, p.31) onde a relação *documento/representação* é indissociável, devemos assim considerar as condições em que foram realizados os retratos fotográficos no sentido de conhecer o retratado. Quem era, que época vivia, local onde foi fotografado, enfim, sua descrição pessoal e a inscrição da sua identidade social, informações que levam a observá-lo como um indivíduo e não como uma estampa para que o retrato seja lido como o resultado do encontro entre fotógrafo e fotografado.

4. A ALTERIDADE SECRETA

A *Alteridade Secreta* diferencia uma pessoa da outra, sua individualidade e sua personalidade. São as características inerentes a todo ser humano, mas que ficam limitadas ou se perdem ao serem retratadas pela fotografia. A fotografia massifica, resume e transforma o retratado a uma tipificação restrita. “O retrato fotográfico é, sem dúvida, o agente da concepção de que a pessoa é pura e simplesmente aquela que vem estampada num documento, pouco importando a presença concreta do indivíduo, que transpõe a identidade para o âmbito de uma norma de identificação. Diante dela todos se assemelham porque desapareceu a outra face da identidade, a alteridade”. (FABRIS, 2004, p.180). A hipótese aqui levantada é a de que o fotógrafo pode através do diálogo e do aprimoramento da relação com o indivíduo descobrir sua *alteridade secreta* para retratá-lo de maneira a desvelar sua individualidade. A fotografia sempre será uma cópia da realidade, porém, o interesse no sujeito em sua particularidade, pode trazer para imagem um conteúdo pessoal, único e longe da mera ilustração do momento social vivido por ele. É a possibilidade de uma descrição do indivíduo com sua colaboração e a inscrição de sua identidade social, construída em conjunto com o retratista.

O fotógrafo se serve da imagem do indivíduo para estabelecer o seu discurso, porém, seus objetivos não podem se sobrepor ao do fotografado, como analisa, novamente, AnnaTeresa Fabris sobre o trabalho de August Sander “Partidário de um diálogo entre operador e modelo, que poderia demorar horas e que pressupunha, por parte do primeiro, curiosidade investigativa e intensidade emocional, Sander encoraja o sujeito a projetar a própria auto-imagem e a expressar suas aspirações sociais. Não se trata, porém, de uma operação simples. Ao longo do processo, Sander mantém um distanciamento crítico que lhe permite utilizar a câmera de maneira analítica sem sucumbir às expectativas exclusivas do modelo. Longe de buscar o acidental e o momentâneo, leva os modelos a assumirem poses típicas, isto é, dotadas de uma grande carga de informações factuais e, por isso mesmo, capazes de erodir o aspecto ilusionista de um gênero como o retrato. (FABRIS, 2004, p 94). O interesse do fotógrafo no

registro da realidade não é mais importante do que a vontade do fotografado em mostrá-la. O retrato tem que acontecer dentro de uma comunhão, onde o diálogo se estabelece e a imagem é consentida. O retratado tem consciência da imagem e é por isso que ele colabora para a melhor representação da realidade, aliás, de algumas realidades. Barthes localiza no retrato fotográfico o ponto de encontro e de confronto entre quatro personagens: “aquele que o retratado acredita ser; aquele que desejaria que os outros vissem nele; aquele que o fotógrafo acredita que ele seja; aquele que o operador se serve para exibir sua arte” (BARTHES, 2006, p.27). Nenhuma destas realidades deve se sobrepor à outra, para que todas possam ao mesmo tempo estar em evidencia e escondidas para serem decifradas pelo espectador.

No trabalho de Cláudio Edinger no livro “Cuba Velha”, podemos perceber a intimidade estabelecida pelo fotógrafo e seus fotografados. São imagens em que o fotógrafo está dentro das casas, nos quartos, nas salas, onde ele registra os personagens integrado ao ambiente. A pose está colocada em lugares onde a direção da cena fica evidente. Quando ele não apenas está autorizado a realizar as imagens, como também, ele é aceito pelo grupo. Percebemos que as imagens não seriam possíveis sem uma relação estabelecida e aprofundada com os fotografados. As pessoas posam, são dirigidas e percebemos inclusive a intimidade criada por fotógrafo e fotografado quando vemos pessoas colocadas deliberadamente em locais em que não fazem parte do seu dia a dia, mas que, nem por isso, deixam de fazer referência ao indivíduo retratado em sua inscrição social. A interferência do fotógrafo fica explícita na produção do retrato, não se trata do registro documental no sentido de flagrar uma situação cotidiana, mas sim em dirigir a cena. Nesta direção caminha o desenvolvimento de uma análise do trabalho de Cláudio Edinger. Entende-se que o retrato fotográfico é o registro limitado do indivíduo em que fixa apenas uma face das muitas possíveis e que é sempre da perspectiva do fotógrafo. Neste sentido, o trabalho de Edinger serve de exemplo porque revela a relação entre fotógrafo e fotografado na imagem. Não engana, não pretende representar o indivíduo como se não houvesse fotógrafo, ele não só está lá como também participa e deixa claro sua interferência e sua construção de realidade. Aliás, o que tentaremos ver é até onde podemos ler as

imagens como uma co-produção. Ou seja, como o resultado de uma relação entre fotógrafo e fotografado pode desvelar a *Alteridade Secreta*.

Na imagem a seguir, Edinger fotografa três mulheres que posam para ele e uma criança meio distraída no momento da foto. Uma das mulheres está sentada em cima de um aparelho de televisão que está sobre um móvel velho, outra está sentada numa cadeira em uma porta e outra está olhando para o fotógrafo por outra porta. A divisão dos cômodos é feita por aparentemente paredes de madeira que não vão até o teto. Fios que saem de um dos quartos e de cima das paredes ligam o aparelho de TV. Ao fundo tem um fogão. É uma casa simples de gente simples. Todas as mulheres foram posicionadas. As poses não remetem ao dia a dia delas, pois nenhuma das mulheres parece ficar nestes locais no seu cotidiano. A mulher em cima da televisão não costuma ficar ali para ler um livro ou descansar, assim como a que está sentada na cadeira na entrada da porta também não e muito menos a que observa o fotógrafo. O fotógrafo adquiriu tamanha confiabilidade perante seus personagens que a mulher aceitou subir e sentar em cima da televisão sem achar que ele a estaria ridicularizando. Ele não usou o artifício da brincadeira, pois todas estão sérias e olham para o fotógrafo com dignidade, aquele não era um momento para risos. Apenas a criança está de maneira despreziosa na imagem. É então que o fotografado tem uma participação crucial no resultado da imagem, pois aquela expressão e aquele olhar sério e penetrante dependem do fotografado e só dele. Pois, o fotógrafo dirige a cena e compõe, ele tenta através do aprofundamento da relação a “alteridade secreta”, porém, ele só consegue quando o fotografado se entrega à imagem. O olhar das moças na fotografia de Edinger tem uma influência estética e ideológica no resultado da imagem. O ato final depende do fotografado e cabe ao fotógrafo trabalhar como facilitador desta expressão. O retratista serve ao retratado como uma via para expor sua realidade ao mundo.



Fotografia 7 – C. Edinger

Fonte: Edinger, 2006, pg.98

A posição dos personagens desloca o raciocínio de imediato para a questão sobre o que a moça faz em cima do aparelho de televisão. Quebra com a construção de realidade em que a imagem carrega seu referente, sem, no entanto, transformá-la em ficção. É uma situação criada pelo fotógrafo, porém, a pose não se sobrepõe à expressão. A situação é curiosa e não quer ser o registro do flagrante cotidiano, porém o confronto entre a questão inusitada nos remete a aspectos da realidade que compõe a dialética na imagem e pode levar a reflexão e, quem sabe, a encontrar a *Alteridade Secreta*.

5. A POSE

Se tomarmos o retrato fotográfico pelo viés do “*traço da realidade*” como analisa Philippe Dubois sobre as três maneiras históricas de tratar o realismo na fotografia, a primeira trata “a fotografia como reprodução mimética do real”; a segunda “consiste em denunciar essa faculdade da imagem de se fazer cópia exata do real” e a terceira maneira que vamos ter como base para nossa análise “... aborda a questão do realismo em foto como um certo retorno ao referente, mas livre da obsessão do ilusionismo mimético. Essa referencialização da fotografia inscreve o meio no campo de uma pragmática irredutível: a imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda. Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de sua existência. A foto é *em primeiro lugar índice*. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo).” (DUBOIS, 1993, p.53). Teremos a pose como artifício para construção deste traço da realidade. Onde há pose, há o retrato. E pressupõe a direção do fotógrafo para a sua perspectiva. Tanto o fotógrafo quanto o fotografado assumem a construção da imagem. “Ao criar uma imagem ficcional, isto é, ao referir-se à pessoa, a pose permite analisar o retrato fotográfico pelo prisma do artifício, não apenas em termos técnicos, mas também pelo fato de possibilitar a construção de inúmeras máscaras que escamoteiam de vez a existência do sujeito original” (FABRIS, 2004, p.57). O personagem ficará congelado, apenas um tipo ficará gravado que vai ser sempre uma cópia, uma forma de representar, uma perspectiva, um lado.

Tanto fotógrafo quanto fotografado constroem um personagem na realização do retrato fotográfico. Esses personagens são constituídos conforme o repertório dos dois. O resultado não é um confronto, mas um encontro de duas culturas. Na busca pela individualidade, o fotógrafo observa a cultura do outro, absorve e procura criar, junto com o fotografado, uma imagem que poderia representá-lo. Junto porque toda a direção do retratista passa pelo conhecimento sobre o fotografado e por sua aceitação. É na descoberta da vida do personagem, suas vontades, sonhos, dificuldades, seu modo de viver que o fotógrafo vai, aos poucos, idealizar a imagem e propor para ele um ambiente (cenário), uma luz e

uma pose. É neste momento que entra o repertório do retratista, seu entendimento sobre a vida do outro, seus conceitos e pré-conceitos ficarão expostos nas suas decisões sobre como fotografá-lo. Por isso, não só o fotografado se expõe a medida que se deixa invadir por um desconhecido, mas também o fotógrafo exercita uma “observação participante”, ou uma *empatia*, como vimos.

O objetivo do retratista não é, necessariamente, conseguir uma imagem mais natural possível, pois, para tanto, seria melhor fotografá-lo às escondidas com uma teleobjetiva e aí teria uma imagem natural. O interessante para o retratista é trabalhar com a autorização do fotografado e sua consciência de que cede sua imagem como exemplo de um grupo de pessoas que vivem como ele e que esta imagem terá um uso futuro. “Arbus queria que seus temas estivessem o mais conscientes possível, cômicos do ato de que participavam. Em vez de tentar persuadir seus temas a se pôr numa atitude natural ou típica, ela os incentivava a ficar constrangidos – ou seja, a posar. (Portanto, a revelação da personalidade identifica-se com o que é estranho, excêntrico, disforme). Ficar de pé ou rigidamente sentado faz com que eles pareçam imagens de si mesmos.” (SONTAG, 2004, p.50). É o que Philippe Dubois definiu como “interiorização do realismo pela transcendência do próprio código” (DUBOIS, 2006, p.43). Quando a pessoa põe-se a posar ela se projeta em imagem e evidencia o que ela imagina que seja o ideal de si mesmo e, neste momento, nesta exacerbação do eu que talvez ajude a desvelar, mais uma vez, a *Alteridade Secreta* e novamente isso só é possível através da relação com o fotografado.

Outros fotógrafos trabalham o assunto como uma verdadeira integração com o fotografado onde tudo acontece dentro de um entendimento “Eu desceria lá na Marginal Pinheiros e me relacionaria com aquele grupo de homens que estava à beira da estrada e conversaria com eles. Em função da minha integração com eles naquele momento, se tivesse uma atividade ali em que eu pudesse entrar, num momento qualquer eles e eu seríamos a mesma coisa. Eles teriam consciência de que eu estaria captando a imagem, eles têm consciência da sua função na sociedade, do trabalho que eles executam. Em função da minha conversa, eles saberiam perfeitamente o que eu estaria fazendo lá (...) A partir do momento em que começo a fotografar, eu, os fotografados, as imagens, o local, tudo está rodando dentro de uma mesma sintonia. A partir desse momento

estamos todos no mesmo nível de participação.” (PERSICHETTI, 2000, p.82, *apud* SALGADO). Tanto na análise que Sontag faz do trabalho de Diane Arbus quanto o depoimento de Salgado sobre a aceitação no grupo podemos constatar a participação do retratado. No caso de Diane Arbus e de Cláudio Etinger com uma direção mais incisiva, já no caso do Sebastião Salgado de uma maneira mais passiva. O retrato é uma co-produção, a imagem resulta do relacionamento entre fotógrafo e fotografado. Tudo, desde a apresentação do fotógrafo até a proposta de realizar a imagem ficará exposto na imagem. E esta exposição se dá, principalmente, pela pose. “Embora os manuais insistam na necessidade de dar ao modelo um ar natural, um aspecto espontâneo, a pose é sempre uma atitude teatral. Colocar-se em pose significa inscrever-se num sistema simbólico para o qual são igualmente importantes o partido compositivo, a gestualidade corporal e vestimenta usada para a ocasião. O indivíduo deseja oferecer à objetiva a melhor imagem de si, isto é, uma imagem definida de antemão, a partir de um conjunto de normas das quais faz parte a percepção do próprio eu social. Neste contexto, a naturalidade nada mais é do que um ideal cultural, a ser continuamente criado antes de cada tomada.” (FABRIS, 2004, p.36). Por outro lado, talvez no desejo do fotografado em “mostrar a melhor imagem de si” se possa apreender mais do sujeito, pois talvez na construção da máscara apareçam os extremos da personalidade. Funciona como se fosse uma caricatura do personagem não só das aparências físicas, mas também, dos seus sentimentos mais profundos. Ele se projeta em imagem e a idéia que ele faz de si pode dar indícios da sua individualidade, porém, não podemos confundir esta caricatura com os estereótipos. A idéia é de que a leitura do retrato fotográfico posado possa ser feita a partir do ideal que o fotografado faz de si mesmo e da perspectiva do fotógrafo.



Fotografia 8 – C. Edinger

Fonte: Edinger, 2006, pg.61

Na imagem acima, Edinger posiciona o rapaz no colo da garota e valoriza a inversão dos papéis onde o homem tradicionalmente é símbolo da força, ele usa o estereótipo de que o anão é um ser frágil. Por outro lado, a garota tem uma expressão confiante e orgulhosa do homem que tem. O rapaz ,por sua vez, possui uma expressão desafiadora. Cair na ridicularização da situação seria muito fácil. Porém, Edinger confere dignidade e respeito aos dois. A imagem representa a relação que foi estabelecida com os fotografados. A não vulgarização da cena pode ter sido resultado do diálogo e da combinação entre a observação e os usos da fotografia.

5.1 – A perspectiva

Fotografia e construção de realidade são indissociáveis, pois, a fotografia nasceu com o objetivo de representação do visível através da perspectiva. “A câmera fotográfica é, antes de mais nada, um aparelho que visa produzir a perspectiva renascentista e não visa isto por acaso: toda a nossa tradição cultural logrou identificar essa construção perspectiva com o efeito de “real” e, por isso, a

fotografia faz basear o seu ilusionismo homológico na ideologia que está cristalizada nessa técnica.” (MACHADO, 1984, p.66). Ou seja, é uma esquizofrenia de contradição eterna, a imagem fotográfica representa o real ao mesmo tempo em que não o representa. É uma cópia sim, que não pode ser confundida com o real, porém, é a prova do real ou o “*isso foi*” de Barthes. “Toda a racionalidade no pressuposto de que as retas do espaço estão condenadas a convergirem todas para um ponto de fuga único, arbitrário e gerador de toda ordem. Esse ponto privilegiado que organiza os dados visuais e determina a topografia do espaço corresponde, no contracampo da ilusão especular, ao olho do *sujeito* que preenche o mundo de sentido, ou seja, o olho arbitrário do artista que sobrepõe à ordem divina uma ordem humana” (MACHADO,1984, p.71) A partir do momento em que o mundo é “organizado” em elementos constitutivos de uma imagem plana de um único ponto de vista, a realidade também passa a ser outra. Talvez a ligação que se possa ter mais direta entre realidade tridimensional e a bidimensional seja o olhar do retratado. Aquele olhar direto para a câmera como espelho de frente ao espelho. Como um ponto de fuga tridimensional, se é que podemos denominá-lo assim. Senão, vejamos, por que a *Monalisa* de Da Vinci desperta desde sua criação tantos estudos? Não vou ousar nenhuma análise sobre *Monalisa*, deixemos apenas como exemplo de uma perspectiva única alcançada. Porém, vejamos um exercício de frente ao espelho e algumas imagens em que o retratado olha diretamente para a câmera como exercício desta tridimensionalidade, ainda sobre as imagens de Edinger.

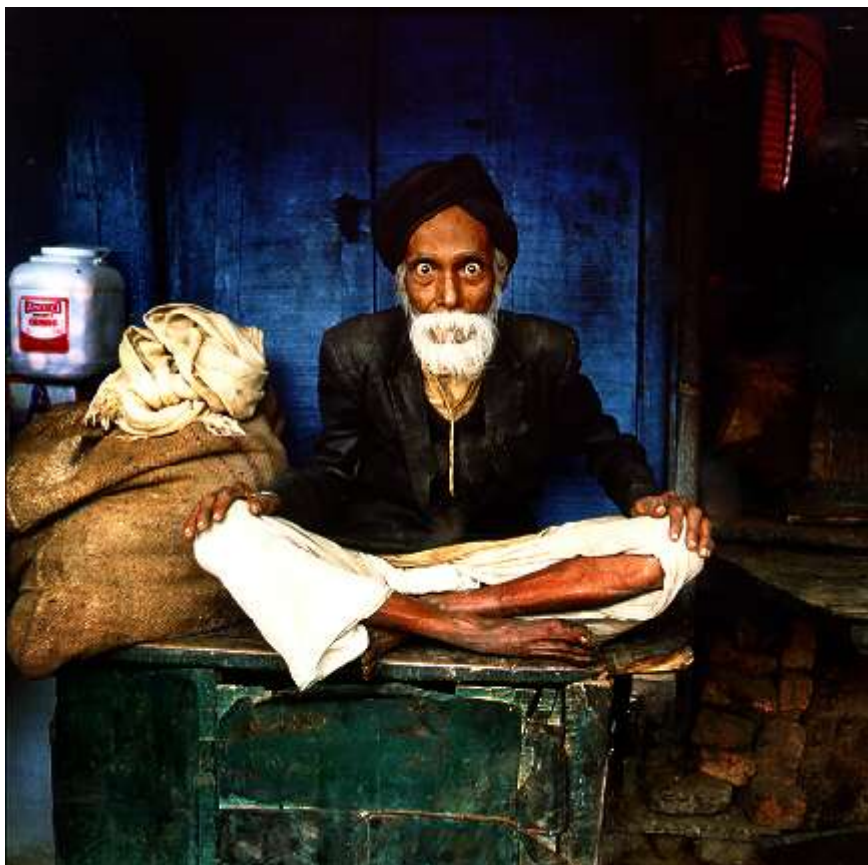


Fotografia 9 – D. Padgurschi



Fotografia 10 – C. Edinger

Fonte: Edinger, 2006, p.144



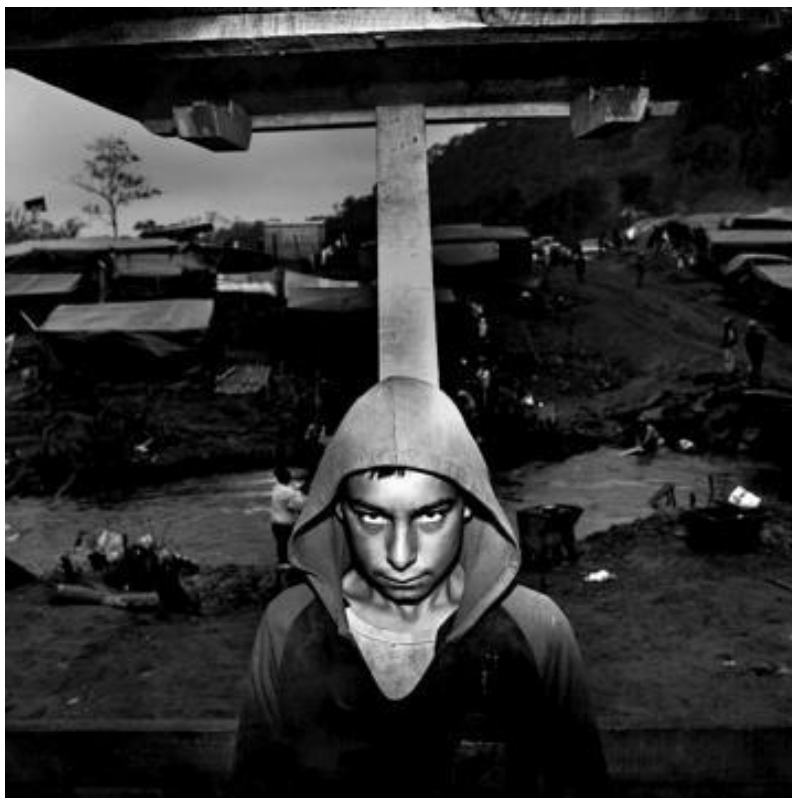
Fotografia 11 – C. Edinger

Fonte: Edinger, 2006, p.127



Fotografia 12 – C. Edinger

Fonte: Edinger, 2006, p.88



Fotografia 13 – C. Edinger

Fonte: Edinger, 2006, p.43



Fotografia 14 – C. Edinger

Fonte: Edinger, 2006, p.168

Esta ultima imagem nos oferece vários olhares em que cada um representa um momento do personagem. O menino ao fundo olha curiosamente para o fotógrafo e talvez nem tenha percebido que fez parte da composição, assim como a moça abaixo e à esquerda que olha despretensiosamente para fora da imagem. Já o casal de senhores está em pose e aguarda a realização da foto. A senhora um pouco desconfiada enquanto o senhor está mais complacente. Ao observarmos a imagem, automaticamente passeamos o olhar por sobre os olhares dos personagens e fazemos isso seguidamente. É a chance de o fotografado se fazer presente não apenas como simples objeto da imagem, mas também como produtor do conteúdo imagético em que ele próprio é o tema escolhido.

Em todas as fotos, Edinger compõe utilizando-se da regra dos terços com os personagens levemente fora do centro da imagem e gera um outro ponto de fuga dominado pelo olho. Os retratados olham diretamente para a câmera e nos faz sempre voltar a observar o olho do fotografado. O olhar parece estar carregado de significados e nos faz refletir a partir do bidimensional sobre a realidade tridimensional. Podemos considerar os dois olhares presentes na imagem. O primeiro, a partir da perspectiva do fotógrafo e o segundo olhar que lhe é oferecido pelo fotografado e, aí, novamente nos deparamos com a importância da relação entre os dois. A expressão contida na face do personagem deixa explícita sua opinião sobre a construção daquela imagem ao mesmo tempo em que está colocado como elemento constitutivo da composição pretendida pelo autor da imagem. Será um confronto de perspectivas?

Mais do que um confronto de perspectivas, podemos considerar como uma soma de perspectivas que só vai ter significado com outra perspectiva: a do observador.

6. CONCLUSÃO

O que me incomoda em alguns retratos fotográficos é a maneira como os retratados são usados unicamente em prol da estética do fotógrafo. Como são colocados como seres inanimados na cena. O fotógrafo se preocupa com a luz, com a composição e, muitas vezes, se esquece da questão central do retrato: o outro. Meu objetivo foi discursar sobre uma postura na realização do retrato fotográfico em que o retratista vive o paradoxo de registrar aparências em busca do que está por trás desta aparência. O sujeito e sua história porque, automaticamente, na representação do fotografado enquanto indivíduo vai surgir sua inscrição social e aí sua vida pode interessar ao um público maior. É no entendimento de que a construção da *segunda realidade*, a fotografia, é feita a partir do encontro de dois repertórios que fotógrafo e fotografado podem se enxergar como dois personagens que cumprem um papel específico, porém são co-autores do retrato. É um acordo implícito à produção do retrato em que um se deixa mostrar para o outro que quer registrar.

A construção desta *segunda realidade* só adquire significado quando o retratista quer apreender da *primeira realidade* para criar a nova. E quando se trata da imagem do outro, o diálogo se faz necessário, assim como a empatia. Ao longo do trabalho, fizemos alguns exercícios com base em teorias da fotografia para colocar o fotografado numa posição de destaque dentro da produção fotográfica. Foi uma tentativa de buscar o que Annateresa Fabris crítica ao falar de retrato quando “O retrato fotográfico é, sem dúvida, o agente dessa concepção, que transpõe a identidade para o âmbito de uma norma de identificação. Diante dela todos se assemelham porque desapareceu a outra face da identidade, a alteridade” (FABRIS, 2004, pg. 180). Fizemos uma análise de busca desta alteridade por meio do próprio retratado, na descoberta da sua individualidade e na postura de admitir e de expor na imagem a interferência do fotógrafo, como vimos nas fotografias de Edinger, para, assim, estabelecer uma leitura ao retrato fotográfico como uma co-autoria. Ao vermos um retrato fotográfico estamos olhando a imagem que resultou de uma relação entre os dois personagens que atuam na trama fotográfica.

REFERÊNCIAS

Andrade, Rosane. **Fotografia e Antropologia: olhares fora-dentro**. 1ª. Ed., São Paulo: EDUC, 2002.

Barthes, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. 11ª. Ed., São Paulo: Ed. Nova Fronteira, 2006.

Berger, John. **Sobre las propiedades del retrato fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

Buber, Martin. **Eu e Tu**. 6ª. Ed., São Paulo: Centauro Editora, 2003.

Dubois, Philippe. **O Ato Fotográfico**. 9ª. Ed., São Paulo: Papyrus Editora, 2006.

EDINGER, Cláudio. **Antologia**. 2002. 1 Álbum (217 fot.): color.; 29 x 22,5 cm.

Fabris, Annateresa. **Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. 1ª. Ed., Belo Horizonte: Ed. UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais, 2004.

Kossoy, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. 3ª. Ed., São Paulo: Ateliê Editorial, 2002

Machado, Arlindo. **A Ilusão Especular: introdução à fotografia**. 1ª. Ed., São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

Michaelis: dicionário escolar língua portuguesa. 1ª. Ed., São Paulo: Editora Melhoramentos, 2002.

Persichetti, Simonetta. **Imagens da Fotografia Brasileira.** 2ª. Ed., São Paulo: Editora Senac, 2000.

Persichetti, Simonetta. **Imagens da Fotografia Brasileira volume 2.** 1ª. Ed., São Paulo: Editora Senac, 2000.

Sontag, Susan. **Sobre fotografia.** 1ª. Ed., São Paulo: Cia das Letras, 2004.