



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE LETRAS

**CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA E
LITERATURAS.**

ATÉ ONDE É FOTOGRAFIA? INTERVENÇÕES NA IMAGEM INDICIAL

PÉRICLES ULISSES CUTRIM SANTOS SILVA

RIO DE JANEIRO

DEZEMBRO DE 2018



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE LETRAS

**CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA E
LITERATURAS**

ATÉ ONDE É FOTOGRAFIA? INTERVENÇÕES NA IMAGEM INDICIAL.

PÉRICLES ULISSES CUTRIM SANTOS SILVA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca examinadora como um dos requisitos para obtenção do Grau de Bacharel em Letras, realizado sob orientação da Professora Doutora Carla da Silva Miguelote.

**RIO DE JANEIRO
DEZEMBRO DE 2018**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS – PORTUGUÊS LITERATURAS

Até onde é fotografia? Intervenções na imagem indicial.

Por

Péricles Ulisses Cutrim Santos Silva

Trabalho de Conclusão de Curso

BANCA EXAMINADORA

(CARLA MIGUELOTE – ORIENTADORA)

(ANA CAROLINA COELHO – INTEGRANTE DA BANCA)

RIO DE JANEIRO
DEZEMBRO DE 2018

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, a Deus, por ter me dado força, paciência e estabilidade mental para encarar todas as dificuldades e desafios da vida acadêmica.

Aos meus pais, Carla Jacqueline e Josiete Santos, por todo apoio e incentivo aos estudos. Eu não teria chegado aonde cheguei sem o amparo deles.

À minha irmã, Perla Cristina, pelo carinho fraternal e por sempre me apoiar em todos os projetos da vida.

À minha irmã de alma, Vitória Lacerda, por toda assistência e incentivo nas minhas decisões e indecisões.

À minha querida orientadora, Carla Miguelote, pelas lições, paciência, confiança e incentivo. Sua orientação primorosa foi um dos fatores que contribuíram em muito para a conclusão deste trabalho.

Aos incríveis professores da Escola de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

À professora Ana Carolina, por ter aceitado o convite para a banca.

Ao William Garcia, por toda ajuda e esclarecimento de dúvidas.

Às minhas amigas Sarah e Talita, que voluntariamente se disponibilizaram a serem modelos para a realização do ensaio fotográfico.

Aos meus amigos, Anderson Alvarenga, Bruna Viana, Isabel Severiano, João Pedro Delorenci, Luciene Diniz, Renato Guimarães, que deixaram a graduação mais leve.

Ao grupo “No frigidus dos ovos” pelo compartilhamento de angústias e conquistas.

RESUMO

Partindo da constatação de que toda fotografia é uma imagem, ao passo que nem toda imagem é evidentemente uma fotografia, o presente Trabalho de Conclusão de Curso tem por objetivo geral uma investigação dos limites do fotográfico. Com base na teoria semiótica, segundo a qual as imagens pictóricas são apenas icônicas, enquanto as fotográficas são a um só tempo icônicas e indiciais, o trabalho faz uma reflexão sobre o retrato fotográfico e suas manipulações, em comparação com os retratos pictóricos. Uma vez que a fotografia manipulada põe em xeque a questão representacional, coloca-se a questão de saber em que medida a indicialidade ainda pode ser considerada uma condição ontológica para o seu entendimento.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia; Retrato; Imagem.

ABSTRACT

Starting from the realization that all photography is an image, while not every image is evidently a photograph, the present course conclusion paper has as general objective an investigation about the limits of the photographic. Based on the semiotic theory, according to which the pictorial images are only iconic, while the photographic ones are at the same time iconic and indicial, the paper makes a reflection on the photographic picture and its manipulations, in comparison with the pictorial portraits. Once the manipulated photograph challenges the representational question, the question arises as to the extent to which indiciality can still be considered an ontological condition for its understanding.

KEYWORDS: Photogtaph; Portrait; Image.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Eadweard Muybridge: Cavalo a galope, 1878.....	13
Fonte: https://fasciniodafotografia.wordpress.com/2016/04/09/eadweard-muybridge-selo-de-correio-dos-eua/	
Figura 2 - George Seeley: The Black Bowl, 1907.	17
Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Pictorialism	
Figura 3 - Yigal Ozeri: Priscilla 01, 2017	19
Fonte: http://www.artnet.com/artists/yigal-ozeri/priscilla-01-a-vjMVvOIhACFLczdaTloBFA2	
Figura 4 - Gottfried Helnwein: Helnwein pintando Head of a Child, 2011	20
Fonte: http://www.helnwein.com/artist/studio/	
Figura 5 - David LaChapelle: Nativity, 2014.....	26
Fonte: https://guyhepner.com/product/nativity-by-david-lachapelle/	
Figura 6 - David LaChapelle: Madonna : Time lapse photograph spiritual value, 1998.	27
Fonte: http://www.lachapellestudio.com/portraits/madonna/	
Figura 7- David LaChapelle: Muses, 2016.	28
Fonte: http://www.thephotophore.com/david-lachapelle-dsc-gallery/	
Figura 8- Valério Vieira: Os trinta Valérios, 1901.....	30
Fonte: http://brasilianafotografica.bn.br/brasiliana/handle/20.500.12156.1/4	
Figura 9- Imprensa Americana: Millard Tydings/Earl Browder, 1951	31
Fonte: http://hoaxes.org/photo_database/image/the_tydings_affair	
Figura 10 - Gustav Klutssis: Postcard for the All Union Spartakiada Sporting Event, 1928.	32
Fonte: https://www.moma.org/collection/works/7032	
Figura 11 - Étienne-Jules Marey: Cavalo branco, 1886.....	35
Fonte: http://www.graphicine.com/bodies-against-time-etienne-jules-marey/	
Figura 12 - Eadweard Muybridge: Mulher descendo a escada e virando, 1887.....	36
Fonte: https://sites.google.com/site/processosfurg/trabalhos/analise-de-imagem/natasha-rodrigues-natanael-retzlaf	
Figura 13 - Étienne-Jules Marey: Corpo em movimento, 1883.	37
Fonte: https://www.alexandreberkesse.com/travail/2017/6/5/17-le-mouvement-qui-nous-pousse-faire-socit	
Figura 14 - Marcel Duchamp: Nú descendo uma escada, 1912.....	38
Fonte: https://www.wikiart.org/pt/marcel-duchamp/nu-descendo-uma-escada-no-2-1912	
Figura 15 - Péricles Cutrim: Talitas nº 1, 2018.....	39
Fonte: Acervo pessoal.	
Figura 16 - Péricles Cutrim: Talitas nº 2, 2018.....	40
Fonte: Acervo pessoal.	
Figura 17 - René Magritte: A reprodução proibida, 1937.....	41
Fonte: http://artenarede.com.br/blog/index.php/rene-magritte-a-imagem-nao-e-o-ser/	
Figura 18 - Duane Michals: Rene Magritte, 1965.....	42
Fonte: https://selfselector.co.uk/2013/12/11/showing-the-things-we-cannot-see-an-interview-with-duane-michals/	

Figura 19 - Péricles Cutrim: O espelho, 2018.....	43
Fonte: Acervo pessoal.	
Figura 20 - Péricles Cutrim: Eu?, 2018.....	44
Fonte: Acervo pessoal.	
Figura 21 - Péricles Cutrim: Um fragmento, 2018.....	44
Fonte: Acervo pessoal.	
Figura 22 - Péricles Cutrim: Talitas nº1, duas fotografias sem manipulação, 2018.....	45
Fonte: Acervo pessoal.	
Figura 23 -Péricles Cutrim: Talitas nº 2, duas fotografias sem manipulação, 2018.....	46
Fonte: Acervo pessoal.	
Figura 24 - Péricles Cutrim: Espelho, duas fotografias sem manipulação, 2018.....	47
Fonte: Acervo pessoal.	
Figura 25 - Péricles Cutrim: Retrovisor, duas fotografias sem manipulação, 2018.....	48
Fonte: Acervo pessoal.	
Figura 26 - Péricles Cutrim: Fragmento, fotografia sem manipulação, 2018.....	49
Fonte: Acervo pessoal.	

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. RELAÇÕES ENTRE FOTOGRAFIA E PINTURA	12
1.1 A dupla natureza sígnica da fotografia.....	15
1.2 Fotografia e pintura: disputas e influências	17
2. RELAÇÕES ENTRE RETRATO PICTÓRICO E RETRATO FOTOGRÁFICO	21
2.1 A fotografia e o retrato	22
2.2 A manipulação do retrato fotográfico.....	25
3 ENSAIO FOTOGRÁFICO AUTORAL: PESQUISANDO O RETRATO	34
3.1 Inspirações	34
3.2 Relato de realização	45
CONCLUSÃO.....	50
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	52

INTRODUÇÃO

O interesse que move este trabalho parte da minha prática como fotógrafo de retratos. Cruzando as reflexões teóricas sobre o campo fotográfico (suscitadas, sobretudo, pela disciplina “Teorias e estéticas da imagem”) com a constatação empírica de que a manipulação digital, principalmente para correção de cores e iluminação, é corriqueira nessa área, fui instigado a me aprofundar nessas questões.

Desse modo, o primeiro recorte deste trabalho consiste na investigação do limiar entre fotografia e imagem. Sabendo, a partir do campo semiótico, que toda fotografia é uma imagem, pode-se afirmar que nem toda imagem é evidentemente uma fotografia.

Como veremos no primeiro capítulo, a fotografia enquanto representação tem uma dupla natureza sógnica, sendo a um só tempo *ícone* e *índice*, enquanto a pintura e a maioria das outras imagens podem ser consideradas apenas *ícone*. A fotografia na tentativa de representação do real não se limita ao aspecto icônico, pois ela é também uma marca ou um vestígio do real.

Nesse sentido, com o surgimento da fotografia, abre-se um campo de disputas com a pintura. Para além da rivalidade, os campos pictórico e fotográfico também se influenciam mutuamente. Essa influência já está presente, por exemplo, no pictorialismo do século XIX, em que, com intuito de aperfeiçoarem suas imagens, fotógrafos foram desenvolvendo técnicas de manipulação do negativo, cujo resultado se aproximava da pintura.

Susan Sontag (2004) aposta que a fotografia liberou o caminho para a pintura seguir rumo a outras representações, escapando do realismo a que estava subjugada e se inserindo, por exemplo, no campo do abstracionismo. Por outro lado, como se uma arte esperasse pela outra, quando a fotografia já está maturada, a pintura de retratos sai de campo para dar lugar ao retrato fotográfico.

Esse será, justamente, o tema do segundo capítulo. Em tensão com a herança da pintura, a fotografia revoluciona o modo de representação, passando assim a retratar de modo mais fiel o seu modelo. Pensar na evolução da fotografia, ao longo de quase duzentos anos, traz questões acerca de sua popularização e acessibilidade. Ao passo que ela produz um campo vasto de criação artística, ao mesmo tempo ela se incorpora a meios de comunicação e expressão mais eficientes nos dias atuais.

Assim como na pintura, especificamente em referência ao retrato, a fotografia, não apenas nos seus primórdios, mas até a segunda metade do século XX, seguramente era uma atividade elitista. Problematizar essa questão da acessibilidade, que veio no pacote de herança

da pintura, se faz interessante por sua virada secular, já que a fotografia, a partir do século XXI, vem experienciando diversas mudanças e evoluções tecnológicas.

O que se percebe é que a fotografia, ainda que calcada na tentativa de representar fielmente o real, também o transforma. Essa transformação do real se torna evidente ao analisarmos, sobretudo, fotografias do século XXI em que há a facilidade da manipulação com auxílio dos recursos digitais. Ocasionalmente, as questões que permeiam o campo artístico da fotografia dizem respeito à sua pós-produção, comumente conhecida como edição. Essa edição gera controvérsias, devido a sua intensidade ou simplesmente seu uso. Pois as afirmações são de que, por um lado, se a fotografia passa por algum meio de refinamento, mesmo que minimamente, como correção de cores, por exemplo, ela perde seu posto de apenas fotografia para se tornar uma imagem. Por outro lado, todos os ajustes são tolerados, mas desde que essa fotografia editada seja crível ao olho humano, não falseando demasiadamente a realidade.

A partir das reflexões acerca dessas questões e do limite entre fotografia e imagem, proponho a realização de um ensaio fotográfico. Dialogando com o retrato no surrealismo e no cubismo, compus cinco retratos digitalmente manipulados.

1. RELAÇÕES ENTRE FOTOGRAFIA E PINTURA

Quando surgiu, ainda no século XIX, a fotografia era então uma invenção indiretamente colaborativa. Em uma disputa ferrenha para conseguir um pioneirismo, perpassam grandes nomes da história fotográfica, como Joseph Niépce, Louis Daguerre e Fox Talbot, os primeiros na história a conseguir fixar a imagem em uma superfície com o auxílio da *câmara obscura*, que projetava as imagens.

Dessa forma, a fotografia pôde despertar interesses principalmente em três áreas distintas: ciência, arte e mercadoria. Por parte da ciência, o estudo perpassa pela questão dos materiais utilizados para a elaboração de uma fotografia, assim como a ótica e compostos químicos (nos valendo da utilização da câmera de filme) e, também, ainda no século XIX, a fotografia servia como recurso para estudos científicos, como o do fotógrafo Eadweard J. Muybridge (1830-1904).

Quando um cavalo trota ou galopa, ele fica completamente no ar, sem nenhum contato com o chão? Essa foi a pergunta que o fotógrafo resolveu responder em 1878. O magnata ex-governador da Califórnia, Leland Stanford, estava convencido de que a resposta era sim e encarregou Muybridge de fornecer provas. Muybridge desenvolveu uma maneira de tirar fotos com uma exposição que durou uma fração de segundo e, com os repórteres como testemunhas, organizou 12 câmeras ao longo de uma pista na propriedade de Stanford.

Conforme um cavalo passava, ele acionava os fios conectados às câmeras, que tiraram 12 fotos em rápida sucessão. Muybridge desenvolveu as imagens no local e, nos quadros, revelou que o cavalo ficava completamente no ar por um breve momento durante o galope. A revelação, imperceptível a olho nu, mas aparente através da fotografia, marcou um novo propósito para o meio: capturar a verdade através da tecnologia.

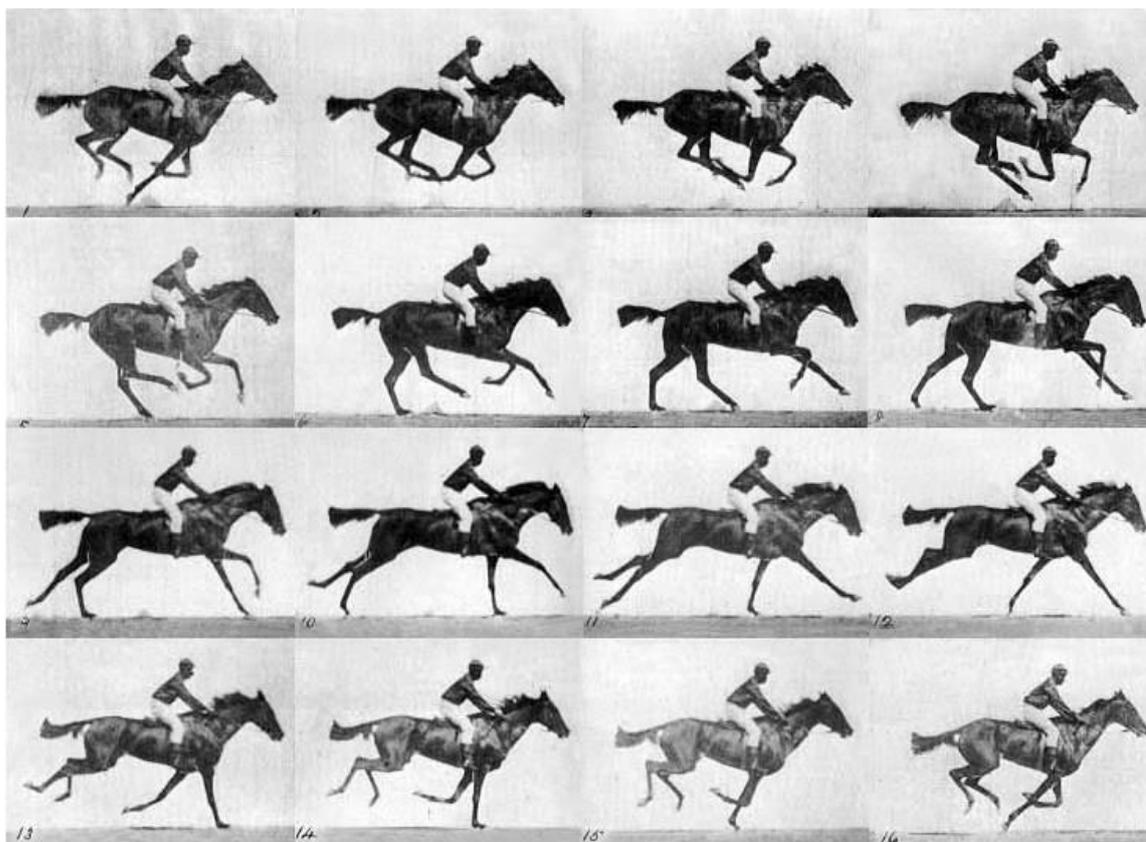


Figura 1 - Eadweard Muybridge: *Cavalo a galope*, 1878

Dessa forma, ele se torna um dos pioneiros a registrar as diversas etapas de um movimento, com uma sequência de fotografias. A técnica de Muybridge, que se assemelha ao que hoje chamamos de *stop-motion*, foi uma forma inicial de animação que ajudou a pavimentar o caminho para a indústria cinematográfica, que nasceu uma década depois.

Arte e mercadoria, de uma certa forma, seguem juntos em uma via que põe em xeque a liberdade artística. De um lado temos a arte como forma de manifestação estética e no outro a arte como mercadoria visando o lucro. A respeito da fotografia como forma de mercadoria, Rouillé afirma:

Nenhum setor lhe escapa mais, em todo caso não aquele das imagens, onde a fotografia contribuiu amplamente para produzir a lei econômica do lucro, em detrimento, evidentemente, das regras da arte. Essa hegemonia da mercadoria sobre as imagens, que faz parte de um movimento geral, é igualmente efeito de uma conjunção de evoluções próprias da fotografia (ROUILLÉ, 2009, p. 252)

Desde a sua invenção em meados do século XIX até os anos 1970, quando as primeiras técnicas de manipulação digital começaram a surgir, a fotografia era amplamente considerada uma forma de arte menor do que a pintura ou escultura, precisamente por causa de sua natureza

mecânica. Escrevendo no catálogo para sua exposição *Before Photography*, de 1981, que forneceu um relato histórico do meio fotográfico através de imagens importantes, o influente curador do MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova York), Peter Galassi, diz:

Considerado essencialmente um filho de tradições técnicas e não estéticas, o meio [fotográfico] é inevitavelmente considerado um estranho, que procedeu a perturbar o curso da pintura. O resultado extremo dessa concepção é a noção de que a fotografia adotou (ou usurpou) a função representacional da pintura (GALASSI, 1981, p. 12)

As disputas entre a fotografia e a pintura podem ser analisadas através do viés semiótico. Dessa maneira, propomo-nos a analisar, primeiramente, à vista da teoria de Peirce (2005), as delimitações da fotografia e da pintura. Em seguida, como esses movimentos se relacionam desde a invenção da fotografia.

1.1 A dupla natureza s gnica da fotografia

Em “‘ cone,  ndice e Símbolo”, do livro *Semiótica*, Charles S. Peirce (2005) identifica os três tipos básicos de signos. O * cone* possui uma semelhança física com o referente, o objeto sendo representado. A pintura figurativa é um bom exemplo, pois certamente se parece com o que representa. O * ndice* tem uma contiguidade física com o que está sendo representado, um exemplo é usar fumaça para indicar o fogo. Já o *símbolo* não tem semelhança nem rela o direta com o referente. A conexão entre eles deve ser culturalmente aprendida, como as palavras, cuja compreensão demanda o aprendizado prévio de um idioma.

Desse modo, Peirce define o  ndice como uma categoria de signo que mant m um laço físico com seu referente. Para elucidar essa caracteriza o, Peirce d  vários exemplos, incluindo os seguintes: “Fotografias, especialmente fotografias instantâneas, são muito instrutivas porque sabemos que elas são em certos aspectos exatamente como os objetos que elas representam” (PEIRCE apud DUBOIS, 2017, p.65). Este aspecto indicial da fotografia seria mais tarde aproveitada pelos historiadores da arte, mais notavelmente por Rosalind Krauss em seu texto, “Notas sobre o  ndice”, como uma explica o ontológica de imagens fotográficas e concomitantemente como uma justificativa de seu *status* como arte.

Antes de qualquer coisa, uma fotografia é a impressão direta da luz em uma superfície quimicamente ou tecnologicamente sensível. Em seu texto de 1945, “A Ontologia da Imagem Fotográfica”, André Bazin repete o ponto de vista de que “a objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade ausente de qualquer obra pictórica” (BAZIN, 1991, p. 22). Mesmo antes de os termos serem definidos como tais, a indicialidade da fotografia a diferenciava das formas de arte tradicionais e de seus padrões pictóricos.

A fotografia, como arte, foi limitada em sua capacidade representacional por sua indicialidade própria, que inibia a possibilidade de subjetividade. Além disso, também foi percebido que a pintura nunca poderia representar a realidade melhor do que uma fotografia.

A excepcional percep o e emotividade da fotografia se devem ao fato de que ela combina elementos da comunica o ic nica e indicial, além de estar relacionada de maneira importante   experiência humana contígua. Pintura, por exemplo, é por compara o limitada   iconicidade, o que explica por que mesmo o melhor retrato pintado é geralmente considerado menos “autêntico” e “verdadeiro” em rela o   pessoa representada do que uma fotografia de baixa qualidade - e essa diferença tem tudo a ver com a indicialidade da fotografia e a iconicidade da pintura. Do ponto de vista semiótico, portanto, a fotografia tem uma dupla natureza s gnica, podendo ser definida em termos de índices ic nicos, assim como as extensões

animadas da fotografia, como filmes e televisão. O caráter icônico indicial da fotografia significa que suas imagens não apenas se assemelham aos objetos fotografados, mas que elas também são fisicamente relacionadas aos objetos que representam de uma maneira nunca alcançada na pintura.

Esse aspecto *indicial* conversa com a teoria de Philippe Dubois (2012), que elabora toda uma questão em torno da relação entre a fotografia e a semiótica. Ele esclarece três tipos de “real” para a fotografia: a fotografia como espelho [representação] do real, como transformação do real e como traço do real. As três ideias, respectivamente, formam *icone*, *símbolo* e *índice*.

“Se, de maneira geral, o discurso do século XIX sobre a imagem fotográfica é o da semelhança, seria possível dizer, sempre globalmente, que já o século XX insiste mais na ideia de transformação do real pela foto”, afirma Dubois (2012, p. 36). Partindo de uma investigação cronológica, o autor afirma que na fotografia o real é modificado, deturpado. Além disso, Dubois ainda critica a forma de representação: “De fato, como se sabe, se observarmos concretamente a imagem fotográfica, ela apresenta muitas outras “falhas” na sua representação pretensamente perfeita do mundo real” (DUBOIS, 2012, p. 38).

Como podemos perceber, a aplicação do termo de Peirce à prática fotográfica não foi propriamente precisa desde o início, porque de muitas maneiras consiste em uma simplificação excessiva. O índice é apenas uma designação no sistema semiótico muito complexo e nuançado de Peirce.

Percebe-se que a relação antes privilegiada entre fotografia e indicialidade chegou agora a um momento extremamente complexo. O advento das tecnologias digitais de reprodução não apenas complicou a própria aplicabilidade da categoria de indicialidade à fotografia, mas, como resultado, ofuscou retroativamente as construções teóricas que inicialmente apresentavam uma distinção entre fotografia e pintura sobre esses fundamentos.

É importante lembrar que a manipulação fotográfica existiu muito antes do digital, mas a concepção geral do meio durante o seu primeiro século, entretanto, girava em torno da fidelidade representacional. Essa recente mudança na constituição tecnológica do meio e ao mesmo tempo na compreensão do público gerou uma nova, e disputada, série de questões: que relevância tem, se é que existe, a fidelidade? Em que medida a fotografia continua a funcionar como uma forma de arte em uma época em que a indicialidade foi ultrapassada como uma condição ontológica para o seu entendimento? E o que exatamente a indicialidade significa no contexto da fotografia hoje, na era da internet, quando o traço do real de toda imagem é suspeito?

1.2 Fotografia e pintura: disputas e influências

Desde a invenção da fotografia, pintores e fotógrafos influenciaram-se mutuamente, de diversos modos. No que diz respeito à influência da pintura sobre a fotografia, pode-se evidenciar, inicialmente, o movimento pictorialista. Seu surgimento se deu, de acordo com Rouillé (2009), com Paul Périer por volta de 1850, que, na época, era um dos integrantes da Sociedade Francesa de Fotografia.

Paul Périer escandaliza-se por ela não ser tratada em pé de igualdade com as belas-artes. Deplora que ela seja apresentada no Pavilhão da Indústria, afastado do “santuário das artes”, diferente das gravuras, que figuram ao lado da pintura no “recinto sagrado” (ROUILLÉ, 2009, p. 249)

O movimento entende a câmera como uma ferramenta que, como o pincel, poderia ser usada para fazer uma declaração artística. Dessa forma, podemos considerar que as fotografias poderiam ter valor estético e estar ligadas ao mundo da expressão artística. A obra do artista George Seeley, de 1907, exemplifica bem o percurso das composições pictorialistas do início do século XX. Nela, é possível observar as referências nítidas à pintura, como a textura e os tons.



Figura 2 - George Seeley: *The Black Bowl*, 1907.

Além do pictorialismo clássico, caracterizado pela manipulação dos negativos de uma fotografia, é possível perceber, atualmente, o que propomos chamar de pictorialismo contemporâneo, o que pode ser associado à preferência de uso de uma câmera de filme a uma câmera digital, ou ao uso da própria câmera digital para fazer fotografias de paisagem e de retratos com referência à arte barroca e ao renascimento.

Além disso, na esfera da fotografia como pintura, um dos pontos altos do argumento dessa transmutação pode ser avaliado na perspectiva da manipulação fotográfica. Pois, nesse ponto, será que há limite para a fotografia em questão de representação? O pictorialismo pode ser considerado uma representação indicial do real? A questão se coloca, uma vez que o carro chefe desse movimento se origina na manipulação.

As consequências de mentir têm de ser mais cruciais para a fotografia do que jamais seriam para a pintura porque as imagens planas, em geral retangulares, que constituem as fotos reclamam para si uma condição de verdade que as pinturas nunca poderiam pretender. Uma pintura falsificada (cuja autoria é falsa) falsifica a história da arte. Uma fotografia falsificada (retocada ou adulterada, ou cuja legenda é falsa) falsifica a realidade. (SONTAG, 2004 p. 102)

A partir da questão proposta por Sontag, podemos nos perguntar se o movimento pictorialista não desmerece a competência de representação da realidade da fotografia, pois a “realidade” na obra não condiz com a verdade.

O tempo todo as disputas entre essas duas artes pareciam como débitos a serem pagos, pois a fotografia havia assumido toda a capacidade de representação do real para ela. Em “O heroísmo da visão”, Susan Sontag afirma que a fotografia ultrapassou a pintura “sem nenhum remorso e plagiou com entusiasmo desde o início, e com a qual ainda coexiste em uma rivalidade febril. Segundo a versão habitual, a fotografia usurpou a tarefa do pintor de fornecer imagens que transcrevem a realidade de modo acurado.” (SONTAG, 2004, p. 110)

O primeiro movimento pictórico a reagir ao surgimento da fotografia foi o impressionismo, que buscava, como uma forma de resistência, incorporar nas telas as principais características próprias da fotografia (ROUILLÉ, 2009). Essa resistência dialogava diretamente com a questão da representação na fotografia, pois, antes dela, cabia à pintura a tarefa de representar o real. Porém, com a consolidação do campo fotográfico, restava ao trabalho pictórico somente a questão de valer como um “testemunho do talento artístico do seu autor” (BENJAMIN, 1987, p. 93), pois o interesse não se dava mais no objeto retratado como representação, uma vez que a fotografia detinha mais acuradamente essa capacidade.

Se, no início da fotografia, foi usurpada da pintura a exclusividade e a excelência da representação fiel, um século e meio depois o fotorrealismo tentaria provar, que, para além da fotografia, a pintura também consegue atingir todos os níveis de representação visual. Desse modo, Sontag destaca que o fotorrealismo surgiu pretendendo mostrar que a pintura pode alcançar uma ilusão de realidade ou uma verossimilhança ainda maior que a fotografia (SONTAG, 2004. p. 112).

No fotorrealismo, portanto, a pintura transmuta toda uma ideia fotográfica no lugar da pictórica, carregando traços comumente encontrados na técnica de produção fotográfica. Um exemplo está nas obras de Yigal Ozeri, um pintor israelense que trabalha com o fotorrealismo. Em seu trabalho, a pintura realista quer parecer fotografia.



Figura 3 - Yigal Ozeri: *Priscilla 01*, 2017

Com o auxílio dos atuais dispositivos tecnológicos, a pintura reclama para si a sua antiga tarefa, que era única e pertencente somente a ela, de retratar devotamente a realidade. Porém, essa tarefa já está consolidada na fotografia, que possui uma capacidade de imersão e dimensão diferente da que se sucede na pintura. Essa capacidade envolve os fatores fotossensíveis da fotografia, algo de que a pintura não é capaz.

As formas de composição do fotorrealismo trazem consigo toda a precisão da representação advinda da fotografia. Em *Head of a child 12*, obra do artista austríaco Gottfried Helnwein, observa-se que a manifestação da iluminação ao decorrer da pintura exprime com rigor cada detalhe do objeto retratado. Evidentemente, há um grande salto temporal atribuído a essa relação atual da pintura com a fotografia, que podemos atribuir ao advento da era digital e suas facilidades de reprodução.



Figura 4 - *Gottfried Helnwein*: Helnwein pintando *Head of a Child*, 2011

2. RELAÇÕES ENTRE RETRATO PICTÓRICO E RETRATO FOTOGRÁFICO

O interesse pelo retrato não se limita ao ato artístico de produzi-lo, tanto o pictórico quanto o fotográfico. Ao mesmo tempo em que o fascínio do artista pelo retratado é mera consequência da sua vontade de exteriorizar a arte, a especificidade do retrato “exprime a alma do seu modelo” e põe em jogo uma disputa entre o retrato pictórico e o fotográfico (BENJAMIN, 1987, p. 94).

Além disso, nos interessa analisar os pontos e limites da manipulação fotográfica como ressignificação da imagem. No que se refere a essa atividade, podemos ressaltar duas formas básicas de manipulação. A primeira é a manipulação pré-fotográfica, na qual é utilizado um modo de manipulação sem o auxílio de recursos digitais. Esta é muito comum nos estúdios fotográficos, em que são utilizados cenários de fundo, para auxiliar na composição da imagem final. E a manipulação pós-fotográfica, como fotomontagens, colagens e o uso de softwares modernos que possibilitam a alteração de qualquer ponto da fotografia.

Contudo, se por um lado temos a fotografia nos seus primórdios como forma de preservar uma memória, no momento presente, as memórias já não são uma prioridade. O exibicionismo toma conta dessa circunstância, fazendo valer uma ideia de fotografia descartável, mas instantaneamente disseminada, uma vez que temos a possibilidade de publicar no facebook uma *selfie* recém tirada. A memória dos dispositivos eletrônicos possibilita uma infinidade de tentativas de capturar o melhor lado em uma *selfie*, pois “as pessoas querem a imagem idealizada: uma foto que as mostre com a melhor aparência possível” (SONTAG, 2004, p. 102)

2.1 A fotografia e o retrato

A fotografia artística possui um caráter distinto das outras correntes da fotografia. Calcada na função de representar com fidedignidade o real, a fotografia documental elabora um conceito estático de representação. A respeito do conceito proposto por Rouillé (2009) sobre a fotografia dos fotógrafos, podemos aproximá-lo da fotografia documental, que não possui uma interferência do fotógrafo no modelo fotografado, pois ela é a que mais se aproxima do conceito proposto pelo autor, “de uma fotografia que continua polarizada na questão da representação” (ROUILLÉ, 2009, p. 287). A ideia através dessa representação é, na verdade, congelar – o que de fato é uma das principais funções da fotografia – a cena como forma de registro daquele momento. As considerações a respeito da fotografia dos artistas e a fotografia dos fotógrafos possuem conceitos distintos. Como Rouillé (2009) elabora, há três aspectos da fotografia, a de reproduzir as aparências, afastar-se delas ou transformá-las.

O processo de transformação do real no retrato fotográfico pode começar muitas vezes antes do disparo do obturador, com uma pose, por exemplo, dando lugar à categoria de fotografia artística.

Ora, desde que eu me sinto olhado por uma objetiva, tudo muda: eu me ponho a ‘posar’, eu me transformo imediatamente num outro corpo, eu me transfiguro de imediato em imagem. Essa transformação é ativa: eu sinto que a fotografia cria meu corpo ou o mortifica a seu bel-prazer (BARTHES, 1980, p. 25 Apud MACHADO, 1984, p. 51)

A busca pelo belo, pelo idealizado, é o que move as pessoas a tirar fotos (SONTAG, 2004 p. 101). Dessa forma, a pose sustenta uma ideia de mostrar uma “imagem ideal que supomos ser ou que queremos ser” (MACHADO, 1984, p. 51).

De toda forma, a fotografia dos artistas exalta também a subjetividade do artista que faz uso da fotografia para outros campos das artes visuais, uma vez que o aspecto criativo é o que pode empregar ao artista o juízo da arte. Pois a fotografia artística não pertence ao âmbito da fotografia, mas sim ao âmbito da arte. (ROUILLÉ, 2009)

Além disso, uma nova relação entre a o retrato pictórico e o retrato fotográfico pode ser atribuída ao advento da PopArt, especificamente a de Andy Warhol, por volta da década de 1960.

Fotografia e pintura envolvem modos de produção distintos, como Rouillé (2009) aponta, modos de produção maquinica (para a fotografia) e de produção artesanal (para a pintura).

A participação desses modos de produção nos trabalhos de Warhol desempenha um papel principal e inédito: o de ferramenta essencial de uma ação de despictorialização da arte. Rompendo com as barreiras de modo de produção que a pintura implica Warhol afirma:

Uma fábrica é um local onde se constroem coisas. É aí que eu faço ou *construo* minhas obras. Em meu trabalho artístico, a pintura à mão levaria muito tempo e, de qualquer maneira, não é de nossa época. Os meios mecânicos são atuais. Empregando-os, posso levar a arte a muito mais gente. A arte deveria ser para todo mundo. (WARHOL apud ROUILLÉ, 2009, p 307)

Não podemos tratar da PopArt sem mencionarmos a cultura de massa. Estabelecendo uma relação, André Rouillé, no capítulo “Fotografia dos Artistas” do livro “A fotografia entre documento e arte contemporânea”, equipara a Pop Art de Warhol aos ready made de Marcel Duchamp. É interessante pensar essa relação devido ao modo como o artista tensiona sua manifestação crítica a respeito da arte, o que se alia ao pensamento de Duchamp, visto que os propósitos dos dois artistas são semelhantes, os de questionar uma definição mais rígida da arte.

A pop art de Warhol contamina arte “com a cultura de massa” (ROUILLÉ, 2009, p. 306). Ou seja, seu modo de produção serial e padronizado resulta diretamente na indústria cultural, que sacrifica o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social (ADORNO e HORKHEIMER, 2006, p. 100).

Warhol não faz uso do processo fotográfico em sua capacidade intrínseca de representação. A fotografia lhe serve como auxílio para um fazer artístico que tem como finalidade uma ressignificação da arte. Agregando diferentes modos de produção artísticos às suas obras, o artista utiliza principalmente a serigrafia como forma de impressão de retratos sobre tela, retratos, aliás, feitos por terceiros e geralmente extraídos da imprensa. Uma das suas obras mais famosas é o retrato de Marilyn Monroe, *As duas Marylins, 1962*, na qual são exibidas, através da serigrafia, duas versões do mesmo retrato, uma monocromática e outra com cores vibrantes.

A impressão com a serigrafia se torna um dos recursos mais utilizados por Warhol em sua trajetória na *pop art*. O processo de impressão da serigrafia conta com o auxílio de um quadro com malha transparente permeável, uma cópia da fotografia impressa em papel vegetal –esta precisa ter um contraste nítido entre os tons pretos e brancos– e um componente químico sensível à luz. Ao aplicar o componente na malha e em seguida posta sobre uma mesa com iluminação especial na parte inferior, a imagem ficará entre a malha e a luz. Dessa forma, a luz irá reagir diretamente nas partes brancas da imagem (onde ocorre a passagem da luz) e nas partes em preto, onde não há como passar a luz, o componente poderá ser retirado com água. Depois desse processo, a malha fica vazada nas áreas na qual não foram atingidas pela luz,

criando, assim, uma espécie de forma/molde e, passando na superfície da malha, ocorre a reprodução da imagem.

2.2 A manipulação do retrato fotográfico

Com o advento das câmeras digitais de alta resolução, computadores pessoais e sofisticados softwares de edição de fotos, a manipulação das imagens fotográficas se torna cada vez mais comum. Mas a proposta de interferir em uma fotografia já é utilizada há muito tempo. Benjamin (1987), partindo de um pensamento construído na segunda metade do século XIX, apresenta uma nota de uma publicação na qual justificava a presença da pré manipulação no retrato pictórico e condena esse recurso no retrato fotográfico.

“Nos quadros pintados a coluna tem ainda um simulacro de probabilidade, mas o modo como ela é aplicada na fotografia é absurdo, porque ela se ergue em geral sobre um tapete. Ora, todos estão de acordo em que não é sobre um tapete que se constroem colunas de mármore ou de pedra” (BENJAMIN, 1987, p. 98)

Ou seja, a presença de uma manipulação que distorce a realidade na pintura é justificável, pois sua incapacidade indicial não corrobora para sua interpretação como representação do real. Benjamin ainda exemplifica a manipulação com um retrato de Kafka:

Foi nessa época que apareceram aqueles ateliês com seus cortinados e palmeiras, tapeçarias e cavaletes, mescla ambígua de execução e representação, câmara de torturas e sala do trono, que nos é evocada, de modo tão comovente, por um retrato infantil de Kafka. O menino de cerca de seis anos é representado numa espécie de paisagem de jardim de inverno, vestido com uma roupa de criança, muito apertada, quase humilhante, sobrecarregada com rendas. No fundo, erguem-se palmeiras imóveis. E, como para tornar esse acolchoado ambiente tropical ainda mais abafado e sufocante, a modelo segura na mão esquerda um chapéu extraordinariamente grande, com largas abas, do tipo usado pelos espanhóis. (BENJAMIN, 1987, p. 98)

Além disso, todas as questões que perpassam a fotografia e a imagem podem ser encontradas em obras de artistas como David LaChapelle. Fotógrafo americano de 52 anos, LaChapelle foi descoberto e apadrinhado pelo artista Andy Warhol, um dos grandes nomes da Pop Art. E é inegável a marcante influência de Warhol presente nas obras de LaChapelle.

Há diversos processos intrínsecos na composição de fotografias. Por exemplo, o fotógrafo americano utiliza-se de diversos recursos a fim de criar a sua imagem ideal. Solidificando sua identidade no ramo da fotografia com suas imagens fantásticas, suas composições como transformação do real (DUBOIS, 2012) vão muito além de apenas fotografias.

Em *Nativity*, LaChapelle, como em muitos de seus trabalhos, cria uma ambientação que faz referência a um universo religioso. Em uma espécie de ritual, os retratados estão postos em plano aberto, e a iluminação muito bem trabalhada cria um contraste dinâmico entre os modelos e as cores vibrantes.

Trata-se de um ambiente externo, mas o excesso de produção como tentativa de alcançar um bom resultado, desvirtua a realidade. Em uma espécie de estúdio, como mencionado por Benjamin (1987) a respeito da fotografia do pequeno Kafka, o fazer artístico de LaChapelle percorre por outros fazeres que giram em torno da composição fotográfica.

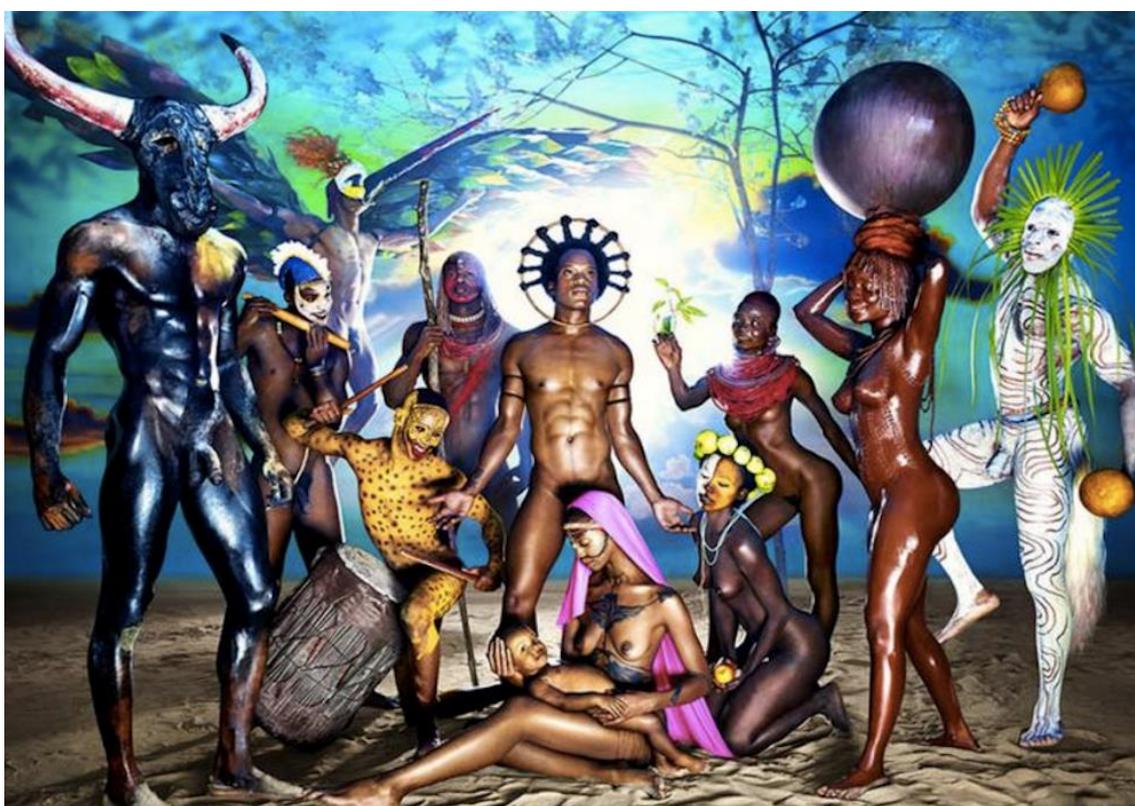


Figura 5 - David LaChapelle: *Nativity*, 2014.

Não só trabalhando com o aspecto surreal na fotografia, o artista faz uso da própria condição fotográfica, ou seja, o modo como a câmera capta a luz. A velocidade lenta do obturador proporciona a criação dos rastros de luz (Fig. 8), o que não a torna uma fotografia manipulada, somente através desse recurso. De toda forma, mesmo com um artifício mecânico da própria câmera, ela se torna irreal. Pois é humanamente impossível enxergarmos os rastros da luz da mesma forma como na imagem.



Figura 6 - David LaChapelle: *Madonna : Time lapse photograph spiritual value*, 1998.

A grande tese nos trabalhos de LaChapelle é a imagem como um todo. E essa imagem se desdobra em diversas significações, por isso torna-se fácil fazer um paralelo entre imagem e fotografia com as obras do artista. Para alcançar o ponto final de uma imagem desejada, LaChapelle dedica-se às artes plásticas como recurso.

Podemos ver uma grande diferença no olhar fotográfico de LaChapelle. Enquanto outros artistas simpatizam mais com a ideia de usar o pós-processamento e a manipulação digital como forma de uma composição que surge alheia ao momento da fotografia, o fotógrafo americano antecipa essa parte do processo para criar a imagem desejada no momento do click, uma manipulação pré-fotográfica. Se destacando no meio artístico, ele se torna também um artista plástico, pois ele articula na fotografia um trabalho com montagens, dimensões, estruturas e pinturas.

O trabalho de LaChapelle conversa com muitos movimentos artísticos, além de composições pós modernistas, podemos identificar o PopArt, Surrealismo, Dadaísmo...

De fato, David LaChapelle é considerado um criador de imagens. O artista compõe as suas obras com um olhar carregado de cor. O jogo de saturação e contraste se faz presente para exaltar toda uma ideia em torno da fantasia. Referências satíricas ao universo religioso associadas a uma crítica social autenticam suas obras.



Figura 7- David LaChapelle: *Muses*, 2016.

Segundo Sontag, o processo de retoque de fotografias teve início por volta de 1850, por um fotógrafo alemão, que inventou a primeira técnica de retocar o negativo.

Suas duas versões de um mesmo retrato –uma retocada, a outra não – espantaram a multidão na Exposition Universelle de Paris, em 1855 (a segunda feira mundial e a primeira com uma exposição de fotos). A notícia de que a câmera podia mentir tornou muito mais popular o ato de se deixar fotografar. (SONTAG, 2004, p. 102)

Isso abre margem para que as pessoas possam sempre querer parecer bem nas fotos. É muito comum um fotógrafo ouvir do modelo: “me deixa bonito na foto; passa um photoshop para que eu saia bonito; tire as minhas imperfeições”.

A manipulação pós-fotográfica permite uma grande liberdade, sobretudo na manipulação digital, em que podemos encontrar técnicas que incluem retoques, exclusão de figuras ou detalhes, remanejamento de figuras em novo cenário ou com um novo grupo.

O fotógrafo Keith Cottingham é um bom exemplo desse desdobramento da manipulação. Na sua obra de 1992, da série *Retratos Fictícios*, que expõe uma imagem de três adolescentes idênticos, que de fato não existem, pois a criação do retrato se deu pelo uso de “quimeras eletrônicas, mosaicos híbridos cujas peças foram fabricadas a partir de esboços virtuais, a partir de máscaras de argila e de farrapos de pele ou de cabelos digitalizados” (ALLOA, 2015, p. 11).



Figura 8 - Keith Cottingham: Fictitious Portraits, 1992.

No retrato dos trigêmeos, é possível encontrar o aspecto de uma imagem idealizada, como na fotografia publicitária de moda, pois os modelos possuem “cabelos lisos e traços regulares” e “os bustos imóveis remetem à plástica idealizante, uma vez que os olhares expressam uma aristocracia impassível”. (ALLOA, 2015, p. 7).

É verdade que, desde o início dos filmes, efeitos especiais têm estado presentes para reformular a realidade. Mas com a presença do computador e da tecnologia digital, as imagens tornaram-se mais indignas de confiança do que nunca e a falsidade tornou-se mais difícil de detectar. De certa forma, a imagem digital simplesmente forçou todos a reconhecer a natureza inerentemente manipuladora da fotografia e a entender que ela nunca representou a "verdade" em primeiro lugar.

A fotomontagem é um dos principais exemplos da manipulação pós-fotográfica. Nela, utilizam-se recortes de outras fotografias que são inseridas através de colagens de forma a compor uma nova “fotografia”. A combinação do retrato e da fotomontagem se deu no Brasil pelo fotógrafo Valério Vieira, com a obra *Os trinta Valérios*, de 1901, que rompe com a noção da fotografia como apenas registro do real. Nela, é possível observar a imagem do fotógrafo em

todos os trinta integrantes da cena, como os integrantes da orquestra, os rostos na plateia, os quadros da parede, os garçons e até mesmo o busto em cima do móvel. O aspecto cômico do artista brasileiro é apenas um dos caminhos uteis da manipulação fotográfica.



Figura 9- Valério Vieira: *Os trinta Valérios*, 1901.

Ao fim do século XIX, servindo de grande peso para o jornalismo/imprensa, a fotografia, uma vez que já enraizada no seu papel de representação do real e registro documental, parece não abrir margem para incertezas.

A fotografia documental possui grande importância histórica. Porém, com a manipulação, alguns partidos e políticos se aproveitavam do recurso para distorcer a realidade a seu favor. Em *O óbvio e o obtuso*, Roland Barthes discorre sobre o uso da *trucagem*, um tipo de manipulação fotográfica. Ele exemplifica com uma fotografia lançada na imprensa americana, na qual mostra o senador Millard Tydings e o líder comunista Earl Browder em atitude de conversação. Mas tudo não passava de um truque fotográfico, através da *trucagem*, no qual foram aproximados artificialmente os dois rostos em uma só fotografia (BARTHES, 1990)



Figura 10- Imprensa Americana: *Millard Tydings/Earl Browder*, 1951

As fotografias adulteradas oferecem um impacto direto no entendimento da história de um país. Foi o que ocorreu com o soviético Stalin, que, com os usos exacerbados das manipulações, tentaria reconstruir a história da União Soviética através de fotografias retocadas (KING, 1997). Podemos evidenciar outro exemplo histórico em "*As Olimpíadas de Moscou*" (1928), de Gustav Klutssis, um dos primeiros artistas da União Soviética a realizar manipulação de fotografias, em que ele realizou uma colagem das fotos de atletas russos. Porém, os usos da fotomontagem por Klutssis se distancia desse aspecto de alteração do percurso histórico e se aproxima da arte de Warhol, com suas obras em contato direto com a cultura de massa. A técnica da fotomontagem possui duas distinções para Klutssis

A fotomontagem formal, derivada do exemplo da publicidade norte-americana, própria dos dadaístas e dos expressionistas; e a fotomontagem militante e política, criação exclusiva da União Soviética. O artista fazia brotar o caráter único da fotomontagem militante de sua conexão com a política revolucionária, o progresso industrial e tecnológico e as novas formas da cultura de massa. (FABRIS, 2005, p. 100)



Figura 11 - Gustav Klutsis: *Postcard for the All Union Spartakiada Sporting Event*, 1928.

Consequentemente, essa ideia de deturpação do assunto principal, como ocorre na manipulação de Stalin e Millard Tydings/Earl Browder estabelece uma conexão direta com os dias atuais. Alguns apoiadores de partidos políticos e de candidatos não medem esforços para a disseminação das *fake news*, o que pode interferir negativamente em vários setores da sociedade além da política, como saúde e segurança. E os principais alvos no País, durante as eleições presidenciais que ocorreram neste ano de 2018, foram os candidatos. Durante uma sabatina com os pré-candidatos à presidência da república, Manuela D'Ávila foi fotografada com uma camisa preta onde estava escrito: “Rebele-se”. Entendendo isso uma tentativa de enfraquecer a disputa eleitoral, a foto original foi manipulada, alterando a inscrição para “Jesus é travesti”, e compartilhada nas redes.

Há uma incrível variedade de maneiras de manipular imagens digitais e, como programas de computador se tornam mais baratos e mais difundidos, a manipulação das imagens se torna mais comum. A presença dos retoques é constantemente vista nas campanhas

publicitárias, principalmente em modelos mulheres, em que o padrão de beleza imposto pela sociedade é algo que ainda recobre a indústria do consumo, como o corpo magro, os cabelos lisos, a pele uniforme, pois são “características que o senso comum atribui à fotografia” como representação do “belo”. As pessoas estão sempre em busca da beleza idealizada. A imperfeição não se torna uma possibilidade (BARTHES, 1990, p. 14).

Julgamentos sobre o que é um grau aceitável de manipulação mudam de acordo com as mudanças na tecnologia e no propósito do fotógrafo em criar uma manipulação. Sempre haverá aqueles dispostos a distorcer imagens visuais na esperança de distorcer a verdade.

Embora Sontag tenha escrito seus ensaios sobre fotografia no fim do século passado, não podemos negar que seu discurso reverbera fortemente nos dias atuais:

A necessidade de confirmar a realidade e de realçar a experiência por meio de fotos é um consumismo estético em que todos, hoje, estão viciados. As sociedades industriais transformam seus cidadãos em dependentes de imagens; é a mais irresistível forma de poluição mental. [...] Mallarmé, o mais lógico dos estetas do século XIX, disse que tudo no mundo existe para terminar num livro. Hoje, tudo existe para terminar numa foto. (SONTAG, 2004, p. 34-35)

O surgimento da imagem digital nos leva a questionar e a redefinir a natureza do meio visual fotográfico, assim como a invenção da fotografia levou os artistas a reavaliarem a natureza da pintura. Na técnica, a diferença entre uma fotografia e uma pintura é facilmente vista. As pinturas são baseadas em linhas desenhadas à mão, enquanto as fotografias são uma coleção de partículas microscópicas expostas à luz da mesma maneira que nossos olhos respondem à luz.

3 ENSAIO FOTOGRÁFICO AUTORAL: PESQUISANDO O RETRATO

A partir da constatação empírica, em minha prática como fotógrafo de retratos, de que a manipulação digital, principalmente para correção de cores e iluminação, é corriqueira nessa área, fui instigado a me aprofundar nessas questões, refletindo sobre minha própria produção. Surgiu daí a proposta de investigar o limite entre fotografia e imagem. Sendo assim, propus a realização de um ensaio fotográfico que tensione essas questões. Dialogando com o retrato no surrealismo e no cubismo, compus cinco retratos digitalmente manipulados.

3.1 Inspirações

A fotografia, desde seu início, veio passando por diversas mudanças. Para além da função usual de registrar o real, os fotógrafos, profissionais e amadores, foram descobrindo e criando novas formas de composição. Não limitada à sua capacidade intrínseca de registrar o instante, a fotografia abriu caminho para diversos experimentos, como a cronofotografia. Surgido em meados do século XIX, o procedimento consiste em imprimir, em uma única chapa fotográfica, fotografias tiradas sucessivamente em intervalos iguais, como pode ser observado em *Cavalo branco (1886)*. Dessa forma, é possível capturar cada quadro do movimento de um objeto, animal ou modelo. Esse desdobramento da fotografia foi primeiramente desenvolvido pelo fisiologista francês Étienne-Jules Marey (MACHADO, 2011, p. 62).

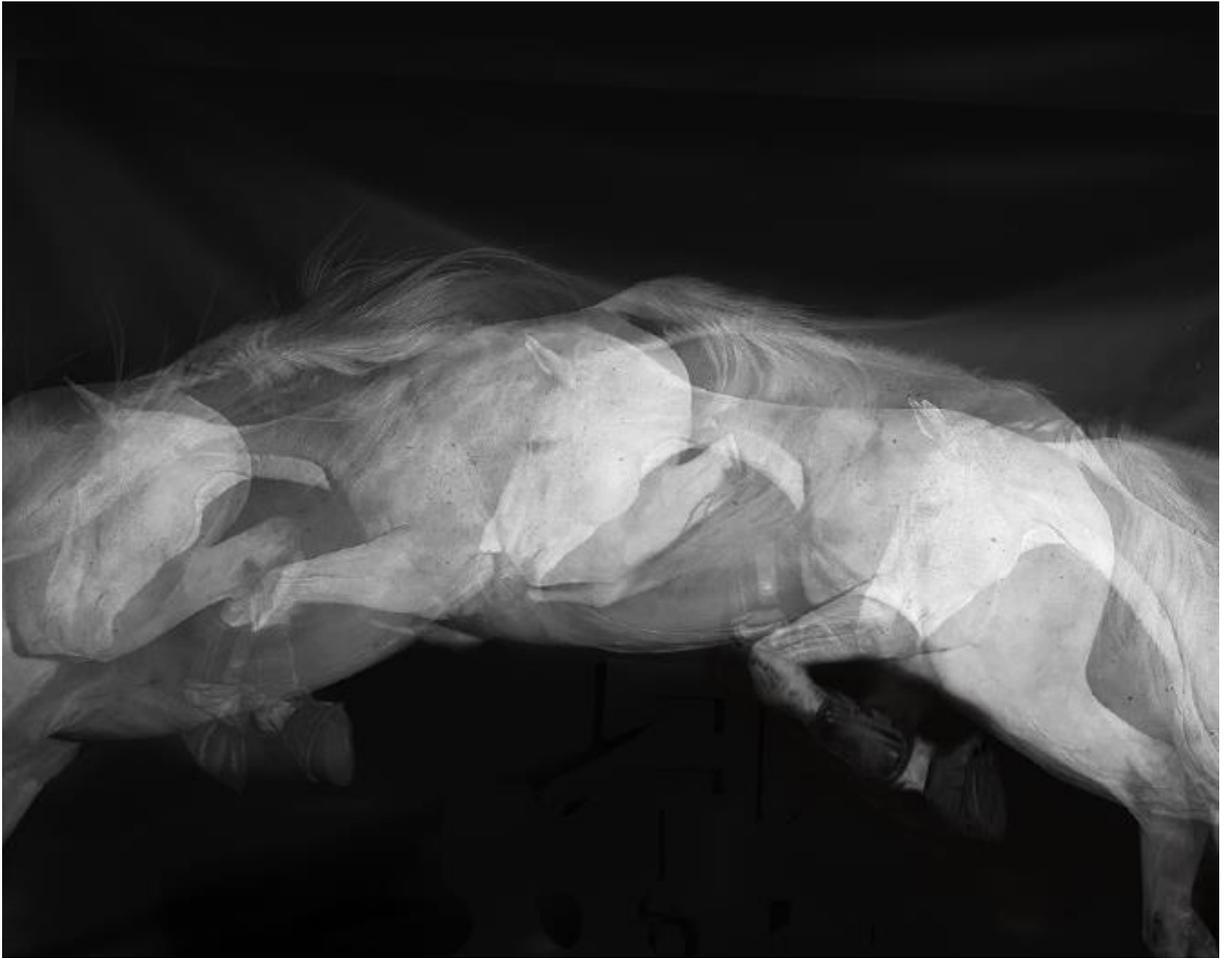


Figura 12 - Étienne-Jules Marey: *Cavalo branco*, 1886.

Entretanto, o processo de elaboração para as cronofotografias não foi exclusividade de Marey, pois, como visto anteriormente, Muybridge já havia realizado um experimento parecido a respeito do galope de um cavalo.

A principal diferença das fotos de Marey em relação àquelas obtidas por seus antecessores está, portanto, no fato de as distintas fases do movimento aparecerem fundidas no mesmo suporte, dando como resultado uma espécie de *gráfico* do deslocamento do corpo no espaço-tempo. Superpostas as imagens, elas se dissolvem umas nas outras, apagando os próprios contornos e desmaterializando as figuras numa trajetória estilizada (MACHADO, 2011, p.62).

A disposição das cronofotografias de Muybridge, separadas cada uma em um suporte, constitui uma das principais distinções das imagens de Marey. Cada fotografia fica evidentemente destacada, como em *Mulher descendo a escada*, composta de vinte e três quadros.

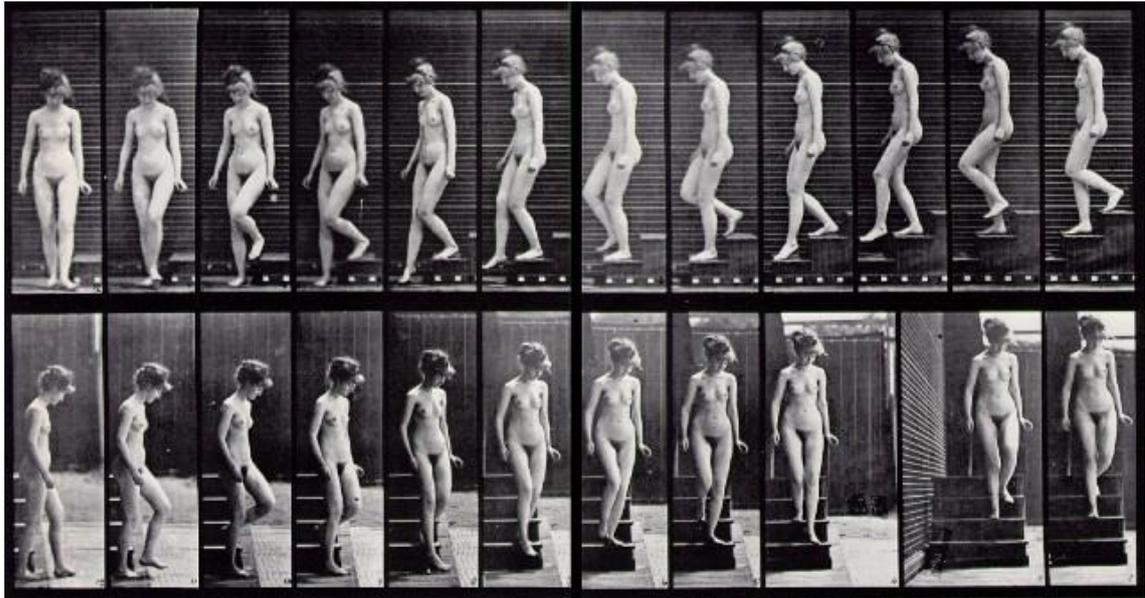


Figura 13 - Eadweard Muybridge: *Muher descendo a escada e virando*, 1887.

O aspecto das fotografias postas lado a lado predispõe uma assimilação do espaço-tempo mais lento do que nas cronofotografias de Marey.

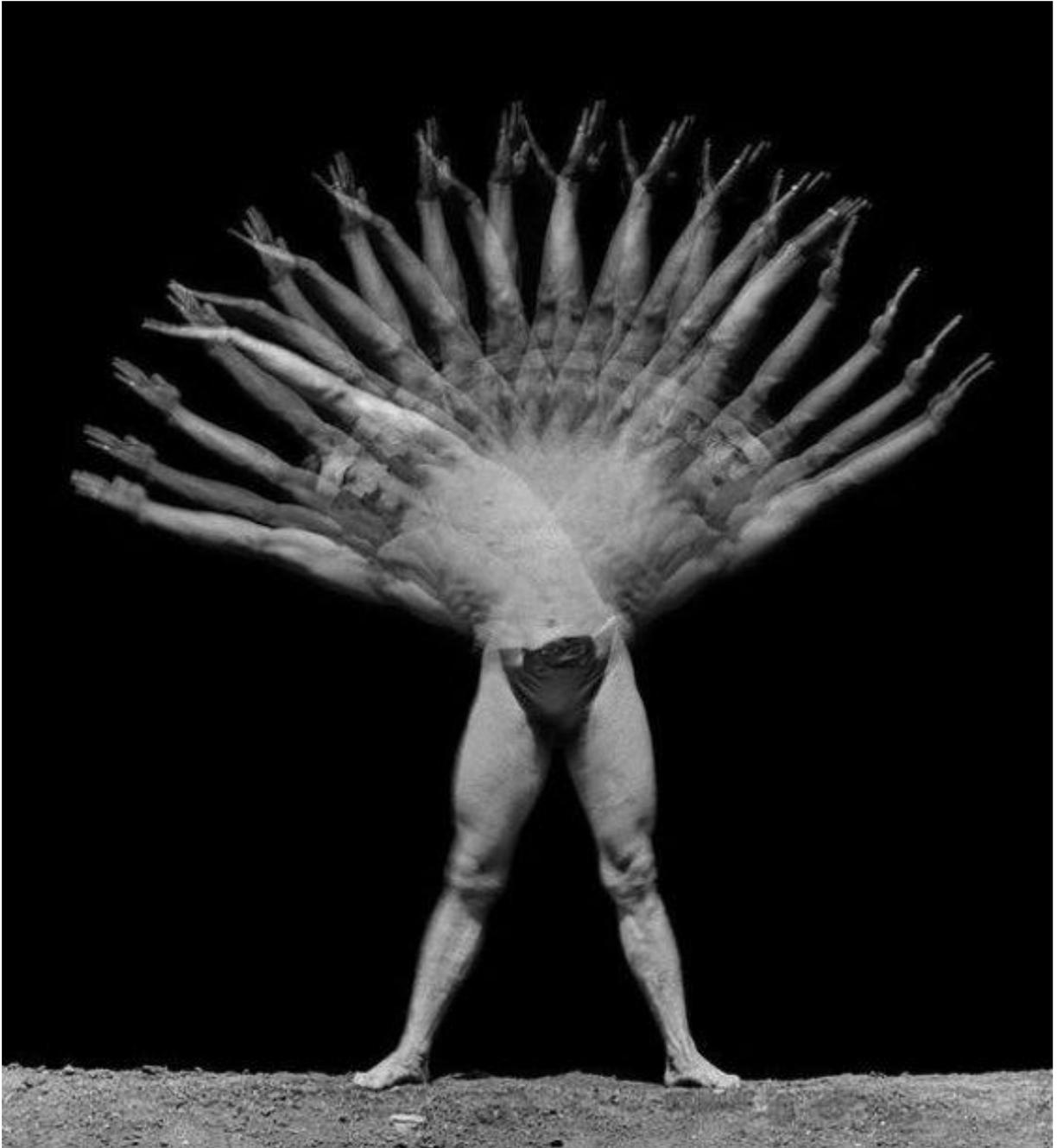


Figura 14 - Étienne-Jules Marey: *Corpo em movimento*, 1883.

As capturas de Marey tornam-se uma maneira interessante de experimentar a redução de tempo e a captura de detalhes. Embora tenha grande beleza plástica, seu trabalho não parte de um interesse estético, sendo particularmente bem-sucedido na pesquisa científica, ao permitir estudar fases do movimento com maior precisão. As imagens são capazes de tornar os movimentos cotidianos muito mais detalhados.

Servindo de inspiração para obras pictóricas do movimento cubista, as cronofotografias de Marey foram aproveitadas declaradamente por Duchamp.

Curioso observar que, a despeito de sua pesada base positivista, o método de Marey teve um grande impacto fulminante na aventura da arte moderna e ensinou toda uma geração de artistas a reinventar a visão. Basta dizer que o célebre *Nu descendant l'escalier* (1912) e toda a série que decorre dele derivam diretamente das experiências com a cronofotografia. Duchamp, com toda certeza, conhecia o trabalho de Marey [...] (MACHADO, 2011, p. 62)



Figura 15 - Marcel Duchamp: *Nu descendo uma escada*, 1912.

Conversando com as imagens de Muybridge, Marey e Duchamp, eu tive a intenção de articular aspectos da cronofotografia ao retrato digital, como nas duas imagens abaixo. Cada imagem é composta por duas fotografias sobrepostas. A tese principal deste trabalho imagético consiste na reverberação da imagem manipulada digitalmente em consonância com as

cronofotografias, em especial as de Marey, pois é em seus trabalhos que podemos ver uma multiplicação do objeto ou modelo fotografado. É como se a câmera pudesse rastrear o movimento do objeto fotografado. A sucessividade dos instantes é plasmada na simultaneidade da imagem.



Figura 16 - Péricles Cutrim: *Talitas nº 1*, 2018.



Figura 17 - Péricles Cutrim: *Talitas nº 2*, 2018.

O retrato fotográfico, somado às facilidades dos recursos digitais para manipulação, permite uma liberdade artística que recorda aos princípios das artes visuais. Além das experiências cubistas nessa área, é possível destacar outro movimento artístico, o surrealismo.

Nesse sentido, vale a pena observar a obra *A reprodução proibida* (1937), do artista belga René Magritte (1898-1967), um dos principais representantes do movimento surrealista.



Figura 18 - René Magritte: *A reprodução proibida*, 1937.

A tela mostra um homem diante de um espelho. Curiosamente, a imagem não reflete seu rosto, mas suas costas, que aparecem então duplicadas. Embora pintada com traços realistas, a imagem configura-se como devaneio, alucinação, fantasia. O estranhamento da obra vem justamente desse contraste: realismo das formas *versus* irrealismo da composição. Daí, aliás, seu aspecto surrealista.

A presença do espelho em Magritte foi explorada pelo fotógrafo americano Duane Michals, ao fotografar o artista belga. No DVD *Contatos*, Michals comenta sobre o processo

de criação dessas fotografias. A partir de uma dupla exposição, o fotógrafo registrou Magritte posando para o retrato em dois lugares ao mesmo tempo na imagem.



Figura 19 - Duane Michals: *Rene Magritte*, 1965.

O aspecto surreal se deu devido à sobreposição de duas fotografias. A primeira foi feita sem a presença do artista sentado à frente do cavalete e a segunda já com o artista nessa posição. O estranhamento da imagem amplia-se por conta do reflexo de Magritte no espelho, no canto esquerdo da imagem. Michals conta que esse reflexo foi obtido por acaso na primeira fotografia, enquanto Magritte esperava diante do espelho. Segundo Michals, a manipulação da fotografia teria sido movida por um desejo de captar mais fielmente a alma do retratado: “Eu gosto muito desta imagem porque acho que bons retratos mostram não a aparência de alguém, não a geografia de seu rosto, mas o que na verdade são. E acho que isso simboliza muito o trabalho de Magritte.” (MICHALS, 2015)

Em diálogo com esses trabalhos de Magritte e Michals, compus *O espelho*, em que não há uma correspondência ao real, ao reflexo. Esse jogo de manipulação coloca a fotografia diante da perda de seu *status* de representação fiel do real. Dessa forma, duas fotografias se transformam em uma imagem, assim como em *Talitas 1 e 2*.



Figura 20 - Péricles Cutrim: *O espelho*, 2018.

A pintura do surrealista belga serviu de inspiração para a composição de mais duas imagens fotográficas:



Figura 21 - Péricles Cutrim: *Retrovisor*, 2018



Figura 22 - Péricles Cutrim: *Um fragmento*, 2018.

3.2 Relato de realização

As fotografias que compõem *Talitas 1 e 2* e *O espelho* foram realizadas em um estúdio improvisado, no qual o pano de fundo consistiu em uma cortina. Os elementos entre o pano de fundo e a modelo são itens caseiros de decoração.

A iluminação utilizada foi integralmente artificial, com posicionamentos estratégicos que favorecessem a ideia de exaltação do retrato. Após a realização das fotografias, não houve necessidade de retoques de cores, ou iluminação, pois a intenção era estabelecer uma ligação com a manipulação fotográfica do século XIX, como visto nas cronofotografias. Dessa forma, foi necessário apenas sobrepor as fotografias.



Figura 23 - Péricles Cutrim: *Talitas 01*, duas fotografias sem manipulação, 2018



Figura 24 -Péricles Cutrim: *Talitas n° 2*, duas fotografias sem manipulação, 2018

Para a imagem *Espelho*, além dos recursos trabalhados nas imagens anteriores, foi necessário trabalhar na substituição do reflexo original, através de software de edição.



Figura 25 - Péricles Cutrim: *Espelho*, duas fotografias sem manipulação, 2018

Já nas imagens *Retrovisor* e *Um fragmento* a iluminação foi integralmente natural, em ambiente externo. Em *Eu?* foi preciso fotografar a modelo em dois estágios: imóvel sem o espelho e depois, sem alterar a pose da primeira foto, com o espelho na altura dos olhos. Na pós-produção foram sobrepostas as duas fotografias. Em seguida a fotografia sem espelho foi horizontalmente invertida, e dela foi removida quase toda a imagem, restando apenas a área dos olhos no formato do espelho.

Já em *Um fragmento* não houve necessidade de uma manipulação mais evidente, apenas correção de cores e incremento da iluminação. Tentou-se criar um contraste entre o rosto no espelho e o plano de fundo verde.



Figura 26 - Péricles Cutrim: *Retrovisor*, duas fotografias sem manipulação, 2018.



Figura 27 - Péricles Cutrim: *Fragmento*, fotografia sem manipulação, 2018.

Fragmento diferencia-se das outras quatro imagens por dois motivos. Primeiro, ela é a única composta de apenas uma fotografia, a interferência sobre ela limitando-se a ajuste de cores e iluminação. Segundo, ela é a única verossímil. Embora evoque o imaginário surrealista, ela não é fantasiosa ou irreal. Desse modo, voltamos ao questionamento exposto na introdução, acerca da problematização dos limites do fotográfico. Como havíamos apontado, o campo artístico da fotografia é permeado por controvérsias a respeito da pós-produção ou edição das imagens. As controvérsias dizem respeito aos limites aceitáveis da manipulação. Até onde uma fotografia pode ser manipulada sem deixar de ser fotografia? Alguns diriam que todos os ajustes são tolerados, desde que a fotografia editada seja crível ao olho humano, não falseando demasiadamente a realidade. Nesse sentido, seria acertado dizer que só *Fragmento* é uma fotografia enquanto *Talitas*, *Espelho?* e *Retrovisor* seriam imagens? Não pretendemos dar uma resposta definitiva a essas questões, apenas apontamos para a complexidade dessa reflexão.

CONCLUSÃO

Como podemos perceber, todo o nosso estudo se voltou sobre os limites entre fotografia e imagem. No atual momento da fotografia, existem opiniões divergentes quanto ao que caracteriza uma imagem e uma fotografia.

A imagem como representação visual, seja física ou imaginária, pode facilmente cair em uma teia de irrealidade. E é nesse ponto que ocorre uma das distinções da fotografia, que, enquanto composição feita a partir da exposição à luz e somente ligada a esse recurso, funcionaria como prova do real, apontando para a pré-existência do objeto fotografado. Como vimos, isso se dá porque a fotografia, além de ser icônica, como a pintura e a maior parte dos outros tipos de imagem, é também indicial, apresentando-se como um rastro ou vestígio do objeto representado. Nesse sentido, intervir sobre a imagem indicial seria como adulterar a prova de um crime, falseando a realidade. Ora, na maioria das vezes, a manipulação fotográfica não é feita de má fé nem tem consequências graves como a adulteração de provas no campo criminal. Entretanto, não deixa de ser uma questão importante no campo da estética e da criação artística.

A manipulação digital trouxe para o campo fotográfico a mesma liberdade de criação que os artistas têm no campo pictórico. Curiosamente, a liberdade de criação da pintura nem sempre fora tão ampla, tendo sido potencialmente alargada justamente com o surgimento da fotografia, que a teria desobrigado da fidelidade de representação. Dessa forma, tudo se passa como se a manipulação digital estivesse funcionando para a fotografia como a fotografia outrora funcionou para a pintura.

Em relação ao retrato especificamente, a manipulação fotográfica traz outros questionamentos, que envolvem a observação feita por Benjamin, de que o retrato fotográfico exprime a alma do modelo. Ora, no caso da pintura, fica evidente que o retrato pictórico exprime também a alma do pintor, que deposita sobre a imagem sua subjetividade. No retrato fotográfico, a subjetividade do fotógrafo, embora menos evidente, também aparece, na composição do cenário, na iluminação e na direção do modelo. Com a manipulação digital, a “alma” do fotógrafo pode se exprimir ainda mais, chegando, no limite, a se sobrepor à “alma” do modelo. Nesse caso, a relação entre fotógrafo e retratado se aproxima da relação entre pintor e modelo.

Assim como Duane Michals diz que manipulou o retrato de Magritte para se aproximar mais de sua “essência”, também busquei com as minhas manipulações fotográficas chegar mais

perto da alma das minhas modelos. Ou seja, o que está em jogo é uma fidelidade de outra ordem, nem indicial nem icônica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Trad. G. A. de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- ALLOA, Emanuel. *Pensar a imagem (org.)*. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papyrus, 1995.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia / Roland Barthes: tradução de Júlio Castañon Guimarães. –Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1984.
- BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1990.
- BAZIN, André. *O Cinema*: Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo. Brasiliense, 1987.
- COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo, Ed. WMF Martins Fontes, 2010
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução Marina Appenzeller. -14ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2012
- FABRIS, Annateresa. *Entre arte e propaganda*: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética. Anais do Museu Paulista, vol. 13, núm. 1, jan.-jun., 2005, pp. 99-132. Universidade de São Paulo, São Paulo
- FREUND, Gisèle. *Fotografia e Sociedade*. 2ª ed. Brasília: Veja, 1995.
- GALASSI, Peter. *Before Photography*. New York: The Museum of Modern Art, 1981.
- HONNEF, Klaus. *Andy Warhol A comercialização da Arte*. Lisboa: Taschen, 1992
- KING, David, *The Commissar Vanishes*: The Falsification of Photographs and Art in Stalin's Russia. New York: Metropolitan Books, 1997.
- KRAUSS, Rosalind. *Notes on the Index*: Seventies Art in America in: October, n.3-4, 1977.

KRAUSS, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1996.

MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. 6ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2011

MICHALS, Duane. Contatos. In: CONTATOS. Direção: William Klein. Produção: La Sept Arte, KS Visions, RIFF International Production e Centre National de la Photographie, a partir de uma ideia de William Klein\França, 1990-2002. Instituto Moreira Salles\ www.ims.com.br agosto 2015

PEIRCE, Charles S.. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROUILLÉ, André. *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2009.

RUSH, Michael. *Novas mídias na arte contemporânea*. São Paulo, Ed. WMF Martins Fontes, 2006.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.