

A Imagem que Toca: Reflexões sobre o Ensino de Produção e Edição de Ensaios Fotográficos¹

Wagner Souza e Silva²
Universidade de São Paulo, SP, Brasil

Resumo

O texto ensaístico propõe uma reflexão sobre a produção e edição de ensaio fotográfico no ensino da fotografia, articulando práticas pedagógicas com fundamentos técnicos e estéticos. A partir de uma nota biográfica, o texto explora a tensão entre a singularidade da imagem e a construção de narrativas visuais por meio de sequências. São apresentados três eixos — enquadramento, composição e luminosidade — como base metodológica para a formação do olhar fotográfico, aliados ao conceito ampliado de contraste como operador curatorial. Defende-se o ensaio como espaço de errância e experimentação, em sintonia com a multiplicidade de suportes contemporâneos e com a necessidade de formar sujeitos críticos frente ao excesso imagético. Ao final, o ensaio é afirmado como prática reflexiva e sensível que aproxima técnica, linguagem e subjetividade.

Palavras-chave

ensaio fotográfico; ensino da fotografia; contraste; linguagem visual; prática pedagógica

A imagem que toca

Sempre é muito vívida a lembrança que tenho de um momento em 1994, ocorrido nas semanas iniciais das aulas de minha graduação em Rádio e TV, na ECA/USP, quando meu primeiro e único professor de fotografia (institucionalmente falando, é claro, pois tive inúmeros outros professores informais nesse percurso de 30 anos como fotógrafo), Joel La Laina Sene, logo na aula inaugural de sua disciplina, nos apresentou duas imagens de sua autoria. A primeira, um autorretrato, em que o víamos sentado embaixo de uma grande árvore, ambos como únicos personagens em cena e em silhueta, pois sob um forte contraluz, distantes da câmera fotográfica (esclareceu que havia utilizado um temporizador para o disparo). A segunda, uma foto bastante próxima

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, do 25º Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 48º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutor em Comunicação. Professor Livre-docente da ECA/USP. E-mail: wasosi@usp.br

de um galho que parecia ser de uma pequena palmeira, em que a ponta de uma das folhas parecia tocar a lente da câmera, sendo este "toque" a única área nítida na imagem, com todo o restante da cena completamente fora de foco.

Tocava a lente e me tocava, assim senti, fazendo daquele momento, posso arriscar a afirmação, o meu primeiro encontro com a fotografia. Enquanto mostrava as imagens, Joel informava que precisávamos ter apenas um único objetivo ao longo do semestre: produzir ao menos uma imagem que considerássemos expressiva, que fosse fruto de um processo contínuo de envolvimento, dedicação e exploração do instrumental que tínhamos disponível na época, momento em que ainda operávamos com câmeras de filmes e laboratório para revelação e ampliação de imagens em preto e branco.

Essa pequena nota biográfica serve como ponto de partida para tratar do tema aqui em questão, a produção e edição do ensaio fotográfico. E não somente pelo fato de que este tema será tratado no âmbito do ensino da fotografia, a partir de minha experiência como professor, mas também pelo fato de que o breve relato o confronta. Afinal, sentir-me tocado por uma imagem é reconhecer a força da singularidade de uma fotografia, tal como Freeman (2011, p.71) aponta ser mais comum, quando diz "que a maioria das pessoas vê as fotografias como unidades isoladas" (de certa maneira, ao solicitar a nós, naquele momento, a produção de apenas uma única imagem, Joel nos fez notar a potência dessa singularidade). E Freeman compreende o ensaio fotográfico justamente como forma de alterar essa percepção, utilizando como exemplo inicial o gênero da reportagem fotográfica, algo que, segundo afirma, vai muito além de um "mero agrupamento de imagens em uma página" (Freeman, 201, p. 72).

Trata-se de um avizinhamento arriscado para se definir um ensaio fotográfico, que entendo ser algo que pode ir além de uma reportagem fotográfica. Podemos notar essa diferença, quando Buitoni (2011, p. 95) reconhece, sim, o ensaio fotográfico como uma reportagem fotográfica (ou fotorreportagem), só que de maior profundidade, pela qual, ainda, o "fotógrafo pode exercitar o seu lado criador". Há, portanto, na ideia de ensaio fotográfico, uma certa liberdade que parece não condizer com a objetividade que normalmente conduz a realização de uma fotorreportagem. Uma liberdade que está presente no próprio entendimento do que vem a ser um ensaio em sua matriz conceitual no universo literário, como uma *tentativa*, do francês *essai*, tal como proposto por

Michel de Montaigne no século XVI, cujo trabalho de escrita "se caracteriza pelo tom despretensioso e pessoal do autor, pela sua liberdade ao relatar suas próprias experiências e apresentar suas crenças e gostos" (Fiuza & Parente, 2008, p. 164). Enfim, uma forma de observação e produção que tende a ser mais experimental e que pode ser uma estratégia bastante profícua para o ensino da fotografia nos dias de hoje.

Um contexto de excessos

É impossível não considerar que, em nosso atual contexto, convivemos com imagens numa intensidade que vai muito além daquela que Freeman observa para sustentar seu entendimento de coincidir ensaio fotográfico e fotorreportagem. Sua constatação é muito baseada na percepção de reportagens de revistas ilustradas, como o exemplar trabalho de Eugene Smith, "Country Doctor", publicado na revista *Life* em 1948. Para Freeman, tais imagens são um marco do gênero, com 28 fotografias distribuídas ao longo de 11 páginas, pois também demonstram a particularidade da intensa dedicação deste importante fotógrafo aos seus assuntos, quando permanecia, muitas vezes ao longo de semanas, explorando os contextos e personagens de seus temas. Postura esta, cabe pontuar, que encontra continuidade nos trabalhos produzidos por Sebastião Salgado, o fotógrafo brasileiro que comumente é definido como um exemplar herdeiro da tradição de Eugene Smith. E aqui é importante notar que Salgado é um fotógrafo que permanece atuante, mas lançando críticas ao atual contexto de produção e circulação de imagens, afirmando um certo fim daquela fotografia que tradicionalmente sustentou esses grandes trabalhos em profundidade, alegando que o que se faz com celular não é fotografia (Sebastião, 2016).

Pois justamente essa condição contextual assinalada por Salgado é que parece colocar o ensaio fotográfico em confronto com a fotorreportagem, por parecer uma estratégia que se inclina com facilidade ao diálogo com este cenário de inevitável convívio com excessos imagéticos que alimentam as práticas fotográficas contemporâneas. Em outras palavras, diferentemente de 30 anos atrás, quando a percepção da singularidade de uma foto poderia ser aquilo que despertava o interesse de um aluno iniciante na fotografia, hoje, pensar sua prática a partir de agrupamentos, sequenciamentos e construções de pequenos enredos imagéticos, e descompromissados

dos rigores de um fotorreportagem, parece melhor responder às dinâmicas, aos movimentos e às conexões que são impostas nesta convivência intensa com imagens. Pois os smartphones, estes dispositivos "condenados" por Salgado, mostram-se muito mais adequadamente instrumentais para essa postura ensaística e experimental, dada não só a facilidade de seu uso, mas também a sua mobilidade e imediata interatividade com todo esse contexto.

No entanto, ainda que o ensaio possa nortear os objetivos finais de uma produção fotográfica no âmbito de uma disciplina de fotografia, não há como escapar da necessidade de se pensar a construção de cada imagem que o compõe. Obviamente, portanto, a singularidade da fotografia se faz presente, ainda que sob a previsão de sua inserção num conjunto. De certa maneira, reside nisso uma vantagem importante: o fato de já se supor um agrupamento como resultado permite diminuir a pressão sobre resultados pontualmente construídos em cada imagem, já que o sentido será construído em conexão com outras imagens. Isso é um ponto facilitador para que o aluno se sinta mais à vontade para experimentar as possibilidades técnicas que incidem sobre a construção de cada fotografia. E, nesse sentido, mesmo dando ao aluno a vantagem de uso dos automatismos dos smartphones, entendo ser necessário entregar a ele a compreensão de como os elementos técnicos da fotografia se relacionam com os aspectos estéticos que determinam as particularidades da linguagem fotográfica. Mais ainda, tomar conhecimento de como estas relações se constroem permitirá o incremento de seu repertório de balizas técnicas e estéticas que poderão ser utilizadas como importantes apoios para não só produzir suas fotografias, mas também editar seus ensaios.

Três eixos para a percepção e produção de fotografias

Visando sistematizar tais elementos, venho trabalhando com essa compreensão em três eixos: enquadramento, composição e luminosidade. Cada um desses eixos tem o objetivo de organizar a percepção dos componentes tecno-estéticos que orientam a prática. Dependendo do nível de automação do equipamento utilizado para a produção das imagens, nem sempre se terá acesso aos mecanismos que poderiam permitir explorar mais a fundo o instrumental fotográfico em sua inteireza. Mas, mesmo assim,

insisto, apenas compreender o seu funcionamento já é determinante para constituir uma propriedade suficiente para auxiliar a condução das tomadas fotográficas e sua posterior edição.

No primeiro eixo, do enquadramento, o objetivo é notar o espaço do retângulo, o corte como um elemento decisivo na produção fotográfica. Essa consciência de apropriação do recorte retangular não é tão óbvia quanto parece. É neste momento que um iniciante na fotografia começa a perceber o distanciamento entre o momento da tomada e o momento de trato posterior da imagem resultante. No instante do clique fotográfico, aquilo que se coloca fora do retângulo tende a fortemente influenciar a percepção do resultado final. O exercício mais difícil neste momento é antever essa distância entre o clique, que está envolto pelo contexto da produção, e a imagem, que em breve estará isolada desse contexto da tomada e que terá de operar dentro de sua autonomia. Trata-se de um exercício de investigação constante de inserção do objeto fotografado em seu espaço, o que compõe, enfim, a cena pela qual se tem interesse. Nesse sentido, a movimentação de quem fotografa, afastando-se ou aproximando-se, visando compreender esse jogo de relações espaciais, é um gesto decisivo neste processo. O enquadramento, portanto, determina o *espaço* que se constrói em uma fotografia.

No segundo eixo, da composição, pede-se atenção à profundidade da cena a ser fotografada, o que exige um olhar atento para perceber o jogo de relações que se constrói entre os elementos presentes no enquadramento. Neste eixo, que é um passo além da definição do espaço da fotografia, define-se opções técnicas que determinarão, por exemplo, o que fica nítido ou não na imagem (sua focalização e abertura de diafragma), ou se, no caso dos objetos presentes na cena estarem em movimento, como esse dinamismo será registrado, se "congelado" ou se "borrado" (pelo controle da velocidade do obturador). Também aqui, poderíamos incluir como um passo além daquela definição do espaço, no sentido de incrementá-lo, a opção por dinamizá-lo a partir de posicionamentos em mergulho (câmera mais alta) ou contra-mergulho (câmera mais baixa), ou mesmo a mera inclinação da câmera em relação à linha do horizonte. A composição, portanto, ao dinamizar o espaço do enquadramento e definir relações entre os objetos em cena, é determinante de uma certa *narrativa* interna de uma fotografia.

No terceiro e último eixo, da luminosidade, temos aqui o elemento crucial de uma linguagem que é caracterizada como sendo a escrita pela luz. De certa forma, notar a condição luminosa e alinhar os mecanismos para explorá-la na confecção da imagem fotográfica pode ser tanto um passo inicial como final, dada a sua inevitável importância. Pois o comportamento luminoso, quando não é decisivo para determinar a eleição de um objeto e uma cena a ser fotografada, conduzindo o enquadramento ou a composição, ele é decisivo para garantir que as outras motivações sejam adequadamente representadas na imagem final. Por isso, dada a sua importância nesse jogo de produção, que implica, em último caso, no agenciamento da dinamização tonal da imagem, a luminosidade é formulada como sendo o eixo que garante a *intensidade* da fotografia.

Enquadramento, composição e luminosidade. Eixos que visam facilitar a percepção do gesto fotográfico no momento de sua tomada, mas que podem também se mostrar úteis para conduzir o trabalho de edição de um conjunto de fotografias. E notar estas propriedades na análise do agrupamento de imagens disponíveis para o jogo curatorial que determinará a estruturação do ensaio final, pode ser facilitado a partir de uma outra estratégia.

O contraste como operador curatorial

Parte-se, a princípio e inevitavelmente, da percepção do *espaço*, da *narrativa* e da *luminosidade* de cada imagem. Isso é certo. No entanto, neste olhar que também está mirando o conjunto, busca-se notar as harmonias e tensões que se mostram neste embate de singularidades, a partir de uma compreensão da ideia de *contraste* num sentido mais amplo, que não seja somente ligado ao universo da luminosidade e tonalidades possíveis na feitura de uma fotografia.

Sabemos que o contraste, pensado na esfera da luminosidade, é decisivo na determinação dos traços, tons, cores, volumes e texturas de uma imagem, o que é essencial para explorar variadas dimensões que podem ser atribuídas ao seu funcionamento. Por exemplo, imagens mais escuras (normalmente denominadas "subexpostas") ou imagens com contraste baixíssimo (tratadas como "lavadas", um jargão profissional), que dificultam a percepção dos limites das formas que as

compõem, são mais exigentes de um maior tempo de deciframento (é exemplar nesse sentido a série "Vermelho", de Rosângela Rennó, em que vemos grandes ampliações de retratos de militares, impressas sob uma camada de intenso vermelho, cuja percepção do assunto só é possível após nos determos por um bom tempo perante estas imagens). Porém, pensar o contraste de maneira mais ampla, é um pouco notá-lo a partir do que propõe Dondis (1997), isto é, como uma técnica de articulação de polaridades.

Pergunta a autora: "seria possível entender o calor sem o frio, o alto sem o baixo, o doce sem o amargo?" (Dondis, 1997, p.107). Além do contraste de tonalidades ou cores, que remetem à questão da luminosidade, Dondis propõe observar outras possibilidades de sua aplicação, como, por exemplo, os contrastes de forma e escala: o áspero e o liso, o grande e o pequeno, ou o vazio e o excesso, em exemplo, seriam maneiras também de operar o contraste como um "instrumento essencial da estratégia do controle dos efeitos visuais, e, conseqüentemente do significado" (Dondis, 1997, p.119).

Interessa aqui observar o manejo destas polaridades como uma possibilidade para tensionar as passagens entre as imagens de um ensaio. O que pode ser entendido, também, como uma maneira de perturbar um *continuum* que muitas vezes pode redundar numa certa monotonia visual. Isso significa buscar o encadeamento de fotografias que operam de maneiras radicalmente opostas nos usos dos eixos que aqui foram propostos: fotos de detalhes seguidas de fotos de grandes planos abertos, pontos de vista diametralmente opostos colocados em sequência, ou mesmo a aproximação de imagens cuja preponderância de cor em cada uma delas permita notar um embate de polaridades cromáticas, consistem em exemplos de manejo dos eixos do *espaço*, da *narrativa* e da *luminosidade*, na busca pelo objetivo de criar conexões muito mais pelas tensões do que pelas harmonias.

Trata-se de pontuais exemplos de instrumentalização do contraste para além daquele que é observado na própria concepção de cada fotografia singular que compõe o ensaio. Assim, há de se buscar este contraste também entre as fotografias, que em muito pode contribuir para dinamizar os interstícios que conectam as imagens, mas como pequenos acidentes, como se fossem fissuras que buscam atender à própria ideia de abertura que, por sua vez, está presente no entendimento do que é um ensaio.

É certo que há inúmeras outras variáveis que devem ser consideradas nesse processo de produção e edição de um ensaio fotográfico. A escolha do tema para o desenvolvimento de um projeto pode ser determinante para que um eixo seja mais relevante que o outro. Num ensaio noturno, por exemplo, a questão da luminosidade pode ser a mais importante e decisiva, assim como num trabalho envolvendo o registro de motivos em movimento obrigará a uma preocupação maior com o eixo da composição. E mesmo a diversificação da quantidade de imagens que compõem o ensaio poderá exigir de maneira igualmente diversa a condução das negociações envolvendo as harmonias e as tensões que esta estratégia baseada no contraste permite criar. De um modo ou de outro, o que permanece nesta proposta metodológica, é a ideia de um alinhamento entre as frentes da produção e da edição de um ensaio fotográfico, uma vez que em ambas as etapas os mesmos parâmetros de intervenção criativa são mobilizados.

Considerações finais

Tendo os eixos do enquadramento, composição e luminosidade aliados a essa perspectiva de entendimento mais ampla do contraste, um aluno interessado em adquirir uma maior propriedade sobre a fotografia pode encontrar um caminho inicial de aproximação aos elementos técnicos e estéticos que são caros à linguagem fotográfica e igualmente fundamentais para permitir a construção de um sentido para os seus exercícios com a prática.

Mais ainda, conduzindo essa aproximação por meio das aberturas e liberdades que são próprias à ideia de um ensaio, torna-se possível ao aluno também situar-se perante esse jogo intenso de produção e circulação de imagens, no qual está inevitavelmente imerso, e com o qual necessariamente terá de dialogar, independentemente de sua atuação profissional.

Referências

- BUITONI, D S.. *Fotografia e jornalismo: a informação pela imagem*. São Paulo: Saraiva, 2011.
- DONDIS, D. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FIUZA, B.C.; PARENTE, C. O conceito de ensaio fotográfico. *Discursos Fotográficos*. Londrina, v.4, n.4, p.161-176, 2008.

FREEMAN, M. *A visão do fotógrafo*. Porto Alegre: Bookman, 2013.

SEBASTIÃO Salgado prevê fim da fotografia ‘em 20 ou 30 anos’. G1, 28 out. 2016. Disponível em <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2016/10/sebastiao-salgado-preve-fim-da-fotografia-em-20-ou-30-anos.html>. Acesso em: 18 jun. 2024.