

UNIVERSIDADE DE SOROCABA
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E
CULTURA

José Ferreira da Silva Neto

“A ESCRITA DA LUZ”: UM OLHAR PARA O PROCESSO
COMUNICATIVO EM FOTOGRAFIAS
DE ANGELO PASTORELLO

Sorocaba/SP
2009

José Ferreira da Silva Neto

**“A ESCRITA DA LUZ”: UM OLHAR PARA O PROCESSO
COMUNICATIVO EM FOTOGRAFIAS
DE ANGELO PASTORELLO**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura

Orientador: Profa. Dra. Luciana Coutinho Pagliarini de Souza

Sorocaba/SP

2009

José Ferreira da Silva Neto

**“A ESCRITA DA LUZ”: UM OLHAR PARA O PROCESSO
COMUNICATIVO EM FOTOGRAFIAS
DE ANGELO PASTORELLO**

Dissertação aprovada como requisito parcial
para obtenção do grau de Mestre no Progra-
ma de Pós-Graduação em Comunicação e
Cultura da Universidade de Sorocaba.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA:

Ass.: _____

Pres.: Profa Dra. Luciana Coutinho Pagliarini
de Souza

Ass.: _____

1º Exam.: Profa Dra. Mirian dos Santos

Ass.: _____

2º Exam.: Profa Dra. Maria Ogécia Drigo

Ficha Catalográfica

Silva Neto, José Ferreira da
S581e A escrita da luz : um olhar para o processo comunicativo em
fotografias de Angelo Pastorello / José Ferreira da Silva Neto. --
Sorocaba, SP, 2009.
000 f. : il.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Luciana Coutinho Pagliarini de Souza
Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) -
Universidade de Sorocaba, Sorocaba, SP, 2009.

1. Fotografia. 2. Fotografia - Iluminação. 3. Comunicação. 4.
Pastorello, Angelo – Fotógrafo. I. Souza, Luciana Coutinho Pagliarini
de, orient. II. Universidade de Sorocaba. III. Título.

Dedico este trabalho à minha Mãe.

AGRADECIMENTOS

Ao iniciar uma caminhada, o ser humano nunca pode determinar se conseguirá atingir seus objetivos; nesse caminhar existem possibilidades de que ocorram tropeços, porém a grande virtude é a coragem para se levantar e começar novamente, nunca desistir.

Todavia, ao terminar uma jornada, não há prazer no mundo que possa ser comparado àquele momento. Todas as dificuldades são esquecidas, mesmo que momentaneamente, e após a euforia, novas metas, novos objetivos são traçados e o ser humano recomeça sua caminhada.

Agradeço a Deus e às pessoas que, direta ou indiretamente, ajudaram na elaboração deste trabalho.

À minha família.

À minha esposa Geanne, pelo amor, paciência e apoio.

Aos meus amigos, uns pela compreensão de minha ausência e outros pelo incentivo e parceria nesta jornada, em especial à Amábile, pelo companheirismo nos primeiros passos.

Agradeço às professoras Mirian dos Santos e Maria Ogécia Drigo as contribuições significativas ao meu trabalho, quando da Qualificação.

Ao corpo docente do curso de mestrado, pelos ensinamentos, em especial à minha orientadora Prof^a. Luciana, que teve a palavra certa nos momentos de dificuldades tornando a realização deste trabalho numa experiência enriquecedora e por acreditar em mim.

RESUMO

Esta pesquisa tem o propósito de refletir sobre a fotografia enquanto linguagem. Decorrem daí os objetivos específicos: a) explicitar aspectos do papel da luz na linguagem fotográfica; b) rever o papel das técnicas de produção de imagens como balizadoras da leitura de imagens fotográficas; c) enfatizar a potencialização de aspectos qualitativos em imagens fotográficas por meio da análise de fotografias de Angelo Pastorello, advindos do efeito de técnicas e dos efeitos da luz prioriza e d) identificar a predominância das imagens selecionadas como ícones em detrimento dos índices ou símbolos. A presença da luz na potencialização dos efeitos qualitativos das imagens desse fotógrafo foi a hipótese aventada. Daí, percorrer o trajeto da luz nas fotografias escolhidas foi a estratégia dessa leitura que teve na teoria semiótica de Charles Sanders Peirce o suporte metodológico para a análise do objeto de estudo. Tal teoria, articulada com ideias de teóricos da fotografia – Philippe Dubois, Roland Barthes, Vilem Flusser –, de autores estudiosos da imagem – Jacques Aumont, Boris Kossoy – bem como, atrelada ao signo estético de Charles Sanders Peirce na voz de Lucia Santaella, permitiu que trilhássemos o caminho revelador do esmaecimento do vínculo entre fotografia e o real e, conseqüentemente, a proeminência do caráter estético, que a coloca na esfera do sensível, da originalidade, do acaso, da possibilidade e da qualidade.

Palavras chaves: fotografia, iluminação, comunicação; Pastorello, Angelo

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo reflexionar sobre la fotografía como un lenguaje. Objetivos específicos de producirse: a) aclarar los aspectos del papel de la luz en el lenguaje fotográfico, b) examinar el papel de la producción técnica de las imágenes como guía de la mejor lectura de imágenes fotográficas, c) destacar el potencial de los aspectos cualitativos de las imágenes fotográficas a través de análisis de fotografías de Angelo Pastorello, como resultado del efecto de las técnicas y los efectos de la prioridad a la luz d) determinar la prevalencia de las imágenes seleccionadas como iconos en lugar de los índices o símbolos. La presencia de la luz en la potenciación de los efectos cualitativos de las imágenes que el fotógrafo era la hipótesis avanzada. Luego, caminar por la senda de la luz en las fotografías se ha elegido la estrategia de la lectura que había en la teoría semiótica de Charles Sanders Peirce apoyo metodológico para el análisis del objeto de estudio. Esta teoría, junto con las ideas teóricas de la Fotografía - Philippe Dubois, Roland Barthes, Vilém Flusser - de los estudiosos de la imagen - Jacques Aumont, Boris Kossoy -, así como vinculado con el signo estético de Charles Sanders Peirce en la voz de Lucia Santaella trilhássemos permitió revelar la ruta de lavado de enlace entre la fotografía y la realidad, y por lo tanto la importancia de la estética, que lo sitúa en la esfera de lo sensible y la originalidad, del acaso, de la posibilidad y calidad.

Palavras chaves: fotografia, iluminación, comunicación; Pastorello, Angelo

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	8
2	A LINGUAGEM FOTOGRÁFICA.....	13
2.1	A representação do real via “escrita de luz”	13
2.2	Articulando pensamentos/ideias sobre formas de representação da fotografia: Peirce, Dubois e Barthes.....	22
2.3	Especificidades da linguagem fotográfica.....	25
2.3.1	Alguns componentes técnico-criativos da fotografia.....	28
2.3.1.1	Luz.....	28
2.3.1.2	Objetivas.....	31
2.3.1.3	O Obturador.....	33
2.3.1.4	Filmes.....	35
3	FOTOGRAFIA E ARTE: NAMORO À ESPREITA.....	39
3.1	Breves reflexões sobre o papel da fotografia.....	39
3.2	O ícone como signo estético.....	44
4	O POTENCIAL INTERPRETATIVO DAS FOTOGRAFIAS DE ANGELO PASTORELLO.....	50
4.1	O percurso.....	51
4.2	O passeio da luz pelos interstícios do signo fotográfico.....	54
4.3	Atando os fios interpretantes.....	77
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	81
	REFERÊNCIAS.....	84

1 INTRODUÇÃO

Meu envolvimento com a imagem deu-se muito cedo. Filho de pais semi-alfabetizados e nascido no meio rural paranaense, migramos para a cidade de São Paulo em 1977 e um impacto muito forte aconteceu em minha formação. Mas o que quero ressaltar aqui é a relação que minha mãe teve com a grande cidade e como se valeu da visualidade para inserir a todos no meio urbano.

Sem o conhecimento do código escrito e com a obrigação de inserir os filhos no contexto da grande cidade, conduziu e ensinou a todos como chegar aos lugares, como se localizar, como ir e vir, apenas tendo como referência aquilo que, da linguagem, era comum a todos. O tipo de calçamento, subidas, descidas, muros, grades, estátuas, túneis e cores das construções dos ônibus, dentre tantas outras formas que se podia reconhecer para que um mapa visual mental pudesse ser compartilhado nas orientações.

Mais tarde passei a trabalhar como assistente de um estúdio fotográfico de porte médio, com os fotógrafos Erwin Brehm e Oswaldo Forster, mas que também era locado para outros profissionais. Apenas auxiliava na pintura de fundos, preparação de cenários e montagem de iluminação. A produção era voltada para grandes agências e revistas. Naquele momento de aprendizado, o que sempre me intrigava era o porquê de um assunto qualquer, a princípio, me parecer bonito por inteiro e, na hora de fotografar, ter o predomínio da sombra. Aos poucos pude perceber que muitas propostas eram de deixar no imaginário do espectador aquilo que não se via. Lógico que essa resposta só foi possível depois de questionar muitos diretores de arte e fotógrafos.

Por me encantar com a fotografia e seus processos, aceitei a proposta para substituir uma pessoa que deixara o estúdio e passei a trabalhar no laboratório de revelação de filmes. Neste momento foi possível participar do processo por inteiro e conhecer minúcias que complementavam o processo fotográfico. Aprendi como era possível alguns controles técnicos auxiliarem na obtenção de determinadas propostas. Nesta fase, Angelo Pastorello passou a utilizar o estúdio e o laboratório, com isso pude acompanhar de perto seu trabalho com pesquisa pessoal de formas e fórmulas para obter resultados diferentes dos usuais. Percebi que o uso de

reveladores diferentes, filmes, viragens, tipos de papéis permitiam um acabamento diferenciado nas cópias fotográficas.

Cabe ressaltar aqui que, a partir do contato mais aprofundado com a técnica fotográfica, foi possível empreender uma observação diferenciada aos elementos constituintes da fotografia. Perceber como se elabora uma proposta de comunicação por meio da fotografia e de como a organização dos elementos presentes na imagem, tais como enquadramento, texturas, luz, sombra entre outros dados técnicos se relacionam para constituir uma linguagem peculiar. Esta peculiaridade pode estar relacionada a determinadas opções daquele que elege quais fatores ou elementos serão privilegiados como dados/informações que farão parte do resultado final, o fotógrafo.

Muito mais tarde, enquanto fazia a graduação em Publicidade e Propaganda, pude conhecer a importância da imagem fotográfica ao longo da história e entender como funcionava o processo de representação: fotografia e realidade. O conhecimento técnico e a vontade de me envolver com o tema em outra instância, a teórica, me levaram a trabalhar do laboratório de comunicação, setor de fotografia da Universidade de Sorocaba. Posteriormente cursei as disciplinas de Multimeios e História do Cinema, Multimeios e História da Fotografia e Técnica de Pesquisa e Multimeios, no Programa de Pós-Graduação da Unicamp.

No Programa de Mestrado da Universidade de Sorocaba, nas aulas da Profa. Luciana C.P. Souza, no contato com a semiótica pierceana, sobretudo no que se refere ao modo como o signo representa o objeto, percebi que esta teoria poderia servir para a reflexão sobre a produção e consumo de imagens e, como fotógrafo e professor que sou hoje, tal teoria ainda poderia possibilitar um olhar para a fotografia sob outra perspectiva.

Dizer que a fotografia é o registro da luz passou a soar apenas como a tradução literal deste fenômeno, mas a observação do comportamento das pessoas quando estão diante de fotografias, foi decisivo para que eu comesse a compreender a fotografia como linguagem e seu potencial de comunicação. Nesse processo, o que passou a me intrigar veio a ser o gem desta pesquisa que se traduz na seguinte questão: o que leva a fotografia a perder ou esmaecer a indexicalidade – natureza de sua própria gênese – e se impregnar da iconicidade? Que tipo de intervenção no índice fotográfico é possível na obtenção de novos efeitos de linguagem?

A exposição fotográfica de Angelo Pastorello foi o corpus escolhido para o exame dessa questão: que procedimentos são os responsáveis pela pujança do signo icônico, responsável pela dominância do estético nessas fotos? A presença da luz na potencialização dos efeitos qualitativos das imagens desse fotógrafo foi a hipótese aventada. Os efeitos da luz, que sugerem formas, são fundamentais para a predominância da imagem fotográfica como ícone. Daí, percorrer o trajeto da luz foi nossa estratégia de análise.

Ainda que seja vasta a literatura sobre fotografia, são raras as obras que apresentam uma abordagem que permita a análise da fotografia enquanto signo e também uma abordagem que trate de como a aplicação da técnica constitui-se em linguagem. O objetivo geral que se delineia nesta pesquisa consiste justamente em refletir sobre a fotografia enquanto linguagem. Decorrem daí os objetivos específicos: a) explicitar aspectos do papel da luz na linguagem fotográfica; b) rever o papel das técnicas de produção de imagens como balizadoras da leitura de imagens fotográficas; c) enfatizar a potencialização de aspectos qualitativos em imagens fotográficas por meio da análise de fotografias de Angelo Pastorello, advindos do efeito de técnicas e dos efeitos da luz prioriza e d) identificar a predominância das imagens selecionadas como ícones em detrimento dos índices ou símbolos.

A definição ou opção pelo uso da imagem fotográfica quase sempre está ligada ao poder de complementação ou de síntese oferecido por ela em sua aplicação, seja em um anúncio, matéria jornalística ou em outros. Nem por isso pode-se dar como eficaz seu emprego no processo de comunicação, pois o conjunto de elementos presentes na fotografia pode suscitar interpretações muito além da pretendida. Enquanto profissional de fotografia espero, com essa pesquisa, compreender os desdobramentos do signo fotográfico no processo de comunicação e sua utilização na mídia.

O quadro teórico que nos ampara nessa pesquisa centra-se na fotografia tratada como linguagem. Para a fundamentação dessa faceta do objeto, é imprescindível que se tome a fotografia como signo. Para tecer a trama desse conceito, partiremos da concepção de representação e signo de Charles Sanders Peirce, teórico que dará sustentação a essa abordagem para, a partir daí,

buscarmos articular ideias de outros teóricos da imagem, sobretudo Dubois e Barthes.

Em se tratando da imagem, a representação processa-se numa escala que, partindo das simples qualidades, passa pelas relações de resistência até alcançar o domínio da lei. Desta feita, evidencia-se a relação triádica entre o signo, o objeto e seu interpretante, revelando o fenômeno à luz das categorias que nos permitem ler o mundo como linguagem: primeiridade, secundidade e terceiridade. Tais categorias sustentam todo o alicerce teórico de Peirce e permeiam os conceitos que haveremos de expor. É certo que buscaremos pinçar aqueles que tocam mais de perto nossa pesquisa, não nos esquecendo, contudo, de que se trata de uma parte bastante pequena de sua vasta teoria.

Sem a pretensão de abarcar todas as possibilidades de análises e abordagens que nosso objeto permite, nem tampouco o esgotar o seu potencial interpretativo, a proposta desse trabalho é abordar a fotografia tomada na sua constituição de sentido permeada por algumas de suas especificidades enquanto linguagem.

No primeiro capítulo, iniciamos por traçar algumas considerações acerca da imagem como representação, apoiando-nos na teoria de Peirce, para tomar a fotografia como signo/linguagem capaz de tornar presente aquilo que o tempo já consumiu ou modificou. Articulando as reflexões de Barthes e Dubois sobre a fotografia, tendo como substrato a teoria peirceana, buscaremos nas técnicas de produção dessa mídia, procedimentos que atenuam a indexicalidade e enfatizam o icônico e, conseqüentemente, o estético.

O capítulo dois tratará de traçar um breve histórico de como a fotografia, ao longo do tempo, ocupou diferentes funções e, finalmente, consolidou-se como linguagem de expressão artística. A fotografia foi responsável por novas possibilidades nas artes visuais sendo empregada nos mais diversos ramos da comunicação. Por fim, abordamos a fotografia como signo estético, que tendo esmaecido seu vínculo com o real e, tendo a primeiridade proeminente, relaciona-se ao sensível, à originalidade, ao acaso, à possibilidade e à qualidade.

No terceiro capítulo, empreenderemos a análise das fotografias de Angelo Pastorello por meio do instrumental semiótico de Peirce, tendo como guia um roteiro proposto por Lucia Santaella (2002), o qual consiste no trajeto do olhar a partir de

três pontos de vista: a contemplação, a discriminação e, por fim, a generalização. Este instrumental permite auscultarmos os signos, sua natureza, suas nuances no exame do seu potencial interpretativo.

As análises serão guiadas pela ação da luz sobre o assunto fotografado e toda insinuação provocada pelos contrastes e formas sugeridas por meio das alternâncias entre o claro e o escuro. Posteriormente a descrição de suas características existenciais e por fim colher o interpretante constituinte entre uma foto e outra e do conjunto.

Assim, ao empreendermos nossa pesquisa, foi possível vislumbrar que, ainda que o vínculo com a realidade seja fator determinante na fotografia e, portanto, a predominância do signo indicial seja mais do que natural, os aspectos icônicos que advém da escolha dos procedimentos constituintes da linguagem da foto tornam latente a esfera do estético. Fotografia e arte: namoro que se anuncia.

Buscamos, desta forma, contribuir para a reflexão sobre a fotografia enquanto linguagem e sua constituição de sentido, fatores inerentes ao processo da comunicação.

2 A LINGUAGEM FOTOGRÁFICA

Por mais que se diga que esta ou aquela foto acaba por encontrar seu sentido nela mesma, sua carga simbólica excede seu peso referencial, que seus valores plásticos, seus efeitos de composição ou textura fazem dela uma mensagem auto suficiente etc., jamais se poderá esquecer essa autonomia e essa plenitude de significações só se instituem para virem revestir, transformar, preencher, posteriormente, sob forma de efeitos, uma singularidade existencial primitiva que, num determinado momento e num determinado local, veio se inscrever num papel tão bem qualificado de “sensível”.

Philippe Dubois

2.1 A representação do real via “escrita de luz”

A fotografia concebe um campo vasto para análises e estudos. Pode-se optar pelo histórico, documental, jornalístico, publicitário, artístico, sociológico, antropológico entre outras possibilidades. A proposta desse trabalho é abordar a fotografia tomada na sua constituição de sentido, enquanto linguagem, portanto, e para “auscultar” esse sistema sógnico, fizemos a opção pela semiótica.

Para fundamentarmos nosso trabalho a partir desse instrumental teórico, é imprescindível que se tome a fotografia como signo. Para tecer a trama desse conceito, partiremos da concepção de representação e signo de Charles Sanders Peirce, teórico que dará sustentação a essa abordagem para, a partir daí, buscarmos articular ideias de outros teóricos da imagem, sobretudo Dubois e Barthes. Finalmente, as especificidades da linguagem fotográfica terão lugar.

Começamos por esclarecer a concepção de linguagem por nós adotada, dentre as várias que comporta a tradição acadêmica.

Eni Orlandi (1988), por exemplo, considera a linguagem como um trabalho ou como produção. Desta postura emerge uma concepção de linguagem que permeia todos os estudos discursivos, ou seja, a linguagem se caracteriza pela atuação de fatores históricos e ideológicos na produção dos sentidos. Percebe-se, assim, que o enunciado não é apenas um mediador entre o ato de fala e evento restritos em si mesmo, mas é materialização linguística de contexto histórico. O enunciado não um transmissor de pensamento. A língua não tem um caráter instrumental. A língua não é transparente. Os signos não são corpos descarnados e não ocorrem no vazio. Com isto estamos compreendendo a língua mais que um ato

comunicativo. A língua é, antes de tudo, ato de interação entre locutores. Por meio dela se conta, mostra-se e se descortina o social e o histórico de um povo.

Já a concepção de linguagem de Charles Sanders Peirce, adotada nesse trabalho, notabiliza-se pela sua amplitude. Ela abarca uma sucessão de formas sociais de comunicação e de significação que parte da linguagem verbal, passa pela linguagem da culinária, a da moda, a linguagem dos cegos, dos surdos-mudos, enfim. São formas organizadas de signos que funcionam como formas de comunicação entre os indivíduos. Santaella apreende em Peirce a mais esquemática concepção de linguagem que ora reproduzimos:

A mais esquemática definição de linguagem seria a de qualquer coisa que é capaz de tornar presente um ausente para alguém, produzindo nesse alguém um efeito interpretativo. Nesse sentido, até mesmo os processos perceptivos, frutos do olhar, escutar, apalpar, cheirar e degustar, aparentemente tão imediatos, já funcionam, na realidade, como linguagem, visto que não deixam de ser mediatizados pelo equipamento específico de nosso sistema sensório-motor e dos poderes e limitações de nossos esquemas mentais. (SANTAELLA, 1996, p. 313)

A definição que Santaella apresenta vai ao encontro da definição de signo para Peirce. Lembremos que signo, na concepção peirceana, é qualquer coisa de qualquer espécie que representa outra coisa – seu objeto – e que produz um efeito interpretativo numa mente real ou potencial, efeito este denominado interpretante.

A fotografia, enquanto máquina advinda da revolução industrial capaz de produzir e difundir linguagem povoa nosso cotidiano, oferece-nos mensagens e informações. Enquanto signo, ela é capaz de tornar presente aquilo que o tempo já consumiu ou modificou, seja como um todo ou apenas parte do que está fora dela, mesmo que as proporções estejam alteradas está apta a provocar um efeito numa mente receptora. Por essa razão, a representação bidimensional da fotografia pode ser tomada como linguagem.

A partir dela, não apenas as linguagens começaram a ser produzidas pela mediação da máquina, mas, mais importante do que isso (e infelizmente nem sempre lembrado), essas máquinas não são instrumentos inocentes, destituídos de sentido. São, ao contrário, instrumentos inteligentes. Elas trazem embutida uma inteligência visual no caso dos extensores do olho, e sonora, no caso dos extensores do ouvido (SANTAELLA, 1996, p. 319).

O conceito de linguagem leva-nos a pensar no ponto fundamental a que nossas reflexões nos dirigem: as formas de representação desse sistema sógnico. Daremos início às nossas reflexões a partir do conceito de representação de Charles Sanders Peirce por considerarmos que, dada sua abrangência, poderá abarcar os conceitos sobre imagem/representação advindas de teóricos da fotografia em que buscaremos fundamentar nossa leitura.

Peirce define representar como “estar para, quer dizer, algo está numa relação tal com outro que, para certos propósitos, ele é tratado por uma mente como se fosse aquele outro” (CP 2.273).

Em se tratando da imagem, a representação processa-se numa escala que, partindo das simples qualidades, passa pelas relações de resistência até alcançar o domínio da lei. Desta feita, evidencia-se a relação triádica entre o signo, o objeto e seu interpretante, revelando o fenômeno à luz das categorias que nos permitem ler o mundo como linguagem: primeiridade, secundidade e terceiridade. Tais categorias sustentam todo o alicerce teórico de Peirce e permeiam os conceitos que aqui haveremos de expor. É certo que buscaremos pinçar aqueles que tocam mais de perto nossa pesquisa, não nos esquecendo, contudo, de que se trata de uma parte bastante pequena de sua vasta teoria.

A primeiridade é a categoria do sentimento imediato, remete ao sensível, à originalidade, ao acaso, à possibilidade, à qualidade. Segundo Santaella (1983, p. 43),

Se fosse possível parar, para examinar, num determinado instante, de que consiste o todo de uma consciência, qualquer consciência, a minha ou a sua, isto é, de que consiste esse labiríntico “lago sem fundo”, num instante qualquer em que é o que é, por que é tudo ao mesmo tempo, repito, se fosse possível para esta consciência no instante presente, ela não seria senão presentidade como está presente. Trata-se, pois, de uma consciência imediata tal qual é. Nenhuma outra coisa senão pura qualidade de ser e sentir. A qualidade da consciência imediata é uma impressão (sentimento) *In totum*, indivisível, não analisável, inocente e frágil.

Se a primeiridade é a categoria primeva, sem relação com fenômenos anteriores, a secundidade é a categoria da relação de um fenômeno com outro qualquer. Diz respeito ao nível da experiência do existente e está relacionada com as ideias de dualidade, conflito, dependência, ação e reação. Nas palavras de Santaella (p. 47),

Certamente, onde quer que haja um fenômeno, há uma qualidade, isto é, sua primeiridade. Mas a qualidade é apenas uma parte do fenômeno, visto que, para existir, a qualidade tem de estar encarnada numa matéria. A facticidade do existir (secundidade) está nessa corporificação material.

Associada ao pensamento, à razão está a terceira categoria. A terceiridade relaciona dois fenômenos a um terceiro e se liga à ideia de generalidade, continuidade, crescimento, inteligência.

[...] terceiridade, que aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo. (p. 51)

Terceiridade é a categoria da mediação, do hábito, da representação, da semiose (ação dos signos). A terceiridade é a categoria de signo genuíno ou representação.

A essas três classes pertencem todos os elementos da experiência.

Retomemos, agora, o conceito de signo na voz do próprio autor:

Um signo, ou representamen, é um Primeiro que se coloca numa relação genuína tal com um Segundo, denominado seu objeto, que é capaz de determinar um Terceiro, denominado interpretante, que assume a mesma relação triádica com seu objeto na qual ele próprio está em relação com o mesmo objeto. (PEIRCE, 2005, p.63)

Mas nós podemos tomar signo num sentido tão largo a ponto de seu interpretante não ser um pensamento, mas uma ação ou experiência, ou podemos mesmo alargar tanto o significado de signo a ponto de seu interpretante ser uma mera qualidade de sentimento. (PEIRCE apud SANTAELLA, 2004, p. 91)

Assim, três são os constituintes da natureza do signo como processo: signo, objeto e interpretante. Esses três elementos permitem que o signo seja analisado na relação consigo mesmo, no seu poder para significar (significação); na relação com o objeto que representa (objetivação ou representação) e na relação com os tipos de efeitos que está apto a produzir numa mente interpretadora (interpretação). Estes são os três aspectos que a representação engloba.

Há três propriedades formais que capacitam o signo a funcionar como tal: sua qualidade, sua existência e seu caráter de lei. Quando funciona como signo, uma qualidade é denominada quali-signo.

Quando falamos de qualidades, pensamos primeiramente nas qualidades sensórias simples de cor, odor, som, etc. É importante lembrar que por *qualidade* Peirce quer significar qualquer caráter que pode ser considerado como uma unidade é abstraível de sua ocorrência individual, e que poderia ser compartilhado por mais de um individual. A apreensão de qualquer individual ou coleção de individuais nos apresenta alguma qualidade abstraível. Nós podemos falar e, de fato, falamos das complexas qualidades de uma paisagem (“Alpina”, “Tropical”), ou das qualidades de personalidades humanas (“Napoleônico”, “Chaplinesco”) (SAVAN, 1976, p. 11, apud SANTAELLA, 1995, p. 131).

O segundo fundamento ou propriedade que habilita um signo a funcionar como signo é o existente: a propriedade de existir caracteriza o sin-signo. O prefixo *sin* sugere a ideia de singular, único, aqui e agora. Contudo, o sin-signo pressupõe um quali-signo, nada aqui é estanque. Vejamos num exemplo como o sin-signo envolve quali-signos: ao pararmos o carro diante de um sinal de trânsito vermelho, o que nos faz reagir desta forma é o sin-signo, mas a qualidade da luz como vermelho é quali-signo. Mas o que efetivamente nos leva a estancar diante do sinal de alerta são as circunstâncias de sua ocorrência no tempo e no espaço, numa corporificação singular, daí a predominância do sin-signo como existente que provoca ação/reação (p. 132).

Este mesmo exemplo nos levará ao terceiro fundamento do signo: a lei, que constitui o legi-signo. Há uma convenção socialmente estabelecida que nos leva a interpretar o sinal vermelho como parada obrigatória do motorista. Segundo Ransdell,

Um legi-signo é um signo considerado no que diz respeito a um poder que lhe é próprio de agir semioticamente, isto é, de gerar interpretantes, sendo que sua identidade particular se dá pela margem de signos interpretantes que ele é capaz de gerar. (Nem um quali-signo como tal, nem um sin-signo como tal têm tal poder gerativo, pois, ao considerá-los como quali ou sin-signos, estamos, *ipso facto*, prescindindo de suas propriedades de terciridade, embora não possamos de modo algum considerá-los como signos, se não assumirmos que as entidades nas quais eles se corporificam tenham tais propriedades). (1983, p.54 apud SANTAELLA, 2004, p. 132)

Tomemos a fotografia para exame dos fundamentos quali, sin, legi-signos. Cada fotografia constitui-se um flagrante, ocorrência singular no aqui e agora, território da secundidade, portanto. Segundo Santaella (2000, p.104), o negativo, por sua vez, constitui-se num sin-signo de tipo especial, visto que ele pode gerar, a partir da revelação, infinitas cópias ou sin-signos que exibem o mesmo quali-signo. Mas a

fotografia – o negativo e a revelação – pode ser vista como réplica de um legi-signo quando consideramos que a câmera fotográfica tem na sua própria construção as leis da visualidade características da perspectiva monocular. Assim, dependendo do ponto de vista, ocorre a dominância de um de outro fundamento.

Ainda sobre a fotografia, quando há interferência do fotógrafo no processo, com o uso de recursos que subvertem os padrões de visualidade impostos pela câmera – tempo de exposição, uso de filtros, inovação de enquadramento – “a foto acentua, então, seu caráter sin-sígnico, inédito, colocando em proeminência seu aspecto mais propriamente qualitativo (talidade)” (p. 104). A busca por esses aspectos qualitativos é o nosso foco nessa pesquisa. A partir das fotos de Angelo Pastorello, procuraremos delinear as qualidades advindas de intervenções do fotógrafo, que tornam proeminentes os quali-signos.

Cada um desses fundamentos descritos interfere na maneira como o signo pode representar seu objeto. Se o fundamento é um quali-signo, o signo será um ícone; se for um sin-signo, o signo será um índice; se for um legi-signo ou uma lei, será um símbolo.

É nos meandros da fotografia como representação que exporemos, a seguir, as especificidades de seu ser de linguagem.

Retomemos a fotografia, agora, sob o ponto de vista da objetivação. Enquanto signo que é, a fotografia representa algo que está no mundo exterior, algo que está fora dela. Esta “outra coisa” que ela representa é o objeto. Peirce distingue dois tipos de objeto: o dinâmico e o imediato. O primeiro é exterior ao signo, corresponde ao “mundo real”; o segundo está dentro do signo é uma representação mental ou uma maneira de recortar o mundo real. Para Peirce o signo nunca pode abarcar o objeto dinâmico na sua completude. Ele sempre poderá capturar uma faceta do mundo real e a maneira como o fará é que distingue os três modos de representação entre signo e objeto. Começemos pelo ícone.

Um *Ícone* é um Representâmen cuja Qualidade Representativa é uma sua Primeiridade como Primeiro. Ou seja, a qualidade que ele tem *qua* coisa o torna apto a ser um representâmen. Assim, qualquer coisa é capaz de ser um Substituto para qualquer coisa com a qual se assemelhe. (PEIRCE, 2005, p.64)

Para Peirce, o ícone é sempre criação e não substituição. Ainda que seja substituição, trata-se de uma comparação por semelhança muito própria: um sentimento de qualidade objetivado numa forma. É no ícone que podemos encontrar a possibilidade de pensarmos os processos que chamamos criação e, para captar e materializar esse efeito qualitativo numa forma, só mesmo o olhar de quem traz a consciência porosa, aberta à apreensão de qualidades. É justamente esta a faceta da fotografia que buscaremos desvelar neste trabalho e, tal é a importância desse conceito nesse trabalho que buscaremos abordá-lo de maneira mais detalhada no próximo capítulo, que vai tratar justamente do território do signo estético, do qual o ícone é protagonista.

Dando continuidade à classificação entre signo e objeto, vejamos o índice. Signos indiciais tem como característica principal a relação causal e são afetados singularmente por seu objeto. Indicam e comprovam a existência do que o produziu por meio dos vestígios que fazem esta ligação e apontam para seu objeto.

O índice é o signo que na relação com o objeto indica, aponta para aquilo a que se refere, característica fundamental da fotografia. Ele sempre carrega consigo parte daquilo que o produziu, ou seja, só sinaliza o que realmente existe. Neste caso ele manterá uma conexão direta com seu referente ou com aquilo que o produziu.

Por sua própria gênese autônoma, a fotografia funciona como índice. Como a imagem fotográfica é impregnada na superfície sensível através dos raios luminosos refletidos pelo próprio objeto, a imagem que está na foto está existencialmente conectada com ele. Segundo Santaella (2002, p. 127) “no índice, a relação entre o signo e o objeto é direta, visto que se trata de uma relação entre existentes, singulares, factivos, isto é, conectados por uma ligação de fato”.

Segundo Pierce, o índice refere-se ao objeto não apenas por suas qualidades e semelhanças, mas pelo fato de ter sido afetado por ele. Todo índice carrega sinais do próprio objeto; na fotografia, é a luz refletida por ele que se inscreve na emulsão do filme.

Finalmente o símbolo é o signo que depende da associação de ideias e convenções para determinar um interpretante.

Um símbolo é uma lei ou regularidade do futuro indefinido. Seu interpretante deve obedecer à mesma descrição e o mesmo deve acontecer com o Objeto imediato completo, ou significado. Contudo, uma lei

necessariamente governa, ou “está coporificada em” individuais, e prescreve algumas de suas qualidades. Consequentemente, um constituinte de um Símbolo pode ser um Índice, e um outro constituinte pode ser um Ícone (PEIRCE, 2005, p.71).

A convenção que torna geral o significado de um objeto singular é a característica do símbolo. É através da associação de idéias e por força de lei que o símbolo passa a ser interpretado como se referindo àquele objeto. Desta forma, o objeto a que o símbolo se refere é de natureza geral como ele próprio.

O objeto imediato do símbolo é o modo como o símbolo representa o objeto dinâmico. Enquanto o ícone sugere através de associações por semelhança e o índice indica através de uma conexão de fato, existencial o símbolo representa através de uma lei. (SANTAELLA, 2002, p.38)

O terceiro aspecto que a representação engloba é a interpretação. O interpretante é o terceiro elemento lógico na tríade de que o signo se constitui, é o efeito provocado numa mente e nele se completa o processo ou a operação do signo.

Nenhum signo fala por si mesmo, mas exclusivamente por outro signo. Assim sendo, não há nenhum modo de se entender o signo a não ser pelo seu interpretante... [...] Três são os tipos de interpretantes requisitados para que uma interpretação se realize. O primeiro nível do interpretante é o imediato e está relacionado com a 1ª categoria fenomenológica: a primeiridade. Consiste naquilo que o signo está apto a produzir numa mente interpretadora. É a potencialidade interpretativa antes que alcance qualquer intérprete. Pura potencialidade ainda não realizada, mera possibilidade. (BUCZINSKA-GAREWICZ apud SANTAELLA, 1995, p. 88).

O segundo nível, o interpretante dinâmico, é o efeito que o signo efetivamente produz numa mente interpretadora individual. Ao atingir o intérprete, o signo produz três efeitos que consistem respectivamente em sentimentos, esforços e mudanças de hábito. São os interpretantes emocional, energético e lógico. O primeiro efeito significativo de um signo é o sentimento provocado por ele. Esta qualidade de sentimento inalisável e intraduzível é o que caracteriza o interpretante emocional, interpretante dinâmico de primeiro nível. Seu sentido é vago e indefinível. O interpretante energético corresponde a uma ação concreta em resposta ao signo.

Exige esforço e, por isso, alguma energia é despendida. Pode ser ação física, mas na maioria das vezes é mental. Se o signo é conhecido, a energia despendida é pouca; se desconhecido, há maior esforço.

Se o signo é de lei, o interpretante será um pensamento que traduzirá o signo anterior em outro signo da mesma natureza, num processo sem fim. No entanto, tal processo pode ser interrompido por necessidades práticas. Uma lei, princípio condutor que conforma o efeito produzido a certo padrão será o interpretante lógico que é, portanto, uma regra geral, um hábito de ação. No seu processo de geração, o interpretante lógico subdivide-se em três níveis: as conjecturas que se constituem em hipóteses construídas por desempenhos voluntários do mundo interior, imaginando-se diferentes situações e linhas de conduta alternativas; a definição, interpretante identificado com o significado que é descrito como um hábito de ação imaginativa e, finalmente, no nível do argumento, que consiste numa mudança de hábito.

Lembra-nos Santaella (2002, p. 39) que, em todo ato de análise semiótica, sempre ocupamos a posição lógica do interpretante dinâmico, pois analisar significa também interpretar. Na postura de receptores ou de interpretes singulares de uma semiose específica, aventamos possibilidades de respostas, mas sempre falíveis já que imbuídas de singularidade.

O interpretante final é concebido, segundo Santaella (1995, p. 113), como “limite ideal a ser atingido pelo signo, limite este regrado ou governado por um padrão ou forma lógica de entendimento do signo”. No entanto, ele é sempre provisório, já que atingi-lo na sua completude seria apreender a verdade que é sempre relativa e sempre incompleta.

2.2 Articulando pensamentos/ideias sobre formas de representação da fotografia: Peirce, Dubois e Barthes

Na esteira de Peirce, Dubois (1990, p. 26), ainda que tomando alguns de seus conceitos de modo não muito fidedigno (sobretudo sua noção de ícone), propõe articular três pontos de vista que se aplicam à análise da fotografia e sua relação com o real, baseando-se na celebre tríade já descrita: ícone, índice, símbolo.

Primeiro, no seu aspecto icônico, “a fotografia como espelho do real – o discurso da mimese” que vai tratar da relação da fotografia com seu referente e suas semelhanças. Similaridade e semelhança, para Dubois (1990, p. 27), são características que tornam a fotografia “imitação mais perfeita da realidade”, pois estão relacionadas com sua condição técnica. A ligação análoga com seu referente e a capacidade mimética de sua natureza faz com que a fotografia adquira o emblema de espelho.

Essa capacidade de captar o objeto como “espelho” fez com que se instalasse, no século XIX, a polêmica na relação fotografia (indústria) e a arte (pintura). Dentre os críticos mais fervorosos está Baudelaire o qual afirma que a fotografia deve servir de instrumento para as ciências e as artes. Esse assunto será retomado no tópico que tece algumas considerações sobre a vocação da fotografia.

Finalmente, a condição de ícone da fotografia está no fato, primeiro, dela abstrair uma das dimensões do objeto dinâmico, fora do signo, para representá-lo na forma bidimensional, tendo a semelhança como ponto fundamental dessa relação.

Dubois (p. 35) assinala, contudo, que “a fotografia testemunha irreduzivelmente a existência do referente, mas isso não implica *a priori* que ela se pareça com ele”. Este é o passaporte para traçar a presença do índice na fotografia, que configura o segundo ponto de vista deste autor na relação fotografia/real: “a fotografia como transformação do real – o discurso do código e da desconstrução”.

Neste segundo modo de ver essa relação, a fotografia não mais se alicerça na mimese e vai perder sua neutralidade para interferir, modificando seu referente. Adquire, nesse processo, característica de instrumento codificador de aparências que age sobre o real, fazendo uma interpretação. Tais considerações são mais presentes nos textos sobre fotografia a partir do século XX.

[...] valor de espelho, de documento exato de semelhança infalível reconhecida para a fotografia é recolocado em questão. A fotografia deixa de aparecer como transparente, inocente e realista por essência [...] (p. 42)

O recorte ou o que é capturado pelo fotógrafo é a forma mais próxima daquilo que, cultural e historicamente, ele tem como referência para a aplicação em suas técnicas de trabalho ou proposta para sua criação. O que ele tem no dado momento em que acontece o alinhamento entre a sua impressão obtida através da

câmera e um momento fugidio é apenas a possibilidade das formas, da luz, do volume, da textura ou do enquadramento que venha, posteriormente, preencher o vazio da busca por imagens/elementos que produzam sentido.

As possibilidades da adoção de determinada postura, cultural ou ideológica, por parte do fotógrafo, implicam em uma codificação da imagem que pode, por sua vez, acarretar fotos estereotipadas de determinado objeto ou fato. Isso, em decorrência do uso de recursos dos mais diversos, os quais enfatizam, criam efeitos, além de dar um tom de encenação a uma dada realidade.

Finalmente, o terceiro ponto de vista proposto por Dubois: “a fotografia como traço de um real – o discurso do índice e da referência”. Aqui, Dubois invoca de forma mais efetiva os estudos semióticos de Peirce na abordagem da fotografia como índice e seu vínculo com algo pré-existente, o qual ela representa. Assim o caráter indicial da fotografia está ligado diretamente à materialidade de seu referencial ou à emanção de suas características tais como forma, textura, transparência etc. O ato fotográfico como visto anteriormente, consiste do registro das características visíveis do referente diretamente na película sensível à luz. Por sua gênese, enfatiza a questão, o que lhe confere o poder de indexicalidade.

A imagem da foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda. Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência. A foto é *em primeiro lugar índice*. Só *depois* ela *pode* tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo). (DUBOIS, 1990, p. 30)

Também Barthes comunga dessa última concepção de fotografia tratada como marca da impressão dos raios luminosos refletidos pela cena na superfície sensível, como traço do real. Para este autor (1984) “a fotografia adere ao real” devido ao seu método de produção.

O referente da fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de “Referente fotográfico”, não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia (BARTHES, 1984, p.114).

O passado que a fotografia capta e representa foi chamado por Barthes (1984) de *noema* “isso foi”, pois o modo de fixação da imagem fotográfica só permite

que algo seja registrado, caso ele tenha existido. Ao se contemplar uma imagem fotográfica se olha para algo que, de fato, ocorreu.

A relação direta e indicativa da pré-existência do objeto que torna a fotografia inseparável do seu referencial é a característica primordial de sua condição de objeto de estudo. Esta condição de vínculo com seu referente deve-se ao caráter de imagem autônoma, ou aquela que não é construída, mas se autoimpregna na superfície sensível ou emulsão através da câmera fotográfica.

Ouvindo outros teóricos da fotografia, tomemos Flusser (2002, p.7). Segundo esse autor,

Imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço tempo. As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões do espaço tempo, para que se conservem apenas as dimensões do plano.

Sua definição de imagem se aplica à fotografia e sugere que, a partir do momento em que há abstração, um vasto campo se abre para a reconstituição do fenômeno ou da cena apresentada. A possibilidade de um aprofundamento na busca de pistas ou marcas impressas em uma fotografia revela possibilidades de leituras, descobertas e análises enriquecedoras do ponto de vista da cultura. Em termos peirceanos, o modo como a fotografia enquanto signo capta o mundo/objeto possibilita diferentes formas de apreensão do real, diversidade esta atrelada, como já o dissemos, às três propriedades formais: qualidade, existente e lei.

Retomando a questão proposta por Flusser (2002) quanto à possibilidade de abstração contida na imagem fotográfica, podemos entendê-la como a supressão de elementos presentes em uma dada realidade ou cena que não serão apresentados pela fotografia da mesma maneira como estavam. A foto é, então, uma fina película do espaço/tempo que traz consigo indícios que posteriormente poderão ser decifrados para, assim, produzirem significado. Segundo Kossoy (2002, p. 29), um dos alicerces sobre o qual se ergue o sistema de representação fotográfica decorre da relação *fragmentação/ congelamento*. A fragmentação é assunto selecionado real (*recorte espacial*); o congelamento, a paralisação da cena (*interrupção temporal*).

O que seria a fragmentação proposta por Kossoy senão um recorte empreendido pela fotografia enquanto signo, na concepção peirceana? Na sua

incompletude, o signo não pode dar conta do real e sua dívida para com o objeto é perene. Na verdade, essa é a razão pela qual os signos produzem interpretantes ou efeitos interpretativos numa mente. Para tentar fazer com que o signo vá produzindo sentidos num processo sem fim que constitui a semiose. “E esse sentido, para ser interpretado tem de ser traduzido em outro signo, e assim *ad infinitum*.” (SANTAELLA, 1983, p. 11)

Para Couchot (1999, p. 41), “representar é poder passar de um ponto qualquer de um espaço em três dimensões a seu análogo (seu “transformador”) num espaço em duas dimensões”. Aqui é possível visualizar a fotografia inserida como uma das técnicas de figuração que herdaram os princípios da câmara obscura renascentista, mas que, graças às evoluções da química e da física, transforma-se em um aparato autônomo de inscrição da imagem, isto é, a representação automatizada. Fotografia é registro, é captura do objeto, junção espaço/tempo e possui especificidades próprias de seu ser de linguagem que serão a seguir expostas.

2.3 Especificidades da linguagem fotográfica

Inicialmente, faremos breve panorama do papel exercido pela fotografia ao longo dos anos para, num segundo momento, procurarmos desvelar os aspectos presentes na fotografia que contribuem, a nosso ver, para o esmaecimento do índice fotográfico, fazendo com que os aspectos icônicos da imagem conduzam a leitura para um comportamento mais contemplativo do que para a busca por dados que tornam racional o processo de consumo de fotografias.

Desde a descoberta da fotografia, sua vocação comercial se destacou. Diante disso, a indústria estruturou-se com base naquilo que propiciava o advento que jamais havia ocorrido na história da arte da figuração/representação: a precisão dos detalhes, das nuances presentes na realidade tomada e demais características que a fotografia apresentava. Portanto, se por um lado foi possível, para alguns, encontrarem na fotografia um novo meio de expressão e produção de linguagens, por outro a indústria concentrou-se na melhoria dos resultados produzidos por seus produtos e na permissão do acesso a um maior número de consumidores. Talvez

tenha sido uma resposta ou um posicionamento dos fabricantes de produtos voltados à fotografia frente aos procedimentos que os pictorialistas deram início no fim do século XIX. Estes últimos, segundo Kubrusly (1991), propuseram-se a processar seu próprio material fotográfico com a intenção de produzir uma linguagem fotográfica diferenciada e única.

O aparato fotográfico que reúne material sensível e equipamentos sempre foi desenvolvido, buscando características técnicas tais como precisão, rapidez ou mesmo praticidade. Tais características sempre estão voltadas para a preservação das características do referente como um todo. Dentre outras opções que a indústria introduziu no mercado, a Eastman Kodak Company foi uma das pioneiras e sempre publicou manuais de utilização de suas câmeras e dos processos de utilização do material sensível. Desde a escolha do tipo de filme mais apropriado para cada ocasião, formas de processamento e cuidados com a fotografia, era possível encontrar nas publicações. Para aqueles que preferiam processar seu material, eram fornecidas bulas e formulários que garantiam o resultado, segundo os padrões criados pela empresa.

Na década de trinta, a Morgan & Morgan Inc. Publishers publica o Photo Lab Index que, periodicamente, trazia as principais novidades, lançamentos nos processos fotográficos e alterações nos tipos de matérias nas fórmulas dos principais fabricantes de produtos fotográficos. Tais publicações permitiam certa liberdade ao fotógrafo, mas havia clara objetividade nas orientações: era sugerido que ele utilizasse os produtos de forma adequada, o que permitia que o resultado aparecesse. Em *O Prazer de Fotografar* (1980 p. 1), Ernst Haas endossa a abertura da publicação, dizendo:

[...] se a arte é aristocrática, a fotografia é sua manifestação democrática. Dispondo de visão crítica, um ponto de imaginação, mão firme e algum conhecimento técnico, qualquer pessoa pode fazer fotografias boas que sejam sua manifestação pessoal.

Nestes manuais, o que se encontra são sempre informações referentes às características técnicas dos insumos fotográficos como filmes, químicas e processos. Também no que se refere à utilização de equipamentos como câmeras e especificidades das objetivas; alguns se estendem e também abordam a

plasticidade da imagem, trazendo orientações no que se refere aos enquadramentos, iluminação e composição. A proposta é que o fotógrafo consiga realizar aquilo que pretende.

A maior satisfação que podemos obter da fotografia está na realização de nosso potencial individual, na percepção única de algo e em sua expressão por meio da compreensão dos instrumentos (ADAMS, 2000, p.15)

A princípio, pode-se entender que são manuais de instrução voltados aos produtos comercializados. Como as instruções que acompanhavam as embalagens de filmes, bulas ou na própria caixa com desenhos que serviam de orientação quanto ao posicionamento, regulagem da câmera tendo em vista os fatores como, ISO, luz natural, luz de flash, distância do assunto, etc., estes eram mais simplificados. Apesar de conterem poucas informações, esses manuais possibilitavam a construção de uma linguagem fotográfica particular por parte do usuário/fotógrafo, bastando, para isso, considerar um ponto de partida suprimindo ou optando por uma regulagem pessoal das variáveis que são oferecidas. Adams considera que o conhecimento do aparato fotográfico é fundamental para a produção de belas imagens:

Da próxima vez que você segurar uma câmera, pense nela não como um robô, automático e inflexível, mas como um instrumento maleável que você precisa compreender para utilizar adequadamente. Uma câmera pode ser um milagre eletrônico e óptico, mas não cria nada sozinha. Tudo que ela pode representar em termos de beleza e encantamento está, a princípio, em sua mente e em seu espírito. (ADAMS, 2000, p.15)

Tais considerações procuram pontuar a vasta gama de possibilidades que, combinadas de maneira criativa, permitem que a fotografia se desloque das considerações e teorias que a reduzem ao mero registro da realidade de funcionamento autônomo para uma condição que permite a interação e expressão do sujeito. Todos os avanços técnico-científicos que foram absorvidos pela fotografia, se estavam voltados para a melhoria do registro em termos de qualidade de definição ou reprodução, também serviram para expandir o potencial criativo contido nela. O século XX foi marcado pela criação de muitos formatos de câmeras,

objetivas, filmes, papéis e processos que multiplicaram as possibilidades da fotografia, mas é possível encontrar na produção da fotografia convencional analógica, mais recente, referências de antigas técnicas.

2.3.1 Alguns componentes técnico-criativos da fotografia

2.3.1.1 Luz

A luz - protagonista da foto – é determinante em qualquer situação ou trabalho. Natural ou artificial, é ela quem dá vida às coisas inanimadas e revela as expressões que nem sempre conseguimos ver nas pessoas ou nos animais. A luz transmite emoções, cria inesperadas atmosferas amplia os motivos, valoriza texturas, explora belezas e dramaticidades (CESAR; PIOVAN, 2003, p. 26)

Tal qual a tinta para um pintor, a luz tem papel fundamental para a produção de fotografias. A luz pode ser responsável pelas nuances mais sutis e até mesmo o elemento que conduz o olhar em uma imagem ao mesmo tempo em que pode produzir efeitos que alteram decisivamente a atmosfera da cena representada.

Uma cena qualquer pode apresentar vários pontos de luz de diferentes intensidades. Isso é perceptível nas pinturas de Caravaggio (Figura 1).



Figura 1¹

¹ <http://www.champagnat.org/images/caravaggio.jpg>- acesso em 09 de junho de 2009.

Na fotografia pode-se também eleger zonas de fotometria que se pretende seguir e esta escolha pode adotar critérios muito técnicos ou pessoais. A opção por uma zona de baixa ou alta luz produzirá resultados distintos, pois a forma como o olho percebe uma cena é diferente da de uma câmera. Aumont (2001, p. 20) ressalta que “é costume comparar o olho a uma máquina fotográfica em miniatura: está certo, desde que se atente que a comparação só se aplica à parte puramente ótica do processamento da imagem”.

Deve-se considerar, então, que à medida que se olha uma cena com diferentes pontos de luminosidade, o olho se “ajusta” e permite que seja possível ver com clareza esta fração observada. Na imagem fotográfica a cena é vista por inteiro e com todas as diferenças entre luz e sombra, o *chiaroscuro*. Portanto, dentre as várias diferenças de luminosidade presentes em uma cena, a imagem representada na fotografia pode seguir critérios que acrescentam um teor diferente daquele percebido na cena real, com maior ou menor dramaticidade. Estes aspectos que podem ser enfatizados também estão vinculados à aplicação ou combinação das variáveis descritas nos próximos itens.

Observação, quantidade, fonte, direção, entre outras possibilidades que a luz pode apresentar são variações que produzem resultados diferentes de um mesmo objeto fotografado pelo mesmo fotógrafo, mesma câmera, mesmo filme etc. Dependendo quais qualidades do tema se pretende ressaltar, é necessário que a iluminação esteja adequada para que isto aconteça.

A luz reinventa o objeto, como se ele estivesse sendo visto pela primeira vez. Revela sua configuração, materialidade, textura; realça os contornos, as dobras, as curvas, as ondulações, o arredondamento, largura, espessura, profundidade, cor, peso, brilho e transparência. [...] Uma simples mesa, sem a menor importância perceptiva na vida, pode transformar-se num objeto instigante, que os olhos perseguem e os dedos querem tocar. (CAMARGO, 2000, p. 79)

Na fotografia, o assunto já se apresenta abstraído de suas reais dimensões. Esta característica, aliada a sua condição estática, garante à luz um papel de componente ou de elemento como já mencionamos. Portanto, ao realçar volumes,

atenuar ou enfatizar as sombras ou o branco absoluto de luzes intensas, a luz age diretamente nos aspectos qualitativos da fotografia.

Pode-se dizer que, de uma forma bem básica, para iluminar um assunto/objeto, a iluminação pode ser pela frente, lateralmente ou por trás. Isoladamente cada um destes modos de iluminação podem produzir resultados que evidenciam ou atenuam determinadas características daquilo que está sendo fotografado.

A luz frontal permite uniformidade, diminuindo a noção de profundidade. Ela faz com que a sombra se projete para trás do assunto, resultando em uma reprodução achatada e reduzindo a percepção do volume presente nos objetos.

A luz lateral favorece a percepção dos relevos e a sensação de profundidade independente do assunto fotografado. Os resultados com a predominância deste tipo de iluminação são mais sugestivos, pois permitem a presença de luz e sombra. Sendo suave ou de maior contraste, a luz lateral modela e realça texturas e formas.

A contraluz ou luz que subjaz ao tema fotografado é uma das técnicas de iluminação mais difíceis de dominar, pois a luz incide na parte de trás do objeto fotografado, realçando ou comprometendo os contornos, dependendo de sua intensidade e ângulo de incidência. Ressaltar e realçar as formas e extremidades é característica deste tipo de luz.

As três formas de iluminação apresentadas acima são apenas um esboço, um ponto de partida para suas potencialidades. A elas é necessário acrescentar a mobilidade, quando forem artificiais, pois é possível variar o ângulo de incidência, permitindo explorar a “riqueza dimensional das coisas” (CAMARGO, 2000, p. 106). A combinação de uma ou mais fontes de luz faz com que, na aparência das coisas, particularidades sejam reveladas. Deste modo é possível explorar determinadas qualidades de um assunto em detrimento de outras.

Pode-se acrescentar a estas formas de usar a luz, acessórios que alteram as sombras projetadas pelos objetos. Difusores, que alteram as características da fonte luminosa, e produzem uma sombra menos pronunciada e uma iluminação mais suave. Rebatedores brancos e bloqueadores pretos de luz que atenuam ou aumentam os contrastes, são acessórios que, entre outros, permitem dar um tratamento mais apurado à iluminação de um determinado assunto.

Quando a luz utilizada for a luz do sol, a natural, a posição, horário ou estação do ano determinará o ângulo de incidência. A posição do fotógrafo em relação ao

assunto e de onde vem a luz será o fator determinante para a produção mais elaborada de uma fotografia. A suavidade ou a dureza dos contrastes deste tipo de luz serão resultados de nuvens, névoa, céu claro e entre outros fatores combinados.

O manuseio de elementos e intervenções na forma de iluminar um determinado assunto pode aumentar potencialidade que uma fotografia carrega por meio de sugestões promovidas pelos contrastes, texturas, contornos, transparências, formas etc. que enriquecem o seu potencial interpretativo.

Pode-se entender a fotografia inicialmente como a inscrição da luz através da câmera na superfície sensível. O primordial é que tenha um orifício por onde passem os raios luminosos e um controle de tempo. Tecnicamente incorpora-se ao modelo renascentista da câmera obscura a tecnologia: - para o tempo controlado de exposição, o obturador; e no lugar do orifício, a objetiva, com várias aberturas possíveis, o diafragma. Estas duas variáveis para controle de tempo e abertura já possibilitam a produção de uma linguagem diferenciada, mas é possível elencar uma série de elementos e recursos à disposição da criação fotográfica tais como, composição, cores, iluminações, filmes, objetivas e processos entre outras possibilidades que podem ser obtidas a partir da combinação destes e outras experiências que este meio permite.

2.3.1.2 Objetivas

As objetivas podem ser divididas em quatro grupos, segundo sua distância focal: *grande-angulares* que têm um amplo ângulo de visão; *normais*, que têm o ângulo muito próximo ao do olho humano; *teleobjetivas* que têm um ângulo mais reduzido e por isso aproximam o assunto e as do tipo zoom que combinam, numa mesma, diferentes distâncias focais. Além destas, existem as objetivas de usos específicos como as objetivas macro e as dotadas de correção de perspectiva, bem como acessórios e filtros para os diferentes tipos.

Cada objetiva tem sua especificidade e influi diretamente no resultado da fotografia. A escolha de uma ou outra objetiva pode seguir um critério técnico como luminosidade ou pessoal. Sabe-se que quando não se tem espaço e pretende-se uma visão ampla é indicada uma objetiva grande-angular; quando um assunto está distante e se deseja aproximá-lo, o ideal é uma teleobjetiva; quando se pretende

uma perspectiva dos objetos de uma cena parecida com a perspectiva do olho humano, a mais apropriada é a objetiva normal.

A escolha pode ignorar fatores determinados pelos fabricantes ou manuais na busca por imagens diferenciadas e que vão além do mero registro. Alteração da perspectiva dando a impressão de que um elemento, na fotografia, é maior do que outro, quando na realidade é o contrário. Até mesmo a noção de um espaço muito amplo quando, na verdade, não o é. Tais resultados podem ser conseguidos facilmente com o uso de grande-angulares.

Aproximação de planos distintos com o uso de teleobjetivas e também o foco seletivo permite que apenas um determinado plano da fotografia tenha nitidez suficiente e seja possível definir o que foi fotografado.

O uso de abertura (diafragma) maior ou menor, priorizando ou não a profundidade de campo, é um recurso que, junto às outras características referentes às objetivas, constituem amplas possibilidades para a construção de uma linguagem fotográfica. A intenção do trabalho, neste momento, não é a de se direcionar, apenas, para características técnicas e sim elucidar como tais fatores, entre outros que veremos a seguir, alteram o índice fotográfico e o conduzem para o aspecto icônico.

Referindo-se à perspectiva, Aumont (2001) aponta para o fato de como a abstração do tridimensional para bidimensional permite que elementos da realidade adquiram características ambíguas. Ambiguidades também podem ser observadas em fotografia, em momentos em que a profundidade de campo se limita a um determinado plano e, por conta disso, elementos desfocados são reconhecidos por sua forma ou características que se assemelhem às suas reais.

Devemos lembrar que, do ponto de vista geométrico, uma imagem em perspectiva pode ser a imagem de uma infinidade de objetos que têm a mesma projeção: logo, sempre haverá ambiguidades quanto à percepção da profundidade. O fato de se reconhecerem quase infalivelmente os objetos representados, ou pelo menos sua forma, é notável: somos forçados a pensar que, entre as diferentes configurações geométricas possíveis, o cérebro “escolhe” a mais provável (p. 66).

A perspectiva, na fotografia, está diretamente ligada à objetiva. Sua distância focal é o que enfatizará mais ou menos este aspecto. Para citar outro elemento ligado à ótica, pode-se falar dos filtros utilizados para atenuar cores ou enfatizá-las,

para correções de temperatura de cor, ou mesmo polarizadores que são atenuantes de reflexos em superfícies. Sobretudo quando utilizados para a fotografia em preto e branco, estes filtros acentuam o contraste de determinadas cores, podendo criar cenas com densos contrastes ou reproduzir tons de cinza contínuos.

Recursos como estes são muito utilizados para dramatizar, enfatizar, além de produzirem imagens bem diferentes daquelas que são conseguidas quando se utilizam os recursos automáticos de uma câmera ou os padrões criados pelo fabricante. Consequentemente, estes procedimentos têm como resultado uma fotografia diferente daquela que reproduz a realidade precisa, dentro de uma escala de padrões, determinada por quem produz equipamentos e insumos para produção de imagens fotográficas. Imagens que tendem mais para o ícone que para índice.

Referindo-se ao orifício e, tendo em vista as evoluções tecnológicas, buscou-se, sinteticamente, abordar alguns fatores que interferem diretamente no resultado e como podem contribuir para que a linguagem da fotografia adquira características específicas em função da opção que se faz na escolha de um determinado acessório, como a objetiva.

2.3.1.3 O Obturador

Sua função é a de controlar, mecânica ou eletronicamente, o tempo que o orifício da câmera ficará aberto; em outras palavras, controla o quanto a superfície sensível é exposta à luz. O tempo que o obturador controla, convencionalmente, é chamado de velocidade de exposição, logo, tempos longos estão para velocidade lenta; assim como tempos curtos, para velocidades rápidas. Tais definições estão diretamente ligadas à possibilidade de “congelar” uma cena, paralisando o movimento com o registro realizado em milésimos de segundo.

Seria falso reduzir o obturador a um mero controlador de tempo e responsável por paralisar um instante. É certo que o uso de velocidades altas em fotografia possibilitou ao homem conhecer melhor o que existe nas frações de segundo do movimento do corpo entre outras aplicações que a fotografia teve ao longo de sua história, mas este recurso também foi utilizado como linguagem.

Uma fotografia que pode ilustrar muito bem este recurso é a de Henri Cartier-Bresson, (Figura 2) um homem pulando uma poça d'água, imagem que está entre as mais conhecidas do fotógrafo.



Figura 2²

A foto tem uma composição harmoniosa, mas o que fica muito evidente é que quando se olha o homem, vê-se claramente que está se deslocando, enquanto toda a cena parece estática.

Tal efeito se obtém com o uso de velocidades lentas que garantem a nitidez de tudo que está parado em relação à câmera e aquilo que se movimenta fica ligeiramente borrado, pois sua projeção se deslocou na superfície sensível.

Efeitos como este podem ser potencializados com o uso de tempos mais longos ou até mesmos de tripés. Estes efeitos não são possíveis de serem vistos na realidade, mas a linguagem fotográfica possibilita o tratamento enfático de

²

http://olivrodeareia.files.wordpress.com/2009/05/bresson_behind.jpg
Acesso em 09 de junho de 2009.

determinadas ações favorecendo, assim, uma compreensão do mundo visível além de uma interpretação particular do sujeito de certos fenômenos.

Neste momento vale dizer que a combinação de diafragma e velocidade é definida com precisão pelo fotômetro da câmera ou um de uso manual portátil. Isso não implica dizer que é algo mecânico sem a interferência do fotógrafo.

2.3.1.4 Filmes

O material sensível na fotografia é o que garante, devido às suas propriedades, a afirmação de que a imagem se autoinscreve sem a interferência do operador. Atualmente este material se tornou parte integrante do equipamento fotográfico, graças aos avanços dos meios informáticos, sensores eletrônicos que captam a luz que passa através da objetiva. Mas sem ignorar tais avanços, o que se pretende a partir daqui é observar que estes materiais têm especificidades que alteraram, atenuam ou ressaltam as características do índice fotográfico, tais observações estarão voltadas para a fotografia em preto e branco.

Na obra de Dubois (1990), é possível encontrar várias declarações sobre a fotografia e como tal processo está vinculado à realidade. Vejamos André Bazin [...] a fotografia não cria como a arte, a eternidade, não embalsama o tempo, apenas o subtrai de sua própria corrupção; [...] a fotografia beneficia-se de uma transferência de realidade da coisa para sua reprodução [...] (BAZIN apud DUBOIS, 1994, p. 80).

Na fotografia do século XIX, em alguns momentos, já se apresentavam alguns questionamentos com relação às possíveis transformações observadas na reprodução fotográfica. Dubois cita o texto de Lady Elizabethy Eastlake, com suas afirmações sobre as falhas da fotografia na reprodução de tons, contornos e cores.

o que este texto indica, muito fragmentariamente, é portanto a inaptidão da fotografia para exibir toda a sutileza das nuances luminosas e não apenas reduzindo o espectro de cores a simples jogos de *degrades* do preto e do branco (p. 38).

No século XX, com a popularização da fotografia e, conseqüentemente o desenvolvimento da indústria, multiplicaram-se os modelos de câmeras e os tipos de filmes, cada um com características específicas e indicações de sua aplicação. Os

filmes e a reprodução proporcionada por eles, que é objetivo deste tópico, esclarecem, em parte, questionamentos anteriores.

Eastman Kodak Company em suas publicações desde o início do século XX, trazia uma série de informações sobre seus produtos, como deveriam ser utilizados e os resultados que podiam produzir. Em uma publicação de 1937 traz um artigo com o título de “*Que filme deve ser usado e por quê*”. O que é apresentado no texto são as características de reprodução dos filmes ortocromáticos e dos pancromáticos. O que interessa dizer aqui é que a reprodução das cores pode apresentar distorções que nada têm a ver com o que percebemos. O amarelo claro pode ficar mais escuro que o azul ou uma flor amarela mais negra que uma azul entre outras características que estarão vinculadas à utilização de um ou outro tipo de filme.

Algumas destas distorções ou efeitos produzidos pelos filmes nas reproduções são possíveis de serem enfatizadas ou amenizadas com o uso de filtros na frente da objetiva. Com o uso de filtros, principalmente na fotografia em preto e branco, a relação de tons da imagem é alterada, passando a ter uma relação diferente daquela que se percebe naturalmente.

Várias alternativas se apresentam para que o índice fotográfico seja manipulado, transformando a foto mais em uma interpretação da realidade do que um mero registro.

É impossível uma cópia fotográfica reproduzir a amplitude de brilho (luminâncias) da maioria dos objetos; por isso, a fotografia é, em certa medida, uma *interpretação* dos tons do objeto. Muito da criatividade da fotografia está no infinito leque de escolhas aberto aos fotógrafos, que podem realizar uma representação quase literal do objeto ou interpretá-lo livremente, com alto grau de “afastamento da realidade”. Meu trabalho, por exemplo, é tido como “realista”, embora as relações de tons de minhas fotos estejam longe da reprodução literal da realidade. (ADAMS, 2002, p.17)

Vários fatores determinam as características de um filme fotográfico: tamanho, velocidade, sensibilidade às cores, características de contrastes entre outras variáveis.

No que se refere ao tamanho, destaca-se o tipo de câmera que será utilizado e, portanto, o formato de filme está definido em pequeno, médio e grande. Quanto maior o formato do filme, melhor a qualidade da reprodução e maior o tamanho de

ampliação com menor perda de qualidade. Nos tamanhos subsequentes, há um decréscimo proporcional ao tamanho em relação, principalmente, à ampliação. Tecnicamente significa dizer quanto maior o tamanho do filme, melhor a qualidade da reprodução na cópia final.

Os filmes mais sensíveis são chamados de rápidos, ou com ISO alto, pois mesmo em condições de pouca iluminação é possível conseguir boas fotos e os de ISO baixo, são apropriados para condições de maior luminosidade. Neste caso, a reprodução na cópia final apresentará uma maior granulação com os filmes de maior sensibilidade do que com os de baixa.

Também há filmes com características de grande ou de baixo contraste, aqueles mais indicados para retratos, para fotos comerciais e até mesmo para fotografia aérea e científica como os filmes infravermelhos.

As publicações e as bulas da Kodak, Morgan & Morgan, Ilford, Agfa ou qualquer outro fabricante, que acompanham seus produtos, servem como orientação para uso e processamento do material e obtenção de resultados previstos pelos fabricantes. Mas o que vemos ao longo da história da fotografia é que a experimentação destes materiais em condições adversas resultou em procedimentos que potencializaram o índice fotográfico, alterando suas condições e aplicações.

Os processamentos padrões foram modificados, reveladores que alteravam os contrastes, granulação e, portanto o resultado final. Estes novos resultados obtidos nos processamentos e uso dos filmes foram explorados como linguagem. A mudança na aplicação recomendada, como é o caso do filme infravermelho, tradicionalmente voltado para o uso científico e fotos aéreas, utilizado na fotografia de pessoas – material que será objeto de análise deste trabalho no capítulo três.

As cópias fotográficas ou ampliações dos negativos também recebem tratamentos que ampliam as possibilidades de alteração da imagem capturada pelo negativo. Como são estas reproduções em papéis fotográficos que serão, muitas vezes, a obra final, muitas formulações foram desenvolvidas para garantir cópias com grande qualidade e manipulação dos resultados, já que nesta parte do processo é possível um maior monitoramento por parte de quem processa. Efeitos como o de provocar aumento ou diminuição de contraste e até mesmo ilusão de cor ou preservação da imagem foram alvo de muitas publicações como “*O formulário fotográfico*” de Reinhard Viebig (1994).

Esta parte do trabalho procurou esclarecer como algumas características de ordem técnica podem interferir na produção de imagens fotográficas e alterar a relação que esta representação tem com a realidade que a produz.

A combinação de enquadramento e ponto de vista com estes elementos e possibilidades de processamentos relacionados acima, conduz a fotografia mais para o campo da criatividade, acentuando muitos mais suas qualidades estéticas em detrimento do mero registro. Esta noção de como o índice fotográfico permite ser manipulado fazendo com que haja um maior distanciamento em termos indicativos daquilo com o qual está fisicamente ligado, permite-nos especular que aplicação de determinadas técnicas pode acentuar na fotografia características icônicas com mais ênfase que nas demais categorias pierceanas.

No capítulo seguinte, faremos algumas reflexões acerca do papel da fotografia para, então, delinearmos a proeminência do signo icônico como balizador da estética que se faz presente nas fotos da exposição de Ângelo Pastorello por nós analisada. Namoro fotografia e arte: trama que se anuncia.

3 FOTOGRAFIA E ARTE: NAMORO À ESPREITA

[...] nas instalações fotográficas e nas esculturas fotográficas, que se tornaram tão proeminente na arte contemporânea, o campo da arte e o campo da fotografia tornaram-se indiscerníveis.

Lucia Santaella

3.1 Breves reflexões sobre o papel da fotografia

Documento ou arte? A que se presta a fotografia? Esta questão tem o propósito de anunciar um namoro que se aqui efetivará: a fotografia de Ângelo Pastorello e a arte. Antes de tratarmos das especificidades desse “namoro”, o tratamento dado à fotografia ao longo da história será aqui, brevemente, retomado.

Ao longo dos anos, desde que a imagem fotográfica autônoma se firmou – a princípio apenas como possibilidade da fixação de um instante fluido – muitas críticas versaram sobre qual sua real vocação ou mesmo sobre sua interferência/contribuição para que a forma de produção de imagens convencionais (desenho/pintura) tomasse um novo rumo, já que o registro do real tornou-se também área da fotografia.

Dubois (1990) demonstra que esta tendência na produção de imagens não é uma questão de imposição de um método sobre outro e sim a sua melhor adaptação àquilo que se propõem registrar:

existem todos os tipos de discursos e declarações, dessa feita, resolutamente, otimistas e até entusiasmados, proclamam a libertação da arte pela fotografia. Esses discursos positivos de fato baseiam-se exatamente na mesma concepção de uma separação radical entre a arte, criação imaginária que abriga sua própria finalidade, e a técnica fotográfica, instrumento fiel de reprodução do real. A conotação dos valores mudou, mas a lógica permanece a mesma: porque é uma técnica muito mais bem adaptada do que a pintura para a reprodução da mimética do mundo, a fotografia vê-se rapidamente designada como aquilo que deverá, a partir de então, se encarregar de todas as funções sociais e utilitárias até aqui exercidas pela arte pictural. (DUBOIS, 1990, p. 30)

Seria ingênuo acreditar que a fotografia ficaria relegada à reprodução fiel da realidade ou ao retrato, apesar de sua adequação. É preciso considerar que o gérmen da fotografia já estava presente na câmara obscura renascentista e traz consigo todo um “querer” que teve que esperar o domínio da química e da física para se tornar, de fato, um instrumento de produção de imagem autônomo.

Em função de suas necessidades e “questionamentos”, o homem passa a adotar procedimentos que desencadeiam transformações em sua vida e na forma de comunicação pré-existente. Estas criações ou técnicas são algo que amplia ou “estende” os seus sentidos e sua capacidade de compreensão (MACHADO, 1996, p. 9).

Todo o conhecimento que a arte acumulou ao longo da história serviu de referência para que a fotografia evoluísse e se transformasse, indo muito além daquilo que, a princípio, foi apontado como sua vocação. Se for verdade que a libertação da arte só foi possível depois da sua invenção, é preciso considerar que tais mudanças, num outro momento, poderão servir de inspiração para que a fotografia também tenha a sua libertação e aponte para um horizonte que está além da reprodução fiel. Para Fernandes (2002, p.35):

Serviu de modelo para a pintura, de documento para a ciência e de testemunha ocular para a história por algum tempo, mas não se dando por satisfeita, assumiu-se como linguagem e expressão artística, responsável por uma nova sociedade, agora imagética, que buscava descobrir, literalmente, novas possibilidades visuais, afastando-se assim, da forma simplista e pragmática de representação do mundo visível.

Neste breve percurso que traçamos até aqui, procuramos diferenciar a fotografia da pintura principalmente no que tange sua gênese e pontuar qual a linha que pretendemos adotar mais adiante. A pintura e a câmara obscura renascentista e avanços das ciências, principalmente da química, serviram de base para que a nova forma de representação se firmasse, o que trouxe rompimento de alguns pintores com a técnica tradicional, optando pela fotografia por encontrarem nela a ferramenta mais adaptada para desenvolver seus trabalhos.

Dentre os críticos que procuraram expor seus pontos de vista sobre essa (nova) forma de representação e mostraram as transformações na abordagem teórica e prática da nova técnica estão Baudelaire e Benjamin. Enquanto Baudelaire

(1994, apud DUBOIS, p.28), no final do século XIX, assume postura contrária à fotografia já que, segundo ele, tratava de uma técnica voltada apenas ao registro, desprovida de criatividade e que empobrecia a arte; Walter Benjamin (1975), já no século XX, pôde observar as evoluções trazidas pela fotografia e não lamenta o uso das novas técnicas de produção de imagem e conclui que depois da fotografia o que muda é a forma como se produz e se consome arte.

Segundo Dubois (1990, p. 30), vários tipos de discursos otimistas proclamavam a libertação da arte pela fotografia. O que ocorre junto com essa libertação da arte, no final do século XIX – o impressionismo, por exemplo, – é que alguns fotógrafos, buscando uma aproximação da arte tradicional – a pintura –, criam o movimento que ficou conhecido como Pictorialismo. Segundo Kubrusly (1991, p. 92),

Os pictorialistas usaram e abusaram de todos os meios disponíveis para, literalmente, degradar a imagem fotográfica. Quanto mais o resultado se parecesse com uma gravura, um *crayon* ou outra coisa qualquer, melhor.

Para Fernandes (2002, p.49).

É o momento em que os fotógrafos, cansados de tantas críticas e das constantes comparações depreciativas, assumem que a fotografia poderia se aproximar da pintura. Nesse momento podemos afirmar que nasceu o primeiro e único 'ismo' de um movimento essencialmente fotográfico, denominado Pictorialismo, que visava dar à fotografia um novo *status*, não mais a pura técnica, produto da objetividade e do automatismo da câmera, mas sim *status* artístico

O pictorialismo caracterizou-se por distanciar-se da indústria, que já dava seus primeiros passos na busca por produzir uma fotografia que não fosse reproduzível. Para conseguir tais imagens, todo tipo de artefato era utilizado, desde objetivas que produzissem efeitos de aberrações, filtros para mudar a aparência do objeto e papéis produzidos artesanalmente no intuito de produzir obras únicas.

Toda a técnica consistia na manipulação da fotografia nos moldes da ação de um pintor, trucagens de laboratório, alteração dos contrastes e sutilezas nas gradações de tonalidades, aplicação de cores e todo tipo de interferência para distanciar a imagem de um mero registro autônomo, exatamente na contramão do

desenvolvimento que a indústria já havia alcançado. Esse perfil do pictorialismo, que dominou a Europa de 1890 até a Primeira Guerra, permitia que o fotógrafo se identificasse mais com um pintor que com gravadores. Segundo Kubrusly (1991), este movimento pode estar relacionado com a popularização da fotografia, pois para eles o importante era “fazer o resto”, parafraseando o slogan da Kodak.

A fotografia mostra-se propensa à arte no momento em que vai além do mero registro e, servindo-se das ferramentas de alterações através de acessórios e manipulações de forma intencional, transforma aspectos indicativos em semelhanças, ou em termos peirceanos, faz aflorar o ícone num universo predominantemente indicial. Para Barthes “a fotografia pode ser, de fato, uma arte: quando não há mais nela nenhuma loucura, quando seu noema é esquecido e, conseqüentemente, sua essência não age sobre mim...” (1984, pp. 172-3). À medida que se atenua a indexicalidade da fotografia, avança-se no sentido da ilusão, uma representação que dissolve seus vínculos com o real.

Tanto Barthes (1984) quanto Dubois (1990) ponderam, em suas reflexões, o princípio que funda a fotografia; instante em que ocorre a conexão dos raios luminosos e a película sensível e que somente neste ato não há a intervenção do sujeito no processo gerador da imagem. O que temos posteriormente ao ato, então, é o movimento de transformação e alteração da imagem fotográfica com vistas a atender às expectativas e necessidades relativas à forma de expressão pretendida pelo fotógrafo. Segundo Dubois, “afora o próprio ato da exposição, a foto é imediatamente (re)tomada, (re)inscrita nos códigos” (1990, p. 86).

Sua gênese não é alterada, mas os novos elementos utilizados na produção da fotografia para que ela se pareça mais com uma gravura ou pintura são técnicas utilizadas em seu potencial máximo, isso implica dizer que, a partir daí, devemos considerar que toda fotografia herda do pictorialismo um mínimo de manipulação, de controle de escala tonal, contraste e cores que vão proporcionar novas possibilidades no aspecto que se deseja obter, ou seja, serão acentuadas qualidades ou quali-signos.

Com suas múltiplas possibilidades, a fotografia transformou não só as artes visuais, mas também foi experimentada como ferramenta para produzir novos olhares. A própria ciência utilizou-se dela como uma possibilidade de estender a observação sobre registro de frações de segundos.

Fica bem claro, em consequência, que a natureza que fala à câmara é completamente diversa da que fala aos olhos, mormente porque ela substitui o espaço onde o homem age conscientemente por um outro onde sua ação é inconsciente. Se é banal analisar, pelo menos globalmente, a maneira de andar dos homens, nada se sabe com certeza de seu estar durante a fração de segundo em que estica o passo. Conhecemos em bruto o gesto que fazemos para apanhar um fuzil ou uma colher, mas ignoramos quase todo o jogo que se desenrola realmente entre a mão e o metal, e com mais forte razão ainda devido às alterações introduzidas nesses gestos pelas flutuações de nossos diversos estados de espírito. É nesse terreno que penetra a câmara, com todos os seus recursos auxiliares de imergir e emergir, seus cortes e seus isolamentos, suas extensões do campo e suas acelerações, seus engrandecimentos e suas reduções. Ela nos abre a experiência do inconsciente visual, assim como a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente instintivo. (BENJAMIN, 1975, p.29)

Para Benjamin (1975), a fotografia teve, a princípio, interpretações divergentes quanto a seu aspecto artístico e científico; mais tarde, graças ao cinema, podem-se reconhecer tais características em seu emprego. A exploração de detalhes inimagináveis em objetos comuns, o uso de objetivas como extensões do olho trouxeram um mundo muito além do imaginado ou tido como certo.

Diante de tais considerações, o que vemos quando estamos diante de uma fotografia? Talvez um alinhamento entre a impressão através da câmera de um momento fugidio que, por vezes, é congelado pelo fotógrafo em um instante, em frações de segundo. Sabemos que apenas com o uso da fotografia foi possível à ciência estudar acontecimentos como o posicionamento das patas de um cavalo ao galopar, descrever a anatomia humana no subir e descer escadas com os registros feitos por Eadweard Muybridge com método de sincronização de disparos de varias câmeras, criando, assim, a fotografia sequencial. Tais experiências possibilitaram avanços em diversos ramos do conhecimento.

O método de Muirbridge foi utilizado depois pelo francês Jules- Étienne Marey, que mostrou para a Academia de Ciências de Paris, em um rolo de papel celulóide, a sequência de vinte imagens de um corpo em movimento, disparadas por segundos, dando início ao processo da câmera de filmar. Alguns anos depois, o fisiologista Félix Régnault combinou sua investigação de diferentes grupos étnicos com o registro visual (ANDRADE, 2002, p. 68).

Estando diante da fotografia pronta, são possíveis muitas interpretações, articulando-se sugestões de como foi feita, dados técnicos na sua construção de

sentido ou a que se presta. Se não é possível para o ser humano perceber de forma crítica o que acontece nas frações de segundos, é preciso admitir, então, que aquilo que é capturado pelo fotógrafo através da câmera é algo que ainda não é do seu domínio, mas algo que está entre o passado e o futuro, algo entre o que foi percebido e o que pode vir a ser. Isso nos remete à primeiridade, categoria que está relacionada ao sensível, à originalidade, ao acaso, à possibilidade e à qualidade, como já foi apresentado anteriormente.

Voltemos à questão que se faz inerente ao objeto de estudo sobre o qual nos debruçamos nessa pesquisa: a fotografia cuja proeminência de quali-signos, advindos do uso de técnicas, esmaece sua indexicalidade aproximando-a do território da arte. Na esteira de Santaella, quando de sua afirmação de que “o campo da arte e o campo da fotografia tornaram-se indiscerníveis” (SANTAELLA, 2005, p. 26), o que se pretende aqui é a busca por indícios presentes na fotografia, desde sua criação, que a desvinculam da simples mimese e a tornam elemento capaz de produzir linguagem simplesmente pela manipulação de suas características técnicas bem como as proposições e abordagens desenvolvidas por aqueles que têm maior domínio do aparato técnico. Este domínio se distancia da mera reprodução e acrescenta certo teor artístico por meio da possibilidade de intervenção no índice fotográfico para a obtenção de novos efeitos de linguagem.

3.2 O ícone como signo estético

A categoria da primeiridade, bem como as peculiaridades dos signos (ou quase-signos) que daí advém, serão os alicerces do fundamento teórico de nossa pesquisa. Na relação com o objeto, o ícone é o que melhor desempenha o papel de signo estético.

A palavra estética tem sua origem na palavra grega *Aisthesis*, que significa sentir, perceber. Sentir com todos os sentidos, uma rede de percepções físicas. (BARILI apud SANTAELLA, 1994, p.11). Termo utilizado para fazer referência à filosofia do belo, bem como aos aspectos que compõem e conferem certa conformidade, elegância ou perfeição àquilo que se observa.

Atualmente estética tem seu sentido popularizado, sendo utilizada para definir coisas diversas, mas quase sempre nestas definições o sentido é de beleza e

organização. Santaella (1994) apresenta o panorama da estética no sentido do belo e a Estética como filosofia, na perspectiva de Platão, Aristóteles, Kant, Hegel, e Schiller, mas principalmente a Estética como ciência e suas diversas categorias apresentada por Charles Sanders Peirce, como um fio condutor para uma experiência sensível única. Interessa-nos, aqui, as ideias peirceanas, tendo em vista que o presente trabalho privilegia o signo icônico na abordagem, já que é ele o ponto de partida para a análise da exposição fotográfica sobre a qual nos debruçamos.

Vejamos como se localiza a estética no pensamento peirceano.

Dentro da arquitetura filosófica de Peirce, encontramos as ciências normativas que estudam os fenômenos à medida que podemos agir sobre eles e eles sobre nós. A estética é a primeira dessas ciências e alicerça a ética e a lógica ou semiótica. A estética (primeiridade) vai determinar qual é o ideal supremo que guia a conduta humana. O ideal supremo é o que atrai sem qualquer razão preestabelecida, é o admirável. Ora, não há nada mais razoável que apresentar ideias razoáveis, mas essas ideias precisam se concretizar. Como? Através do empenho ético. É a ética (secundidade), no sentido de um fim, em si mesmo, admirável e desejável, independente de quaisquer considerações, que deve guiar as ações humanas. A ética guia a lógica. A lógica (terceiridade), por sua vez, consiste no estudo do raciocínio correto e propõe quais meios estão disponíveis para perseguir os fins. Para Peirce, os esforços humanos devem se dirigir para o desejo, vontade e sentimento, sendo isto o ideal supremo a que todos devem aspirar.

O ideal dos ideais, o *summum bonum*, que não precisa de nenhuma justificativa e explicação. A questão da estética, portanto, é determinar o que pode preencher esse requisito de ser admirável, desejável, em si mesmo, sem qualquer razão ulterior (CP 2.129, apud SANTAELLA, p.126).

Se na sua origem a estética está relacionada à questão da percepção e dos sentidos, esta característica está diretamente ligada à primeiridade, categoria do sentimento imediato que remete ao sensível, à originalidade, ao acaso, à possibilidade e à qualidade, tais aspectos apresentam-se de forma ambígua, pois sua ligação com o objeto encontra-se diluída.

E essa ambiguidade, nas aplicações do signo a algo que está fora dele, que é responsável pelo efeito de abertura interpretativa, impressão de unidade indiscernível na imediatez do sentimento, que o signo estético preponderante produz. É por isso que, mesmo que um signo estético se refira, à primeira vista, a algo externo, como pode acontecer numa pintura e, muito mais, numa fotografia, ou no cinema, ou no vídeo, o que faz do estético aquilo que ele é, não é sua referência, mas a ambiguidade dela. (SANTAELLA, 1994, p. 180)

Abrigados no território da primeiridade, vislumbramos o signo icônico como o responsável pelo esmaecimento do caráter eminentemente indicial da fotografia, à medida que age na aparência; além disso, possui elementos que permitem à linguagem fotográfica certa “entonação”, além de potencializarem suas qualidades.

Em se tratando do ícone, atentemos para dois níveis de iconicidade postulados por Peirce, o ícone puro e o signo icônico ou hipóícone. O ícone puro é reino absoluto das qualidades. Qualidade é mera potencialidade abstrata que só pode ter uma natureza mental, prenhe de possibilidades que nem sequer foram atualizadas. São hipóícones signos que representam seus objetos por semelhança, daí a inclusão da imagem, já que “a qualidade de sua aparência é semelhante à qualidade da aparência do objeto que a imagem representa. Todas as formas de desenhos e pinturas figurativas são imagens” (SANTAELLA 1983, p. 88).

Vejamos o hipóícone nas palavras de Peirce,

Uma simples possibilidade é um ícone por força de sua qualidade, e seu objeto só pode ser uma Primeiridade. Mas, um signo pode ser icônico, isto é, pode representar seu objeto principalmente através da similaridade, não importa qual seja seu modo de ser. Se o que se quer é um substantivo, um representâmen icônico pode ser denominado hipóícone. (PEIRCE, 2005, p. 64)

O hipóícone, ainda que se constitua como signo degenerado, possui três aspectos. Sendo assim, possui três níveis, novamente de acordo com as categorias, que correspondem a 1) imagem, 2) diagrama e 3) metáfora. Num primeiro nível, a *imagem* representa por simples qualidades e sugestão, são as qualidades primeiras – cor, formas, textura, etc. – que entram em relações de similaridade e comparação; num segundo nível, o *diagrama* representa por meio de partes que correspondem de forma análoga ao objeto; finalmente, num terceiro nível as *metáforas* que “representam o caráter representativo de um signo e traçam um paralelismo com

algo diverso. Caráter representativo refere-se àquilo que dá ao signo poder para representar algo diverso dele”. (SANTAELLA, 2004, p. 120)

Ora o hipoícone na sua terceira instância – metáfora – guiará nosso olhar para as leituras que serão feitas do próximo capítulo. E no que consiste a metáfora? Metáfora é a figura de linguagem em que um termo substitui outro em vista de uma relação de semelhança entre os elementos que esses termos designam. Essa semelhança é resultado da imaginação, da subjetividade de quem cria a metáfora. A metáfora também pode ser entendida como uma comparação abreviada, em que o conectivo comparativo não está expresso, mas subentendido. Ainda que seja uma figura inerente à linguagem verbal, a metáfora presentifica-se em outras linguagens: musical, visual. Como esta última é nosso enfoque, vejamos o que diz Oliveira (1998, p.133)

A metáfora é um elemento valioso também da organização do texto visual: ela carrega as marcas da relação entre o símbolo e o ícone peirceanos, permitindo, na fatura da imagem, o afloramento do conceito.

No primeiro capítulo, tratamos das especificidades da linguagem fotográfica e de como o índice pode se apresentar alterado em função dos métodos de produção. Pode-se entender, então, que toda e qualquer operação realizada na produção de fotografia e que se pretenda fazer alterações do registro mecânico, buscando imprecisões que enfatizem, amenizem ou abstraíam os vínculos que ela tem com o real, no fundo é o esmaecimento da característica indicial da fotografia e o fortalecimento do signo estético ou do ícone.

O referente fotográfico ao qual Barthes (1984) se referia, aquele que esteve diante da objetiva, quando são permeados pela intencionalidade, na busca por produzir efeitos e sensações no receptor, já não busca enfatizar a ocorrência do fato. Não importa mais o “isso foi” e sim os efeitos a partir do contato com as qualidades estéticas da fotografia.

São qualidades, intrínsecas do signo que se colocam em primeiro plano, pois, se assim não fosse, ele não estaria apto a produzir o efeito de suspensão do sentido, ou desautomatização dos processos interpretativos entorpecidos pelo hábito, suspensão esta responsável pela regeneração perceptiva, mudança de hábito de sentimento na qual se consubstancia o

efeito característico que faz desse signo o que ele é: estético. (SANTAELLA, 1994, p. 180)

Entenda-se hábito no sentido peirceano: - enquanto os eventos existentes são descontínuos, o hábito é a continuidade, garantia de que os particulares irão se repetir com certa regularidade (p. 146). Neste sentido o hábito operativo funciona como um conceito ou um interpretante lógico. Apesar de o signo estético estar diretamente ligado às qualidades e possibilidades, não afirmando nada, como qualquer outro signo ele pode produzir o efeito a que está apto em uma mente.

Parece, de fato, que a contemplação estética se produz na mistura inextricável das três categorias, envolvendo elementos próprios ao sentir, à porosidade sensória do deleite (primeiridade), assim como ao esforço interpretativo implícito na percepção, na observação entre distraída e atenta de um objeto (secundidade), além da promessa de compreensão e assentimento intelectual com que esse objeto nos acena (terceiridade) (SANTAELLA, 1994, p.183).

Na fotografia, quando consideramos a construção da linguagem por meio das mais diversas alterações, tratamentos e efeitos a que o índice fotográfico é submetido, estas manipulações agem diretamente na aparência da imagem. Seja a iluminação, enquadramento, no plano de foco, movimento ou qualquer outro artifício que o fotógrafo utilize para produzir resultados que privilegiem as sensações que enfatizem os elementos presentes na representação fotográfica, estas intervenções estão agindo na qualidade estética da fotografia.

Para Peirce, o efeito estético pertence à categoria da qualidade de sentimento; no entanto, apesar da predominância da primeiridade neste signo as sensações e o potencial interpretativo, por ele desencadeado, se dão na forma proposta por Santaella (2002), contemplação, discriminação e a generalização, permitindo a compreensão intelectual de uma determinada composição.

Se o efeito estético nos envolve num sentimento à primeira vista não cognitivo, a inseparabilidade das categorias nos faz ver que, longe de se tratar aí de uma exclusividade do sentimento, trata-se, isto sim, de uma espécie muito peculiar de uma mistura inextricável entre o sentir e o pensar que dá ao estético seu matiz característico (SANTAELLA, 1994, p.184).

A fotografia oferece múltiplas formas para a criação que enfatiza certas características do índice. Este, por sua vez, muitas vezes tem seus vínculos com o referente tão alterado que suas características icônicas se tornam mais enunciadas. Esta faceta da fotografia torna possível que elementos presentes em uma determinada imagem assumam lugar de destaque por meio da técnica e, assim, aumentar o nível de abstração e operando como metáforas visuais.

Sabe-se que o real em suas representações nunca é alcançado, mas o que pode tornar uma representação rica em elementos tenham com ele uma relação de complemento ou exaltação de certas características que são evanescentes é a forma como elas são tratadas. Na fotografia em cores ou em preto e branco, a observação dos contrastes, texturas, luz, enquadramentos, composição e outras formas de organização deste signo privilegiam os aspectos qualitativos, pois é a método que o fotógrafo utiliza como se fosse “um lapidar” para que esta imagem depois de pronta seja enfática nos detalhes que se procurou ressaltar. A tradução para essa busca ou tentativa de enfatizar, dando maior ou menor entonação para características ou elementos específicos da fotografia é o admirável, segundo Peirce.

A potencialidade que uma fotografia pode ter está relacionada com determinadas informações que este signo carrega. As intervenções e elementos que ele pode conter podem ser sugestões que enriquecem o signo, aumentando seu potencial interpretativo.

Buscaremos com a análise da exposição fotográfica de Ângelo Pastorello mostrar a maneira como o aspecto indicial da fotografia se vê esmaecido pela presença do icônico, fazendo assim com que aspectos da criação predominem sobre as marcas referenciais. Se num primeiro momento a fotografia atesta a existência – e esta é sua primeira condição –, posteriormente é possível uma análise que vai além da observação de sua gênese, na busca por qualidades que lhes são atribuídas desde sua proposição até sua finalização. A semiótica e sua classificação dos fenômenos servirão de base para tal abordagem.

4 O POTENCIAL INTERPRETATIVO DAS FOTOGRAFIAS DE ANGELO PASTORELLO

No capítulo anterior, procuramos investigar sobre procedimentos que, sob nosso olhar, são responsáveis por alterações na representação fotográfica que, por consequência, alteram significativamente o referente. Estas alterações produzem resultados estéticos que vão, por sua vez, muito além do rastro indicial da fotografia. Antes de procedermos à análise do material pretendido, faremos sobre as fotografias de Angelo Pastorello alguns apontamentos que nos parecem pertinentes; em seguida, estabeleceremos o percurso para aplicação do instrumental semiótico.

O material a ser analisado é uma exposição de fotos em preto e branco do fotógrafo Angelo Pastorello, realizada na Li Photogallery, na cidade de São Paulo, no ano de 1997. O material é composto de fotos de nus femininos. Três fotos apenas constituem-se exceção: a de uma criatura mítica que faz morada na igreja Rene-Le-Chateau, na França, a de um feto e a de um esqueleto – imagens que, não por acaso, têm lugar especial tanto na exposição quanto no livreto impresso com o conteúdo da mesma: a primeira abre a sequência de imagens; a segunda, o feto, dá início ao caminho traçado pela metáfora cujo esqueleto é o fecho.

Todas as fotos da exposição foram produzidas, utilizando-se filme infravermelho. É importante ressaltar as características do filme utilizado, já que são muito peculiares e diferentes das películas preto e branco convencionais; sua sensibilidade ao espectro eletromagnético está além daquela que o olho pode perceber; com isso, a reprodução que se obtém é diferente daquela tradicional obtida com o uso dos processos comuns.

O filme infravermelho foi desenvolvido para fins científicos e militares. Foi muito utilizado em fotografias aéreas e, segundo Fernandes (2002, p. 155), muitos artistas passaram a utilizá-lo para obterem um resultado diferente das tradicionais imagens fotográficas obtidas com as películas convencionalmente utilizadas para trabalhos comerciais.

Desde o ato de fotografar, o processamento dos filmes, as ampliações finais e todo o tratamento que as fotos receberam são de autoria do próprio fotógrafo. Neste caso, pode-se considerar que na possibilidade de reinterpretação ou reprodução, a cópia fotográfica é feita por aquele que mais sabe quais são as reais características da cena, que esteve diante da objetiva e, portanto, está mais habilitado a produzir

um resultado com traços mais parecidos com os do referente. Vemos aqui a possibilidade de intervenção na fotografia na busca de uma linguagem que, apesar da conexão física, pode transformar a imagem dramatizando detalhes, acentuando contrastes, acrescentando ou subtraindo detalhes de maneira que tais intervenções se caracterizem como fazer artístico.

Pode-se considerar a grande importância do uso de um único tipo de filme para a produção do trabalho, porém a garantia de unidade deste conjunto de fotografias é a presença de certa uniformidade na forma como a luz age sobre o assunto fotografado. Não se trata de uma única fonte, mas de como se dão as alternâncias e de como, entre uma foto e outra, ela assegura o conjunto. O efeito produzido pela luz e sombra é o que é percebido primariamente; em segundo, a identificação do que se trata (do referente) e, em terceiro, o motivo pelos quais diferentes assuntos, isoladamente, estão compostos em uma trama orientada pela composição e pela unidade do chiaroscuro.

4.1 O percurso

Pretendemos, a partir de agora, seguir o percurso da luz como quali-signo guia para as observações que serão feitas. Segundo Arnheim, “Se um disco escuro, suspenso numa sala parcamente iluminada, for atingido por uma luz, de tal modo que o disco seja iluminado, mas não o ambiente, o disco parecerá de cor clara ou luminosa”. (2005, p. 295)

Todo o material fotográfico analisado foi produzido de maneira que o resultado é um segundo plano negro, portanto a iluminação dos corpos pode ser percebida facilmente. Num jogo de luz e sombra que parece uma busca por complemento com gradientes e contrastes, o corpo assume e sugere formas.

A luz afeta o corpo e passa a fazer parte dele; as informações contidas no corpo se alteram a partir do momento que entram em contato com a nova informação proveniente da luz. O corpo não é um recipiente desprovido de informações que permanece à espera da luz para que passe a existir. Toda informação que chega ao corpo entra em negociação com as informações que já estão. O corpo é algo que se apronta no processo coevolutivo de

trocas com a luz, é o que resulta desses cruzamentos de informações que estão e informações que chegam (CAMARGO, 2008)³.

Iluminar na fotografia vai além de tornar algo visível, significa trabalhar com luz e sombra, ao mesmo tempo que todas as nuances presentes entre um limite e outro, os gradientes, quando refletidos pelo objeto fotografado assumam formas ou características distintas da tridimensionalidade ou até mesmo fazer com que as duas dimensões que constituem a imagem sejam capazes de reproduzi-las de maneira que se tenha uma noção mais precisa de suas reais linhas e contornos. Por meio das variações da escala de tons, é possível perceber a sinuosidade dos objetos, das formas do corpo ou a textura, como a maciez da pele. A escolha por fontes de luz e seus acessórios como difusores, por exemplo, é imprescindível para que se alcancem efeitos pretendidos.

O fator decisivo no deciframento de imagens é tratar-se de planos. O significado da imagem encontra-se na superfície e pode ser captado por um golpe de vista. No entanto, tal método de deciframento produzirá apenas o significado superficial da imagem. Quem quiser “aprofundar” o significado e restituir as dimensões abstraídas, deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem. Tal vaguear pela superfície é chamado *scanning*. (FLUSSER 2002, p. 7)

Vaguear pela superfície da imagem é o que propõe Flusser para descobrir algo que está abstraído de sua forma original. Neste primeiro momento de nossa análise, a referência feita à fotografia será no tocante às suas qualidades. O vínculo com o referente, por um momento, ficará em segundo plano para que possamos aplicar o roteiro de análise semiótica proposto por Santaella (2002, p.29) que consiste em: contemplar, então discriminar e, por fim, generalizar em correspondência com as categorias da primeiridade, secundidade e terceiridade.

O trajeto a seguir pressupõe, num primeiro momento, auscultar os fenômenos, de forma que as observações versem sobre o caráter constitutivo da imagem, qualidades que se traduzem em quali-signos, portanto: linhas, contrastes, formas, volumes, luz, sombra etc. Por se tratar de imagens monocromáticas, a ação/reflexão da luz e sua intensidade será tomada como guia para contemplação

³ http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/Id/C%eanica/Artigos/roberto_gill_de_camargo/luz_e_corpo.pdf. Acesso em 08 de junho de 2009.

dos fenômenos que se apresentam, pois é ela que possibilita o registro fotográfico e sua visualização.

A luz é, portanto, o que é necessário ao surgimento da imagem, mas também o que pode fazê-la desaparecer, apagá-la, eliminá-la por inteiro: é preciso se proteger dela tanto quanto procurá-la. Em suma, o corpo fotográfico nasce e morre na luz pela luz. Questão de transferência, de transmutação. (DUBOIS, 1990, p.221).

Sob o olhar de contemplação requisitado nesse primeiro passo do percurso, capta-se no objeto imediato aspectos de sugestão possibilitados pelos quali-signos, isto é, o objeto imediato coincide com as qualidades de aparência do signo.

Num segundo momento, será acionado o nosso olhar observacional. O que era simples qualidade encarna-se num existente. A capacidade de discriminar, de distinguir partes e todo, de desvelar a dimensão do sin-signo é aqui requisitada. O objeto imediato aparece como parte do objeto dinâmico – o existente – que está fora do signo.

Finalmente, o terceiro passo da análise semiótica coincide com o terceiro tipo de olhar que devemos dirigir para os fenômenos, o da generalização. É a lei, o legi-signo em funcionamento, que esse olhar leva em conta. Aqui, o objeto imediato é um certo recorte de seu objeto dinâmico. “Esse recorte coincide com um certo estágio de conhecimento ou estágio técnico com que o signo representa seu objeto”. (SANTAELLA, 2001, p.35)

Aos níveis interpretativos empreendidos no processo de leitura acima descrito subjazem três diferentes graus que as categorias peirceanas possibilitam: de primeiridade (quali-signos, poder de sugestão, ícone), de secundidade (sin-signos, existente, indexicalidade) e de terceiridade (legi-signos, domínio da lei, símbolo). Lembremos também que, ao analisarmos signos, estamos na posição do interpretante dinâmico, ou seja, na posição de uma mente interpretadora singular de uma semiose específica. Num primeiro nível o interpretante dinâmico produz como efeito qualidades de sentimento. É a camada emocional que se apresenta. Num segundo nível, o signo nos impele a uma ação física ou mental, trata-se da camada energética. No terceiro nível, a camada lógica que leva à cognição.

Começemos nosso trajeto.

4.2 O passeio da luz pelos interstícios do signo fotográfico

Ver uma coisa significa descobrir sua existência, sua forma, [...] em outras palavras, significa colocar no espaço o percebido, valorizando suas relações, suas proporções, suas dimensões, seu valor, sua posição, sua direção [...] (FABRIS, 1973, p. 174).

Já anunciamos que buscaremos nos orientar pelos caminhos da luz na busca de quali-signos. Mas nossa orientação diante do ato de ver/ler sustenta-se num processo de observação maior que se submete a uma hierarquia e que buscaremos aqui explicitar. O olho capta, num primeiro momento, o conjunto, o todo, percebe a composição em si mesma; em seguida, prevalece a visão analítica em que cada signo/detalhe é observado na sua materialidade, bem como na sua relação com os demais signos e, finalmente, uma nova visão global conclui o processo perceptivo. Assim é que iniciaremos pela percepção da composição como um todo, para depois nos determos no trajeto da luz. É a luz que hierarquiza as partes que constituem o todo. A partir dessas relações, buscaremos apreender os interpretantes nessa leitura.

Segundo Rudolf Arnheim (1980, p.79), “forma é a configuração visual do conteúdo”, entendendo por configuração “princípios pelos quais o material visual que os olhos recebem se organiza, de modo que a mente humana possa captá-lo. De um modo mais prático, a configuração serve, antes de tudo, para nos informar sobre a natureza das coisas através de sua aparência externa”. Nesse contexto, formas são as figuras capturadas pela lente do fotógrafo.

A fotografia que abre o folheto da exposição de Pastorello também dá início às análises (Figura 3).



Figura 3

Na penumbra, uma forma se projeta e se esconde no claro-escuro. Percorrendo o rastro da luz, observamos dois focos em que ela se intensifica: os dois extremos superiores e inferior do espaço-formato. Ambas as formas assumem uma posição levemente inclinada para a direita. No espaço central a luz, num lusco-fusco, imprime ao longo da forma que se desenha na vertical, fragmentos que se intercalam pela sombra. Até que num intervalo de pura ausência, a luz volta a se fazer proeminente.

Na parte superior, a sombra preenche espaços, imprimindo profundidade; desenha linhas, sobretudo semicirculares que, por sua vez, desenharam contornos sugestivos. Revelam apenas uma faceta da forma, cheia de detalhes, a outra jaz na ausência da luz. Outras formas/detalhe pontiagudas se fazem anunciar. Esses mesmos contornos se repetem no outro extremo iluminado. Ocupando o lado direito inferior, uma forma triangular se reparte em fragmentos que trazem o traço pontiagudo nas extremidades. As pontas desses fragmentos sustentam-se sobre outra forma, semicircular, repetindo o que se fez predominante no primeiro foco intenso de luz há pouco descrito. Formas sinuosas e formas retas, em oposição, acentuam o contraste impresso pelo jogo de luz.

Essas formas cheias de luz são projetadas para fora e criam, com isso, a ilusão da profundidade de campo nessa superfície chapada.

A posição que a forma ocupa no espaço sugere um movimento corroborado pela inclinação para a direita anteriormente anunciada. O lusco-fusco da luz, ou seja, a gradativa presença/ausência de luz que materializa o contraste imprime o ritmo.

Assim, o rastro da luz vai iluminando os quali-signos que concorrem para materializar essa composição, isto é, os elementos visuais básicos – linha, massa, formas – são submetidos a leis que organizam as qualidades na composição visual, imprimindo-lhe ritmo, tensão, movimento, contraste, dinamismo, equilíbrio, unidade.

Passemos agora para o segundo olhar que a análise semiótica nos leva a empreender: o olhar observacional ou o olhar que vê, de fato, o existente ou o sin-signo. Agora as formas são nomeadas e o referente torna-se visível.

Mão, tronco, cabeça e traços humanos distorcidos são revelados ao mesmo tempo em que, também, se mostram estranhos. Seguindo a hierarquia que a luz nos traçou, começemos pela extremidade superior para, em seguida, buscar a inferior e o centro, atando assim partes da figura para chegar a sua unidade.

Na penumbra, pode-se perceber uma cabeça que ostenta uma orelha pontuda, triangular; na testa, os cornos se pronunciam. Entre eles, cachos, formas circulares, que seguem a mesma largura dos cornos – como a multiplicá-los. Uma face flagrada sob um único foco ou ponto de vista traz um nariz levemente triangular que dialoga com olhos que seguem traçado similar. A boca aberta recebe a mesma sombra que invade outras partes do corpo: orelha, tórax, braço e perna direitos, parte do braço esquerdo.

A mão parece ter garras que se apoiam sobre a perna em cuja continuidade o joelho toma a forma fálica. A duplicidade será colhida pelo interpretante que se instala.

Uma criatura diabólica com características humanas se torna visível. Mas essa criatura tem nome, história e morada. Sobre a simbologia que ela carrega, o terceiro olhar no percurso dessa análise se encarregará de revelar. Entraremos no espaço do legi-signo, do simbólico por excelência. Colheremos aqui o interpretante lógico.

A fotografia é de uma estátua do Demônio Asmodeus que está dentro de uma igreja em Rennes-le-Château, no sul da França (Figura 4). Sua simbologia intensifica-se quando sabemos que ele sustenta sobre suas costas uma pia batismal e, sobre a pia, quatro anjos: às suas costas carrega o peso da pureza, a mesma que abomina. Acima da pia que está sustentada pelo Asmodeus, a inscrição "*Par ce*

signe tu le vaincras" – Por este sinal você o derrotará/conquistará/superará (PUTNAM; WOOD, 2005, p. 115). A frase denota todo o poder de salvação do batismo: ao tornar-se filho de Deus, a mancha do pecado original é apagada e a presença do demônio é recusada.



Figura 4⁴

Ora, sabemos que o batismo é altamente simbólico enquanto ritual de passagem.

Esse rito de imersão é um símbolo de purificação e de renovação. Era conhecido nos meios essênios, mas também em outras religiões (que o associam aos ritos de passagem, especialmente aos de nascimento e morte) além do judaísmo e suas seitas. (CHEVALIER E GHEERBRANT. 2008, p. 126)

Segundo os mesmos autores, todos os passos dessa cerimônia iniciática estão voltados para a dupla intenção de purificar e vivificar. Tais passos também revelam a estrutura de sua simbologia em três planos.

⁴

www.panoramio.com/photo/9075733. Acesso em 9 de maio de 2009.

Em um primeiro plano, o batismo lava o homem de sua sujidade moral e outorga-lhe a vida sobrenatural (passagem da morte à vida); em um outro plano, evoca a morte e a ressurreição do Cristo: o batizado assimila-se ao Salvador, sua imersão na água simboliza a colocação no túmulo, e sua saída, a ressurreição; em um terceiro plano, o batismo liberta a alma do batizado da sujeição do demônio, introduzindo-o na milícia do Cristo, ao impor-lhe a marca do Espírito Santo, pois essa cerimônia consagra um compromisso de servir à Igreja (CHEVALIER; GHEERBRANT. 2008, p. 126,7).

Asmodeus⁵, um dentre os tantos nomes dados ao diabo, é um demônio da mitologia do judaísmo (Livro de Tobias 3,8,17- 6,14 – 8,2) e significa "criatura que julga", "o destruidor". Foi ele quem matou os sete maridos de Sara, filha de Raquel, no próprio dia do casamento, antes que eles tivessem com ela relações sexuais. Está relacionado com a luxúria, a lascívia, com o sexo e sua principal missão é a de perturbar a vida sexual dos casais, destruir casamentos, incentivar o desejo dos homens pelas mulheres, o adultério e relacionamentos *contra-natura*. É responsável por semear a discórdia, discussões e o engano.

Ainda segundo Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 337),

O Diabo (Demônio) simboliza todas as forças que perturbam, inspiram cuidados, enfraquecem a consciência e fazem-na voltar-se para o indeterminado e para o ambivalente: **centro de noite, por oposição a Deus, centro de luz**. Um arde no mundo subterrâneo, o outro brilha no céu.

Luz e sombra mais uma vez se fazem presentes, agora por outras vias. Não apenas como componentes (quali-signos) da foto que inaugura o catálogo da exposição ou como elementos que permitirão vislumbrarmos o processo de perda da indexicalidade em favor da iconização, mas como componentes do processo interpretante. Via metáfora, luz/vida e sombra/morte fazem-se guias na leitura dessa exposição. Expliquemos melhor: a metáfora verbal – enquanto transporte, mudança, trânsito – transpõe um termo para um campo de significado que lhe é alheio. É definida como "comparação abreviada", na qual o termo comparado identifica-se com o termo que lhe é semelhante. A metáfora carrega as marcas da relação entre o símbolo e o ícone peirceanos, permitindo, na fatura da imagem, o afloramento do

⁵

Informações retiradas do site:

http://www.astrologosastrologia.com.pt/magianegra_demonio_asmodeus_goetia.htm. Acesso em 9 de maio de 2009.

conceito (OLIVEIRA, 1998, p. 133). A metáfora ocupa o terceiro grau na classificação dos hipoícones (conforme vimos no capítulo 2).

O que dá ao signo poder para representar algo diverso dele é justamente o caráter representativo. Transpondo a metáfora para a linguagem visual, encontraremos na classificação de Santaella (2001), mais especificamente naquela que se refere ao domínio do símbolo, as Formas Representativas. São as formas que representam algo além da figura.

São aquelas que, mesmo quando reproduzem a aparência das coisas visíveis, essa aparência é utilizada apenas como meio para representar algo que não está visivelmente acessível e que, via de regra, tem um caráter abstrato e geral (SANTAELLA. 2001, p.246).

São formas que denotam seu objeto em virtude de uma convenção ou lei e descobrir seu significado só é possível na relação signo-interpretante, a partir de regras culturais. A imagem de Asmodeus que abre a exposição, bem como as outras duas já anunciadas (a do feto e a do esqueleto) participam dessa modalidade. Todas as três imagens são metafóricas, e mais do que isso, espalham para as demais fotografias da exposição réplicas de suas formas, de seus procedimentos compositivos que têm na luz a mais importante manifestação – impregnando-as de seus significados.

A segunda fotografia (Figura 5), ainda que quebre (aparentemente) forma e conteúdo impregnados na primeira figura, também espalha nas fotos subsequentes rastros dos interpretantes que dela são colhidos. Morte e vida voltam a guiar nossa leitura, quer pela simbologia das cores, quer pelo conteúdo que advém da simbologia do batismo, do paradoxo Deus/demônio, céu/inferno.

A figura de Asmodeus antecede a que agora apresentamos e traz na constituição de sua forma – o predomínio de círculos e triângulos – a marca de todas as fotos que virão.



Figura 5

Vislumbrando qualidades.

As formas sinuosas, a variação de contraste e os meios tons que por vezes mudam bruscamente para o preto fazem com que o olhar se conduza pelas áreas mais claras.

O que se apresenta, a princípio, é uma mancha clara em um fundo escuro propenso a sugerir a forma de algo circular ou redondo – circularidade já anunciada em *Asmodeus* –, mas à medida que o olhar se detém por mais tempo, os meios tons e também as mudanças abruptas de densidade e as direções que tomam fazem com que o olhar retome algum ponto já visto.

O percurso deste olhar é orientado pelas diferentes gradações existentes na imagem que pode ser diferente para cada espectador, ao final pode ser possível afirmar o que se está vendo. O olhar é impulsionado a dar voltas sobre a imagem, conduzido sempre pelos pontos mais claros, fazendo com que volte ao ponto em que começou. O movimento tem grande intensidade causada pelas bordas claras indefinidas, sendo que parece mais lento na área com menos luz, o que sugere que a luz é geradora do pulsar deste movimento. Depois de algum tempo, é possível ver a cabeça, mãos, pernas e quase todas as formas e indícios que podem revelar a forma de um feto. A fotografia está apresentada no sentido vertical, mas a ação da luz na composição da imagem produz um efeito que se assemelha à forma de um ventre materno; contudo, esta é uma suposição que as características da fotografia trazem como possibilidade.

A circularidade revelada pelo jogo luz/sombra impõe o trajeto do nosso olhar. O círculo tem uma simbologia que pode nos guiar nessa busca de interpretantes. Segundo Chevalier e Gheerbrant, o círculo tem a propriedade da perfeição, da homogeneidade, da ausência de distinção ou de divisão.

O movimento circular é perfeito, imutável, sem começo nem fim, e nem variações; o que o habilita a simbolizar o tempo. Define-se o tempo como uma sucessão contínua e invariável de instantes, todos idênticos uns aos outros [...] O círculo simbolizará também o céu, de movimento circular e inalterável (CHEVALIER; GHEERBRANT. 2008, p.250).

Ainda lançando mão da simbologia de Chevalier; Gheerbrant (2008, p. 251),

O círculo pode simbolizar a divindade considerada não apenas em sua imutabilidade, mas também em sua bondade difundida como origem, substância e consumação de todas as coisas; a tradição cristã dirá: como alfa e ômega.

Ora, enquanto Asmodeus impregnava de escuridão e trazia na dureza das linhas diagonais, formas pontiagudas e triangulares, a ideia de morte como o interpretante que abria a exposição de Angelo Pastorello, a imagem do **feto** traz exatamente seu avesso: claridade e vida, rede semântica que aproxima os interpretantes advindos da forma circular da ideia advinda do divino.

Contudo, não se trata de mera oposição. A dicotomia Deus x Diabo, escuridão x claridade não se realiza de forma estanque, mas realiza-se numa síntese dialética: esses elementos que se opõem convivem anagramaticamente no nome **Asmodeus** – demo (outro nome para diabo, demônio) + Deus; da mesma forma que o diabo, suportando a pia batismal, corrobora essa junção. Essa síntese que junta esses opostos se espalha nas fotos subsequentes e as impregna de luz e sombra/ beleza e feiura/ céu e inferno e tudo o que se delinear nessa rede semântica de contrastes.

Finalmente, a terceira figura carregada de simbologia que encerra a exposição, é a seguinte:



Figura 6

Num primeiro olhar, que colhe qualidades, a Figura 6 é composta de fragmentos claros que contrastam com um fundo negro, apresentando um primeiro plano sem foco que impossibilita determinar o que está na parte inferior da foto. A iluminação é tênue e difusa, mas é possível depois de algum tempo discernir o que ali está. À esquerda da imagem em forma de arco, um pequeno conjunto de formas semelhantes direciona-se ao topo onde se encontra um volume arredondado ligeiramente voltado para a direita. Ao centro, linhas semicirculares parecem estar sobrepostas e, à direita, quatro formas mais espessas que se dispõem verticalmente, em paralelas, estão dispostas como se dessem apoio ao volume arredondado superior.

Nomeando aquilo que a observação contemplativa e primária buscou, é possível perceber que se trata de um esqueleto humano. Esta afirmação é possível quando consideramos a condição indicial da fotografia e feita a observação das qualidades presentes na composição da imagem, o quali-signo, passamos para a fase observacional que busca as características trazidas pela condição existencial do referente, o sin-signo. Com todos os seus ossos ajuntados numa posição desordenada, se considerarmos a postura do ser humano, mas que sugere certa ordem, como sua coluna arqueada, trazendo a sensação de calma, paz ou harmonia quebrada, apenas, pelo desenho formado pelos maxilares numa expressão de

horror, dor ou medo. As linhas paralelas compostas pelos ossos maiores, juntas aos demais, formam um conjunto que, embora desordenado, sugere certa harmonia.

A partir de todas as informações colhidas pode-se, agora, descrever que se trata de um esqueleto que foi sepultado em posição fetal. A fotografia foi realizada em Londres e encontra-se no British Museum⁶, ao lado da urna em que foi encontrado e ilustra a forma como antigas civilizações sepultavam seus mortos. Aqui uma observação a ser feita é a direta relação desta imagem com as imagens iniciais da exposição, sobretudo com a segunda. Contudo, ataremos as pontas desses interpretantes ao final das análises.

Cabe dizer agora que cada uma dessas três imagens analisadas funcionou como matriz ou signo gerador dos três grupos em que foram distribuídas as fotografias da exposição. Assim, a primeira imagem – a de Asmodeus –, agrega outras fotografias pela predominância de formas geométricas triangulares inerentes às suas próprias formas. Nela a circularidade – forma predominante na segunda fotografia/matriz – já se anunciava na imagem de Asmodeus, sobretudo nos cachos que formavam os cornos. A segunda imagem, – a do feto – traz na circularidade o atributo comum a todas as formas que ali se agrupam e, finalmente, a terceira imagem – a do esqueleto – tem a deformidade como marca das imagens desse grupo. Sobre esta última marca, cabe aqui uma consideração. Ainda que a deformidade se constitua como traço comum às imagens do terceiro grupo pela presença quase que ‘hiperbólica’ nas fotografias que o constituem, ela permeia todas as fotos da exposição, passando assim pelos outros grupos que constituímos para nossa exposição. Estamos tomando deformidade no seu sentido literal: como uma negação de formas – de+formas – de prefixo negativo. Esse aspecto da deformidade inserido em cada um dos grupos corresponde a um dado semântico de grande importância para nossa leitura que tem na metáfora a sua chave interpretante. É o que veremos na tessitura da trama de fios interpretantes ao final deste capítulo.

As três imagens – Asmodeus, o feto e o esqueleto – espalham réplicas indiciais só apreendidas tendo em vista o percurso da luz que, por sua vez, permitiu vislumbrarmos semelhanças formais entre as fotografias de cada grupo, bem como as deformidades que lhes são inerentes.

⁶ Informações retiradas do site:
<http://www.airbum.com/BlogPix/UK-Museum-Skeleton-Basket-L.jpg> Acesso em 7 de junho de 2009.

As fotografias deste primeiro grupo, como as demais que aparecerão no decorrer das análises, têm como característica comum o segundo plano, ou fundo, muito escuro ou praticamente negro. Junto com a ação da luz percebe-se, muitas vezes, a fusão dos planos que resulta em formas abstratas ou semelhantes a objetos de outra natureza. Estas características peculiares surgem, a princípio, por causa de sua representação bidimensional e presente na fotografia em função do uso de aparatos e técnicas que buscam a construção de linguagem.

A semelhança estrutural com figuras geométricas, sobretudo triangulares, como já o dissemos, é o critério para a seleção das fotografias desse grupo marcado pelas formas de Asmodeus. As características geométricas estão presentes seja pelo contexto onde estão inseridas, pela mancha visual que a forma sugere, a iluminação, a direção da postura ou pela observação e segmentação de partes da fotografia.

A Figura 8 traz um retângulo negro cortado por uma forma de predominância clara. Claridade que tem uma variação, perceptível à medida que se percorre com o olho toda sua extensão. Na extremidade inferior esquerda onde se inicia a leitura, a luz é mais tênue e a forma se projeta para o centro a partir de dois pontos (origens) distintos que se entrecruzam na direção do volume maior. A luminosidade da imagem é mais intensa na área direita da imagem e diminui sua intensidade no mesmo sentido contínuo da forma apresentada que, por sua vez, aumenta inversamente sua proporção. Na parte inferior, o fundo negro da imagem constitui uma aparência triangular que ao se encontrar com a parte clara apresenta uma área de atração por criar tanto no claro como no escuro aspecto de uma forma mais delgada. A borda desta forma clara e luminosa, em sua fusão com o fundo projeta para frente.



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12



Figura 13



Figura 14

Como algo que se projeta da escuridão ou surge dela, a forma que se anuncia na Figura 9 é envolvida em claridade. É perceptível em praticamente todo seu contorno, principalmente na lateral direita, o claro-escuro fazendo a transformação da superfície da imagem de algo com muito pouca informação, o fundo preto para uma forma clara com nuances muito delicadas numa escala de cinza muito próxima do branco. Com uma grande riqueza de detalhes, pequenas mudanças de tom deixam transparecer linhas cruzadas. Ao mesmo tempo, em contraste com o fundo escuro, linhas sinuosas se apresentam e vão conduzindo o olhar para o centro da foto. A imagem tem um contorno irregular em suas bordas e finaliza com uma moldura branca.

Alternando entre a luz e a sombra, a composição da Figura 10 alterna a forma e suas qualidades entre o claro e o escuro. O grande contraste presente na imagem secciona a forma e a faz aparecer em blocos descontínuos como se isoladamente fosse impossível compô-la como um todo. A descontinuidade produzida pelas zonas de baixa iluminação cria áreas de observação independentes. A observação das zonas mais claras direciona o olhar com suas formas oblíquas e faz com que seja percebida como um todo que está envolta por fundo negro que a consome juntamente com as sombras da iluminação utilizada.

Na Figura 11, a forma apresenta uma leveza provocada pela graduação do claro para o escuro da parte inferior quando se funde com o fundo negro. Partindo do lado superior esquerdo, ela apresenta características sinuosas em contraste com o fundo, também ondulações em delicadas alterações nos tons de cinza no lado esquerdo, descendo obliquamente em direção ao centro e, antes mesmo de alcançá-lo, retornam a subir em direção ao canto superior direito em nuances mais claras, formando duas linhas que se encontram e a partir daí um tom ligeiramente mais escuro. Neste enquadramento a observação é retida ao campo visual apresentado por força de uma intensidade de luz presente na parte côncava da forma. Esta luminosidade garante a leveza desta imagem, ao mesmo tempo em que garante um aspecto de profundidade enfatizado pelo claro e escuro (tridimensionalidade abstraída).

Em fundo escuro, a forma que apreendemos na Figura 12 tem tons claros e escuros com gradientes de longa escala tonal. Ao mesmo tempo em que são perceptíveis áreas de alta luminosidade, cuja intensidade diminui acentuadamente, são visíveis também áreas de baixa luz que não se misturam com fundo negro e

favorecem a busca por qualidades sutis presentes na penumbra. A observação é conduzida pelas linhas e formas produzidas pelos contrastes e zonas de altas luzes. O primeiro ponto de atração está situado à direita e acima com bastante luminosidade; posteriormente, em aspecto geométrico, o olhar é retido por linhas que o direcionam para um retorno contínuo à observação.

Com aspecto sinuoso, a forma clara da Figura 13 está distribuída ao longo de um enquadramento vertical e sua luminosidade diminui à medida que ela avança para a parte inferior. Sua característica principal é a relação de suas curvas com sua luminosidade; na parte inferior separada por uma curva menor, a luz incide com menos intensidade, apesar de ter detalhes preservados; quando se observa na direção central e acima, a luminosidade aumenta ao mesmo tempo em que as curvas são menos acentuadas. Esta luz é mais intensa na parte superior da imagem e diminui à medida acentuadamente até a parte inferior. Como esta imagem não apresenta um enquadramento que sugere ou aponta para o fora de campo, o olhar é condicionado a ir e voltar pela superfície da imagem, seguindo a atração das áreas de maior luminosidade.

Esta Figura 14, num enquadramento vertical, explora o contraste da ação da luz, o claro-escuro enfatiza apenas algumas partes da forma longilínea. Ao mesmo tempo em que é possível perceber a sinuosidade das formas, percebe-se também que suas linhas iluminadas em contraste com o fundo preto sugerem algo estático: formas mais retas e com certa ausência de animosidade que pouco estimula na condução do olhar a dar voltas como nas outras fotografias. A foto, feita de um ponto de vista alto permite ver que a forma ocupa, em seu enquadramento, um espaço praticamente igual ao que está livre no restante do campo fotográfico à direita, indicando uma simetria. A luz perde sua intensidade à medida que percorre a imagem a partir da esquerda e os detalhes desaparecem. Outras partes não são reveladas, dando a impressão de estarem sendo consumidas pela escuridão.

Deixando agora que o olhar observacional nomeie o referente, todas as fotografias têm como forma corpos femininos. Em posições variadas, mas marcadas pelo traço do triângulo que se desenha a partir do encontro dos braços com o seio, do próprio formato dos seios, do púbis; da posição das pernas e braços, enfim, essas mulheres se oferecem ao nosso olhar. A luminosidade dá a elas o aspecto etéreo, irreal, são mulheres-signos. Envolvidas pelo claro e escuro, trazem carregadas de sentido as marcas vindas de Asmodeus.

Na linguagem visual, as formas geométricas básicas – quadrado, círculo, triângulo – têm características específicas. Segundo Dondis (2007, p. 57), a cada forma básica

se atribui uma quantidade de significados, alguns por associação, outros por vinculação arbitrária, e outros, ainda, através de nossas próprias percepções psicológicas e fisiológicas. Ao quadrado se associam enfado, honestidade, retidão, esmero; ao triângulo, ação, conflito, tensão; ao círculo, infinitude, calidez, proteção.

O triângulo foi a forma geométrica predominante nas fotografias analisadas nesse primeiro grupo. Caminhando para o terceiro olhar – o interpretativo – aspectos simbólicos serão colhidos desses signos fotográficos. Lembremos que esse terceiro modo de olhar leva em conta o legi-signo como fundamento.

Tendo sua base nos legi-signos que, na semiose humana, são, quase sempre, convenções culturais, o exame cuidadoso do símbolo nos conduz para um vasto campo de referências que incluem os costumes e valores coletivos e todos os tipos de padrões estéticos, comportamentais de expectativas sociais, etc (SANTAELLA, 2002, p.37).

As marcas deixadas pelo triângulo nessas fotografias podem nos levar a sentidos que enriquecerão a análise. Dentre as muitas simbologias que lhe cabe, escolhemos aquela que mais de perto dialoga com as fotografias deste grupo. Trata-se da simbologia dos antigos maias. Para eles, o triângulo é o “glifo do Sol, semelhante ao broto que forma o germe do milho, quando rompe a superfície do solo, quatro dias após o plantio do grão. Ligado ao sol e ao milho, o triângulo é duas vezes símbolo de fecundidade” (CHEVALIER; GHEERBRANT 2008, p. 905).

Fecundidade. Fio interpretante que será atado aos outros fios na conclusão dessa teia significativa que caracteriza a exposição analisada. Passemos agora para o segundo grupo que tem como matriz o feto, Figura 15.



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20

Neste grupo de fotografias, o critério adotado foi a presença de aspectos da forma que sugerem a circularidade proveniente do signo matriz – a fotografia do feto. Seja na presença de elementos visuais contidos na imagem ou pela orientação de leitura/observação que a composição desperta, procuraremos explicitar como estas configurações sugerem o movimento circular da observação.

Com formas arredondadas na parte inferior, a Figura 16 apresenta linhas sinuosas nas suas laterais que projetam o olhar para a parte superior. A linha de sinuosidade da lateral esquerda forma um ângulo similar a uma seta que direciona, quando o olhar passa por ela, a atenção para a parte inferior direita. Esta linha também é projetada sobre a parte mais clara da imagem na forma de uma sombra negra indefinida. O claro-escuro da imagem leva o olhar a vagar e, posteriormente, o ancora na parte inferior direita, já que a esquerda apresenta baixa luminosidade.

A Figura 17, com seu fundo escuro quase negro, não fosse pela pequena luminosidade à esquerda, apresenta sombras bem fortes e definidas que garantem uma grande dramaticidade. Áreas de altas luzes atraem a atenção, ao mesmo tempo em que o preto das sombras garante a sinuosidade e o volume para as formas alvas. A forma clara é apresentada em um corte de enquadramento, mas o que está fora de campo não afeta a observação, pois em sua constituição a sinuosidade e o movimento circular provocado pela composição de luz e sombra retêm o olhar naquilo que é apresentado e delimitado por suas bordas e moldura.

Em um fundo negro, a Figura 18 apresenta uma linha de contraste de menos intensidade e a forma não mostra grandes alterações de claro-escuro. Com pouca presença de altas luzes na composição, apenas um ponto na parte superior direita atrai a atenção, primeiramente por se tratar da área de luz mais intensa. Com aspecto de penumbra, o que mais atrai o olhar é a presença de detalhes em zonas com baixa luminosidade. Mesmo com uma luz de menor intensidade e contrastes pouco pronunciados, a observação contínua da imagem não conduz o olhar para fora da moldura que delimita a imagem; o olhar é conduzido pelos elementos qualitativos da composição de forma circular.

A área de maior atração da Figura 19 pode estar relacionada também com as zonas de maior claridade. Na parte central superior verifica-se uma grande área de luminosidade com detalhes sutis de grande diferença tonal e também com características marcantes de pequenas diferenças, mas com detalhes precisos nas altas luzes. Sua forma é composta por linhas e volumes em direções opostas, que

se cruzam e que sugerem um movimento de retorno ao volume maior. Um dos pontos de maior incidência de luz, no canto inferior direito quase proporciona a transparência e também faz uma ligação, tanto para a esquerda quanto para o centro, dando continuidade às linhas que conduzem a outro ponto de alta luminosidade na imagem.

Esta imagem vertical – Figura 20 – mostra um enquadramento que sugere uma seleção do assunto fotografado em sua composição; sua relação com o fundo é uma transição tênue, não muito pronunciada e pouco contraste em relação a ele. Os claro-escuros se misturam, de forma que a percepção de onde ela começa e onde termina delimita-se mais pela sugestão dos tons de cinza que pela precisão da linha.

Posicionada de maneira central, tem característica sinuosa e uma sugestão de movimento à esquerda, independentemente se é olhada de cima para baixo ou de baixo para cima. A forma se compõe através de três linhas que se direcionam da parte superior pra a inferior, no terço superior, ao centro, formas circulares e na continuidade um ponto escuro no centro da imagem logo abaixo uma área de tom quase negro e ao final, na parte inferior, as linhas se convergem ao mesmo tempo em que se misturam com o fundo escuro. A presença de uma luz projetada é quase imperceptível, dando a impressão de uma reflexão ou imanação de luminosidade.

Descritos os quali-signos, vêm os sin-signos. A mulher, agora exuberante em suas formas acentuadamente circulares – seios, quadril –, em que nada sobra nos corpos desnudos: tudo está em seu lugar, dentro dos padrões considerados perfeitos à mulher. Perfeição não fosse a de+formidade que insiste, embora mais sutil, no jogo de sombra e luz.

A circularidade, dentro da linguagem visual segundo Dondis, informação já anunciada (2007, p. 57), carrega significados como infinitude, calidez, proteção. Mas sua simbologia ainda vai além, e são muitas. Vejamos os registros de Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 250, 252, 254):

[...] o ponto e o círculo possuem propriedades simbólicas comuns: **perfeição**, homogeneidade, ausência de distinção ou de divisão [...]

[...] o movimento circular é perfeito, imutável, sem começo nem fim e nem variações: o que o habilita a simbolizar o **tempo**. Define-se o tempo como uma sucessão contínua e invariável de instantes, todos idênticos uns aos outros [...]

O círculo simbolizará também o **céu**, de movimento circular e inalterável [...]

Em sua qualidade de forma envolvente, qual circuito fechado, o círculo é um símbolo de proteção, de uma proteção assegurada dentro de seus limites.

Proteção, perfeição, céu, tempo. Novos fios interpretantes a serem atados à fecundidade e a outros fios dessa teia significativa.

O terceiro grupo, representado pelo esqueleto, traz as fotografias restantes da exposição. Corpos de mulheres-signos trazem agora como marca a des-figuração. Esse efeito advém da utilização de uma luz que assume características dramáticas, ora da direção no que se refere à postura do corpo, ao ângulo de visão dentre outros elementos que se apresentam e alteram a aparência do referente. Tais intervenções no objeto, técnicas ou processos têm como resultado características que chamaremos, aqui, de deformidades.

O esqueleto traz sugeridas as formas anteriormente trabalhadas: na posição arcada do feto, na cabeça, subsiste a forma circular; bem como as formas triangulares que se formam por meio dos grandes ossos, da mandíbula. A “montagem” ou distribuição desordenada dos ossos acentua a deformidade já inerente à imagem de um esqueleto.



Figura 21



Figura 22



Figura 23



Figura 24



Figura 25



Figura 26

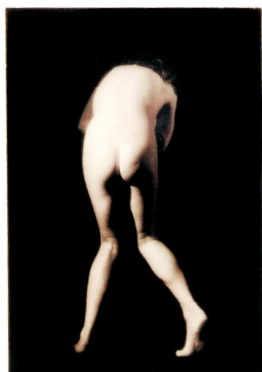


Figura 27



Figura 28

Na primeira foto da série – Figura 22 – uma grande massa negra contorna uma claridade que apresenta certa sinuosidade. A passagem do preto para uma nuança mais clara, na parte superior, apresenta um corte mais definido formando uma proeminência delgada no sentido diagonal para a esquerda, mas que delicadamente se projeta no sentido horário. Um brilho esparso que parece descolar-se da massa clara insinua a direção a ser percorrida pelo olhar. Na parte inferior, a passagem de um tom claro para um brusco escurecer não é bem definida e, como se houvesse uma mistura do claro e escuro, todo o contorno aparentemente está em constante dissolução, alternando uma breve escala de cinzas.

A deformidade se apresenta pela mistura e alternância de um alto grau de contraste ao mesmo tempo em que a parte superior mostra-se com arestas da forma bem definidas, na parte inferior existe uma mistura entre o claro e o escuro como se a forma estivesse dissolvendo-se, se misturando ou imergindo no fundo negro.

Os contornos da moldura/borda são irregulares sem uma linha de corte muito definida e seus cantos são ligeiramente arredondados e não sugerem um acabamento sutil, mas algo mais rústico contrapondo-se a suavidade e do interior.

A imagem seguinte – Figura 23– é composta por um fundo preto de predominância horizontal e aproximadamente ao centro da imagem uma forma bem clara que, à medida que se olha em direção ao centro, ela toma uma proporção maior, ligeiramente ascendente. Observando-a ao longo de sua extensão horizontal, ela diminui sua dimensão e finaliza no fundo escuro com duas extremidades que apontam para o canto inferior direito da imagem. Diferenciando-se do fundo pelo grande contraste, surge esta forma alva com algumas sombras claras que contribuem para mostrar detalhes em tons de cinza bem claros. O olhar é capturado pelas zonas de altas luzes da imagem e conduzido até onde a intensidade de luz é menor e, quando se chega a este ponto, retorna-se ao ponto inicial. Isto caracteriza uma composição que promove este comportamento de observação circular que também recebe certa contribuição da forma pela qual está apresentada: - suas bordas irregulares e moldura branca no entorno.

Como se fosse um corte da imagem anterior, esta próxima Figura 24, apresenta características parecidas no que diz respeito às suas qualidades como predominância horizontal, grande contraste do fundo em relação ao primeiro plano, detalhes, tanto nas áreas de baixas e altas luzes; diferenciando-se no enquadramento e pela presença do volume maior estar à esquerda, diminuindo na

medida em que avança à direita da imagem. Caracterizada por um corte de enquadramento, o complemento da imagem está ausente, fora do campo apresentado na fotografia, decepado, deformado.

Toda a atração desta imagem – Figura 25 – está concentrada na parte superior e ao percorrer o olhar por todo seu aspecto e sua verticalidade percebe-se que a forma que se apresenta arredondada é contínua e este aspecto está enfatizado pela alta luminosidade presente na parte superior. A perda de intensidade da luz no sentido vertical descendente insinua o encontro das linhas que constituem a aparência arredondada. Esta luz que vai diminuindo sua intensidade até a parte inferior da imagem provoca a sensação de que ela se mistura e se funde ao fundo negro, ao mesmo tempo em que garante a leveza da imagem. O alto contraste da parte superior prende o olhar por ser a zona mais clara da imagem funcionando como uma área de forte atração.

A forma que se destaca no fundo escuro da Figura 26 está praticamente no centro do enquadramento vertical, apenas ligeiramente deslocada para a esquerda. Um tom de cinza mais intenso na parte superior propicia o primeiro destaque em relação ao fundo negro. Na continuidade na direção inferior da imagem, este cinza se transforma em uma variação muito alva com detalhes e contrastes mínimos muito sutis, desvelando outras nuances desta forma. Depois de ter tomado um volume maior ao centro, ela se divide em duas extremidades que diminuem de volume à medida que se aproximam da extremidade inferior, onde sua luminosidade também é reduzida. As divisões das duas extremidades inferiores da forma constituem a formação de uma massa negra triangular com o cume voltado para o centro da imagem.

De maneira centralizada e disposta em um enquadramento vertical, esta imagem –Figura 27 – tem em sua forma linhas que convergem para o centro. Na parte superior, ela apresenta um aspecto arredondado com luminosidade mais intensa e, à medida que se direciona para a parte inferior, a luz diminui ligeiramente a intensidade, apesar de garantir um grande contraste em relação ao fundo escuro e áreas de suavidade, além de gradações leves na superfície da forma. Com aspecto menos geométrico e separando em duas hastes que sustentam a parte mais volumosa do conjunto, funcionam como direcionadores do olhar para o centro da imagem.

Ao centro do enquadramento vertical contornada por um fundo negro, é possível perceber na Figura 28 uma forma clara e indefinida. Constituída por uma mancha disforme e pequena na parte superior ligada à parte maior por nuances de cinza escuro. O conjunto maior está ligado a duas formas menores paralelas à esquerda, à direita e abaixo a partir de um pequeno volume escuro, outras duas partes convergem em direção à parte inferior e se misturam com o fundo. No terço superior é possível perceber nuances claras de formas circulares que se definem e se misturam com as outras partes da imagem. O conjunto constitui um volume abstrato produzido pela presença disforme de gradações de cinza, em contraste com um fundo escuro.

4.3 Atando os fios interpretantes

As três fotografias que elegemos como faróis dessa leitura espalharam para as fotografias da exposição réplicas de suas formas. Trata-se de um trabalho metonímico que cria sintaxes de paralelismo de formas – princípio condutor da criação das fotos – e se transforma em metáfora visual. Trabalho que explora na repetição a similaridade e a diferença. Esse paralelismo é icônico como é icônica a metáfora – hipoícone de 3º grau. A luz, que atua como recurso técnico que intensifica a iconicidade das fotografias, atua também como metáfora. Essa rede metafórica tece um significado vincado na simbologia das formas. Mas voltemos à luz.

Luz e trevas constituem, de modo mais geral, uma dualidade universal, que a dualidade do yin e yang exprime com exatidão. Trata-se, em suma, de correlativos inseparáveis, o que o yin-yang representa, onde o yin é um traço do yang e vice versa [...] A oposição luz-trevas é, no Ocidente, a dos anjos e demônios [...] na China, a das influências celestes e terrestres. (CHEVALIER; GHEERBRANT. 2008, p. 568).

Interessante é ainda o fato de que para os taoístas a imortalidade é concebida como que de um corpo luminoso (p. 568). Numa acepção mística, a glorificação da luz é total, uma vez que se torna, ela própria, a Epifania primordial, onde a Qualidade sensível é tão forte que, sem precisar encarnar-se numa forma, Deus se revela nela, faz dela Manifestação, em oposição às Trevas.

A luz é Amor [...]. Notemos que, nos primeiros séculos da Igreja, o batismo era chamado a *Iluminação* [...] (CHEVALIER; GHEERBRANT. 2008, p. 570)

A luz simboliza constantemente a vida, a salvação, a felicidade dada por Deus [...] (p. 570)

As trevas são, por corolário, símbolo do mal, da infelicidade, do castigo, da perdição e da morte. (p. 570)

A luz simboliza o desabrochar de um ser pela sua elevação – ele se harmoniza nas alturas – enquanto que a obscuridade, o negro, simbolizaria um estado depressivo e ansioso. (p. 571)

Para encerrar a simbologia da Luz, falta citar o sentido de fecundidade que ela assume na mitologia da Ásia Central: ela é evocada ou como o calor que dá a vida ou como a força que penetra no ventre da mulher. (p. 569).

A simbologia da luz agrega sentidos já atribuídos ao triângulo: fecundidade e vida; ao círculo: divindade, salvação, Deus, e também fecundidade e vida, em oposição aos interpretantes lógicos da sombra, do demônio, do mal, da morte, da luxúria e da lascívia.

Demônio (morte)/ Feto (vida)/ Esqueleto (morte): todos perpassados pela luz, vem daí a metáfora da teia de interpretantes. Acontece que todas as fotografias que compõem a exposição de Pastorello e que se distribuem nos três grupos descritos trazem mulheres. Mulheres desnudas, é o erótico que, dessa vez, se faz presente e perpassa cada um dos grupos. Assim, demônio/feto/esqueleto e toda a simbologia que carregam encontram, agora, Eros.

O erótico é, como dissemos, outra qualidade inerente e comum a todas as fotos desse intervalo entre a abertura (Desmodeus e o feto) e o fechamento da exposição (o esqueleto). Morte/vida/morte, signos que anunciam começo e fim da vida e da exposição. Ora, dentre as muitas versões apresentadas pela mitologia grega para o nascimento de Eros, a que melhor destaca sua natureza complexa e cabível na metáfora que buscamos construir é a de sua filiação: filho de Poros (Expediente) e de Pênia (Pobreza), Eros une as duas naturezas distintas.

Da pobreza, herdou a carência, que o impele a uma busca constante de plenitude, e do Expediente, a capacidade de arquitetar, isto é, de planejar para alcançar seus objetivos. Em suma, amar o erótico é planejar o tempo todo para resolver uma carência. (CAMARGO ; HOLF, 2002, p. 34)

Nesta leitura, Eros encontra-se a meio caminho entre a carência e a possibilidade de plena realização, integra forças antagônicas numa única manifestação. “Daí podermos entendê-lo como união de opostos – vida e morte, por exemplo. O erótico sempre atualiza a vida para adiar a morte” (CAMARGO ; HOLF, 2002, p. 34).

Na visão dos mesmos autores (2002, p. 35), o erótico implica superação da morte, à medida que implica criação de algo novo. Sob esse ponto de vista, o erótico não se restringe ao sexo (função genital), mas a todo o tipo de excitação que alimenta nossa vontade de viver. Morte e vida mais uma vez se presentificam e a metáfora inicial ganha força.

O erotismo evidencia algo que é inerente à condição humana: o desejo da imortalidade, força instintiva de conservação *da vida no corpo* e o desenvolvimento do princípio do Belo – algo a ser admirado como compensação ao efêmero e passageiro e que pode ser entendido como feio ou mal – *continuidade da vida intelectual* (CAMARGO ; HOLF, 2002, p. 37).

Eros resolve a dicotomia vida/morte numa síntese dialética. Por meio da luz, fonte de vida e da necessidade de superação da morte, o erótico ata as pontas dessa rede interpretante.

Como se a morte encerrasse, aparentemente, um ciclo que teve uma metamorfose insinuada pela luz na busca por seu complemento, escondido na sombra e ao mesmo tempo em que uma face é iluminada e a outra, obscura, a vida salta e reverbera na forma do feto que se anuncia no esqueleto. Morte-vida dissolvem-se nessas formas.

Mas esta é apenas uma possibilidade de leitura que não fecha a semiose. Há outro olhar possível que se revela a partir da presença da deformidade que, como já anunciado, perpassa todas as fotografias, de todos os grupos (em menor ou maior grau) e é também decorrente do jogo da luz. Ela aparece como índice desde o início da vida representada pelo feto e age, de maneira implacável, nos corpos desnudos, roubando-lhes o frescor, a beleza, a juventude. Atrelado está, esse fio interpretante, à metáfora do tempo que, por sua vez, encontra no círculo a simbologia dessa representação. Vida/morte agora, atados ao tempo, cumprem o trajeto cíclico próprio da existência.

E assim, cientes de que não foram esgotadas as possibilidades de interpretação, já que não podemos estancar a ação dos signos, cremos ter deixado aqui ganchos para um novo começar. Esperamos que alguma mente colha o resultado desse processo comunicacional e o faça crescer.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se tomarmos a fotografia apenas como registro ou impressão produzida através da câmera via reflexão da luz pelos objetos ou assuntos que estão diante da objetiva, voltaremos aos questionamentos feitos quando de seu surgimento, em que as pessoas afirmavam que a fotografia "era sem dúvida, obra da natureza, uma vez que a imagem era obtida pela ação da luz, automaticamente, sem a intervenção humana" (KUBRUSLY, 2003, p. 8).

Apesar da característica de imagem autônoma que a fotografia tem, é preciso considerar que o resultado obtido está condicionado à programação do aparelho fotográfico e de quem o opera. Portanto, se existe um condicionamento da autonomia do fenômeno fotográfico é preciso considerar que os elementos/variáveis que possibilitam o registro fotográfico vão além da simples ação da luz sobre a base foto sensível. Então, se o resultado da fotografia está mediado pela programação e/ou intenção de quem a produz no sentido de produzir um determinado efeito interpretativo, há produção de linguagem.

Podemos, assim, tratar a fotografia como linguagem, pois o instante, recorte feito pelo fotógrafo no espaço/tempo, está constituído por escolhas variáveis que visam representar aquilo que está ausente; consideração que a aproxima da concepção peirceana de signo, na qual representar é quando algo que está no lugar de outro como se fosse o próprio outro.

Buscamos, com o presente trabalho, refletir sobre alguns aspectos ou elementos presentes nas fotografias que operam no sentido de atenuar aquilo que lhe é próprio, o índice. O trajeto percorrido nas análises consistiu em contemplar, discriminar e, por fim, generalizar os fenômenos em correspondência com as categorias da primeiridade, secundidade e terceiridade, fases do roteiro semiótico proposto por Santaella (2002). Para isso, nos guiamos pela luz presente nas imagens, na descrição de suas características existenciais para, por fim, colher o interpretante constituinte entre uma foto e outra e do conjunto.

A ação/reflexão da luz tem como resultado contrastes, sombras e sugere formas provenientes das diferenças de intensidade que privilegiam suas qualidades,

permitindo assim, que a fotografia tenha sua indexicalidade esmaecida, sendo lançada ao nível icônico.

Nossas análises versaram pelo caminho inscrito pela luz e sua ação sobre o assunto fotografado. Neste percurso, primeiramente os contraste entre a luz e as sombras, suas nuances e gradientes, elementos necessários ao registro fotográfico e que permitem a identificação (índice), mas que no conjunto compõem uma trama que tem sua unidade entrelaçada pelo *chiaroscuro*.

O rastro de luz constrói, transforma e sugere quali-signos que se revelam sin-signos fotográficos enfatizados e permeados por uma ênfase que dramatiza o objeto e suas características. Ao entrarmos no espaço do sin-signo para colhermos o interpretante, a luz permitiu que características presentes nas fotografias fossem potencializadas e adquirissem aspectos simbólicos que se presentificam no signo icônico (ou hipoicone), via metáforas. As formas produzidas pela ação da luz estão replicadas em cada uma das fotos do conjunto analisado. Essa rede metafórica tece um significado vincado na simbologia das formas. Três foram os grupos que compuseram o conjunto da obra analisada de Angelo Pastorello. O primeiro grupo tem a predominância de figuras geométricas, sobretudo triangulares, o segundo a presença de aspectos que sugerem a circularidade e o terceiro a de-formidade se apresenta. Na verdade, é a luz que espalha réplicas indiciais que permeiam todas as fotografias. A luz que gera, trans-forma e de-forma produziu como interpretantes o jogo morte/vida/morte representado pelas figuras demônio/feto/esqueleto; possibilitou ainda que o tempo, de forma implacável, passasse roubando o frescor da juventude dos corpos desnudos e tornando o círculo símbolo do ciclo da vida.

Abordamos a produção fotográfica em sua elaboração, elencando alguns elementos de todo aparato, que visa à proeminência e ênfase das características que aumentam sua dramaticidade, buscando por efeitos qualitativos que a distanciam do seu referente. Tendo em vista as análises, aqui apresentadas, esperamos ter revelado, da fotografia, procedimentos constituintes de sua linguagem que a colocam na esfera do estético.

No cenário atual, cuja preocupação com a fotografia, muitas vezes, concentra-se em sua imediatez, na transmissão em tempo real e na alta definição, é preciso tentar “conscientemente, obrigar o aparelho a produzir imagem informativa que não está no seu programa” (FLUSSER, 2002 p. 76). Por meio da experimentação das variáveis elencadas e discutidas neste trabalho, entre outras

possíveis, também, no suporte digital é possível potencializar e enfatizar os elementos constituintes da fotografia, permitindo lançá-la num outro estágio nos processos de comunicação atuais.

Cientes de que este trabalho apresenta “quase-respostas” e, portanto, abre espaço para que outros olhares possam dar seguimento ao nosso olhar, colocamos aqui um ponto final provisório.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Ansel. **A câmera**. 2. ed. São Paulo : SENAC, 2002.

ANDRADE, Rosane de. **Fotografia e Antropologia: olhares fora - dentro**, São Paulo, Estação Liberdade; Educ, 2002.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira, 1980.

AUMONT, J. **A imagem** 5. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2001.

BARTHES, Roland. **A câmara clara** 7ª. imp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Os Pensadores;48)

Blog - Budd Davisson < <http://www.airbum.com/BlogPix/UK-Museum-Skeleton-Basket-L.jpg>> Acesso em 7 de junho de 2009.

Blog - O Livro de Areia
<http://olivrodeareia.files.wordpress.com/2009/05/bresson_behind.jpg>
Acesso em 09 de junho de 2009.

CAMARGO, Roberto Abdelnur. **Função estética da luz**. Sorocaba: TCM, 2000.

CAMARGO, Roberto Gil. **Luz e Corpo: Processos co-evolutivos**. Disponível em Laboratório de Iluminação
<http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/C%eanica/Artigos/roberto_gill_de_camargo/luz_e_corpo.pdf> Acesso em 08 de junho de 2009.

CAMARGO, Francisco C.; HOLF, Tânia Márcia C. **Erotismo e mídia**. São Paulo: Expressão e arte, 2002.

CESAR Newton; PIOVAN Marco. **Making of: revelações sobre o dia a dia da fotografia**. São Paulo: Futura, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 21. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2007.

COUCHOT, Edmond, Da representação à simulação. In: PARENTE, André. **Imagem-máquina:** a era das tecnologias do virtual. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999. (Coleção TRANS)

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual.** 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Papirus, 1994 (Coleção ofício de arte e forma)

FABRIS, G. **Fundamentos del Proyecto Gráfico.** Barcelona: Ediciones Dom Bosco, 1973

FERNANDES, Rubens Jr, **A fotografia expandida.** Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002

HAAS, Ernst. In: O Prazer de Fotografar: Um guia do equipamento e das técnicas de fotografar melhor. Eastman Kodak Company. [tradução Anamaria Kubrusly]. São Paulo, Abril 1980.

Irmãos Maristas <<http://www.champagnat.org/images/caravaggio.jpg>>
Acesso em 09 de junho de 2009.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história.** 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê, 2001.

KUBRUSLY, Claudio Araujo. **O que é fotografia.** São Paulo: Brasiliense, 1986. (Coleção primeiros passos)

MACHADO, Arlindo. **Máquina e imaginário.** 2. ed. São Paulo: USP, 1996.

MORGAN & Morgan, Inc. **Publishers Photo Lab Index.** (Catálogo).

OLIVEIRA, V. S. de. **Poesia e pintura**: um diálogo em três dimensões. São Paulo: UNESP, 1999.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Discurso e Leitura**. São Paulo: Cortez, 1988.

Panoramio from Google <www.panoramio.com/photo/9075733> Acesso em 9 de maio de 2009.

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Coleção estudos ; 46)

Portal da Astrologia e Esoterismo
<http://www.astrologosastrologia.com.pt/magianeagra_demonio_asmodeus_goetia.htm> Acesso em 9 de maio de 2009.

PUTNAM, Bill; Edwin WOOD **Tesouro de Rennes-le-Château**: um mistério resolvido. São Paulo, SP: Barcelona, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. **A teoria geral dos signos**: semiose e autogeração. São Paulo: Ática, 1995

SANTAELLA, **Estética**: de Platão a Peirce. São Paulo: Experimento, 1994.

SANTAELLA, **Produção de linguagem e ideologia**. 2 ed. São Paulo: Cortez, 1996

SANTAELLA, **Imagem cognição, semiótica, mídia**. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SANTAELLA, **O que é semiótica**. 13. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção primeiros passos, 103)

SANTAELLA, **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005

SANTAELLA, **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2002.

VIEBIG, Reinhard. **O formulário fotográfico**. 7. ed. São Paulo. Iris 1985

VILÉM, Flusser. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.