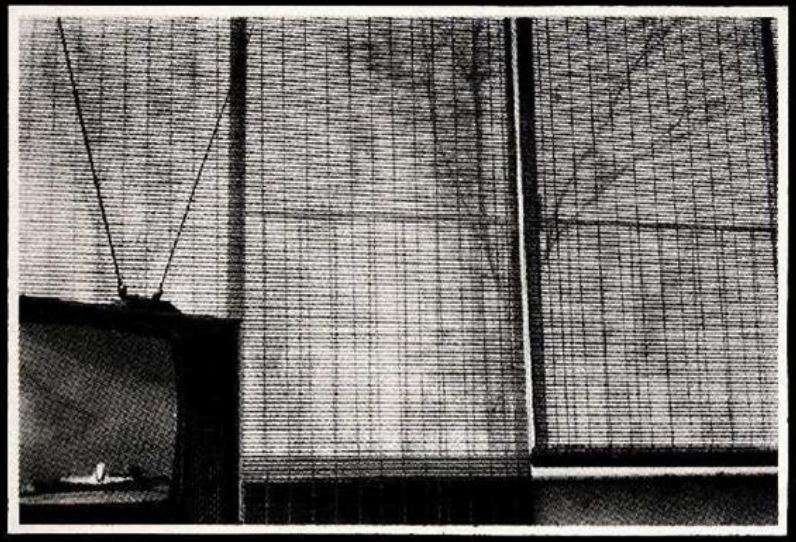
Ivan Lima



A FOTOGRAFIA É A SUA LINGUAGEM

espaço e tempo

A fotografia é para as comunicações visuais modernas o que o desenho sempre foi para a pintura.

Para fazer e entender bem o cinema, o vídeo, a televisão e mesmo as artes plásticas, é necessário, em primeiro lugar, aprender a ler imagens. É esse o principal mérito deste livro. Com uma linguagem simples e direta, e com fotografias extremamente belas, o autor, um fotógrafo de prática diária e um professor paciente, maturou-o por cinco anos até fazer com que ler e compor em fotografia seja tão simples e fácil como ler um texto.

É um conjunto tão claro, desvendando os mistérios da fotografia de forma tão límpida, que depois dele certamente a Fotografia Brasileira não será mais a mesma.

A FOTOGRAFIA
É A SUA
LINGUAGEM

COLEÇÃO Antes, Aqui e Além

1. Diário da salvação do mundo
   Fernando Gabeira
2. Na luta sem pedir licença
   Eliane Maciel
3. A bênção seu vigário — a batina pelo avesso
   Otávio Luiz dos Santos
4. A fotografia é a sua linguagem
   Ivan Lima

Ivan Lima

A FOTOGRAFIA É A SUA LINGUAGEM

Prêmio Marc Ferrez
Instituto Nacional da Fotografia/FUNARTE
Ministério da Cultura

Rio de Janeiro

© 1988, Editora Espaço e Tempo Ltda.
Rua Francisco Serrador, 2 gr. 604 — Centro
20031 — Rio de Janeiro — RJ
Tel.: (021) 262-2011

Capa e diagramação:
Guilherme Sarmento

Foto de capa:
Ivan Lima, Rio de Janeiro, 1985

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

L698f Lima, Ivan
A fotografia é a sua linguagem /
Ivan Lima ; apresentação, Walter Firmo. — Rio de Janeiro : Espaço e Tempo, 1988.
(Coleção Antes, aqui e além)

Prêmio Marc Ferrez, Instituto Nacional da Fotografia/FUNARTE, Ministério da Cultura.
ISBN 85-85114-48-7

1. Linguagem fotográfica — Técnica.
2. Fotografia. I. Título. II. Série.

08-0203 CDD - 770
88-0203 CDU - 77

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO, 9

INTRODUÇÃO, 13

A ESCRITA ICÔNICA E A SUA LEITURA, 17
- hierarquia dos componentes, 19
- a leitura da fotografia, 20
- fotografia de imprensa, 25

FOTOGRAFIA e ESCRITA, 29
- legenda, 31
- manchete e texto, 34

FOTOGRAFIA É COMPOSIÇÃO, 39
- o formato, 53
- o ponto, 55
- a linha, 63
- o plano, 71
- os contrastes, 77
- a luz, 85

CONTEÚDO, 91
- o retrato, 92
- fotografia de atualidade, 94
- fotografia de arte, 98

AS COMUNICAÇÕES NÃO-VERBAIS, 103
- o corpo, 106
- os artefatos, 114
- o espaço, 115

BIBLIOGRAFIA, 119

APRESENTAÇÃO

Walter Firmo

O autor deste livro é um fotógrafo, um combativo crítico, um professor emérito. Adequa, planifica no chão, compõe uma teoria sobre o "real", sentenciando o fim do empírico na formação do fotógrafo brasileiro, dando-lhe base a sua construção sólida e técnica, assegurando-lhe autonomia de altos vôos. É um livro básico mesmo para quem já decolou ao azul (nos moldes do velho avião DC3) e opine que regra só bitola e não sangra; o que não é verdade. Ele regra, cria, aduba. Ele rega!...

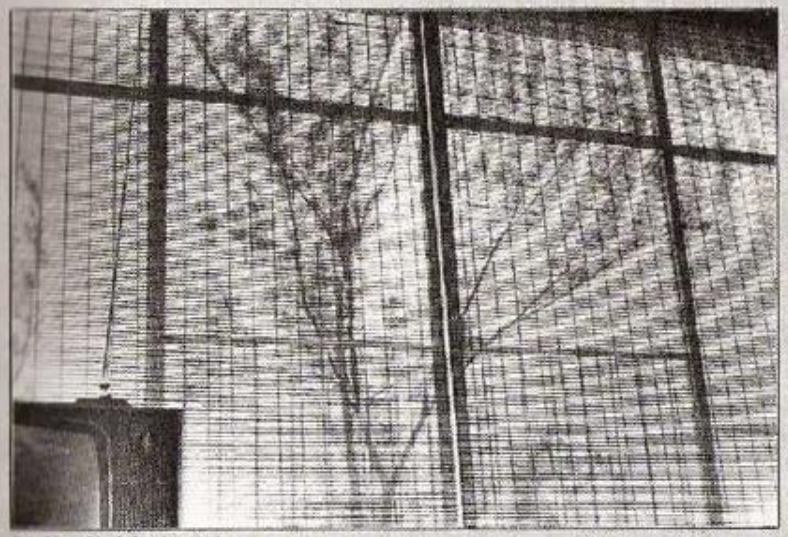
Os fotógrafos autodidatas da minha geração estão em fins de montagem. As peças de reposição para enfrentar a disputa e concorrência da hora monstruosa do novo mercado de trabalho é de outro metal temperado. Já não basta o *ser* intuitivo, é necessário novas armas, o básico elmo da regra e compasso para mover-se no azul permanente.

Segundo Octavio Paz, poeta mexicano, "por causa da composição a fotografia é uma arte". E ao acionar este botão pousando os olhos sobre o discorrer dos capítulos no tema central, sentimos toda a força maestra do Ivan regente, seguro da partitura musical e aquarela. E vem o sobro intenso de todas as direções que, segundo suas "palavras que valem dez mil" a distância que separa os olhos, se existe a necessidade da expressão, a primeira providência é a atitude que divide o espaço áureo das relações quantitativas angulares e objetivas. O contexto, volume, contraste, forma, superfície, retângulo, movimento, diagonais, alma da ótica ocupado pelo equilíbrio.

Em suma: este livro é o rosto do professor, crítico nas impressões matemáticas divisões e formatos milimétricos, ajustado, preciso e organizado.

Passa-nos a sensação luminosa do quadrado geométrico equilíbrio absoluto perfeito na definição precisa do espaço.

Vagueie Ivan. A precisão também é poética!



Ivan Lima, Rio de Janeiro, 1985

"Toda obra de arte é uma síntese"
Fayga Ostrower

diante dos seus olhos.[2] O emissor se utiliza de uma linguagem fotográfica para se exprimir e o receptor faz uma *leitura* e uma interpretação da imagem produzida pela fotografia.

A leitura e a interpretação de fotografias baseiam-se em três ciências: a história, a semiologia e a psicologia.

É difícil imaginar que possamos ler uma imagem sem conhecer a história que a envolve. Isso é válido tanto para uma fotografia de família como para uma fotografia de imprensa ou mesmo para uma fotografia histórica. Esses conhecimentos prévios se fazem visíveis quando na fase de interpretação do fato registrado em imagem.

Em segundo lugar vem o conhecimento da semiologia, particularmente o saber da escrita icônica.[3] Esses conhecimentos, que serão desvendados no presente estudo, interferem sobremaneira na leitura de uma imagem.

A psicologia se refere à relação entre os três personagens básicos de uma fotografia e a sua interrelação: o fotógrafo (ou órgão emissor), o fotografado e o *leitor*. As pessoas que passaram por um processo de psicanálise tendem a interpretar com mais clareza a vida, e por conseqüência uma imagem fotográfica.

Como a leitura de uma fotografia pode ser aprendida e a interpretação depende do saber de cada pessoa, trataremos com muito mais ênfase da leitura de fotografias, deixando os outros indicativos da interpretação insinuados e ressaltados.

[2] Usamos os termos *leitores* e *ler* da escrita, que não é exatamente o correto, mas é o mais apropriado.

[3] Escrita icônica diz respeito à Iconografia, que é a arte de representar por meio da imagem, portanto, um dos braços da ciência semiologia. A Fotografia é, nos dias de hoje, o mais fértil documento iconográfico utilizado.

Ricardo Malta, A greve do ABC, maio 1979.

A ESCRITA ICÔNICA E A SUA LEITURA

Existem duas origens do nome fotografia. A primeira vem da Grécia, é usada nos países ocidentais, e surgiu na França (*foto* = luz, *grafia* = escrita). Através desse nome a fotografia é a arte de escrever com a luz, o que a define como uma escrita. A segunda forma é de origem oriental. No Japão fotografia se diz *sha-shin*, que quer dizer *reflexo da realidade*.[1] Por essa origem a fotografia é uma forma de expressão visual.

Essa dualidade, já no nome, remete com facilidade a sua dupla condição de linguagem e forma de expressão visual.

A fotografia utilizada na imprensa, o seu maior produtor, tem caráter e predominância informativa. Nos jornais, mais que nas revistas, é que os "vazios" dos textos encontram os seus complementos na imagem e vice-versa. Qualquer notícia acompanhada de uma fotografia desperta mais interesse do que outra notícia sem imagem. Só jornais de público sólido e de tradição em leitura, como é o caso da França, é que conseguem o feito de não ter fotografias, o caso do vespertino francês *Le Monde*.

O uso da fotografia de imprensa é facilmente explicável. "A explicação espacial da cultura, da política, das relações sociais pode ser percebida. E isso é uma coisa que

[1] Paul Almasy. *La photo à la une*, Paris: CFPJ, 1980, p.97

a fotografia capta mais e melhor do que qualquer outra fonte de informação. Dessa forma as informações que podem sair da fotografia são ilimitadas."[2]

Uma das razões de a fotografia não transmitir para o leitor todas as informações nela contidas seria o não aprendizado da sua leitura. Na verdade, um texto escrito não pode ser considerado como uma linguagem em si; é apenas um processo que sua leitura desencadeia no intelecto do leitor que os transforma em linguagem. No caso da fotografia há a necessidade de falar de *linguagem de imagem*. Um analfabeto não lê o texto de um jornal mais pode ler parte do que existe em imagens.

Para que dois indivíduos possam se comunicar graças a escrita três condições devem ser cumpridas:

1. que o destinatário saiba ler,
2. que ele conheça os caracteres na qual a mensagem é redigida,
3. que ele compreenda a linguagem na qual a mensagem é redigida.

As mesmas condições devem ser preenchidas quando se trata de se comunicar por meio de uma fotografia.

A primeira condição, a mais importante, é que é necessário saber 'ler'. Ninguém sabe ler sem ter aprendido e todos crêem poder ler fotografias sem o mínimo estudo prévio, o que é um grande erro.

A segunda condição é o conhecimento dos elementos que compõem a imagem. Uma fotografia representando objetos ou fenômenos desconhecidos é quase tão muda quanto um texto escrito em uma língua que a gente nunca viu.

[2] Maurício Lissovsky, A fotografia como documento histórico, no livro *Sobre fotografia*, Rio, SJPMRJ/Funarte, 1983, p. 118.

A terceira condição é o conhecimento da língua na qual é escrita a mensagem. No caso da imagem fotográfica, essa língua comum pertence ao mesmo meio sócio-cultural.

É um grave erro achar que a linguagem da fotografia é universal. Não existe nem uma foto que possa ser interpretada da mesma forma por um brasileiro, um francês e um chinês, por uma moça de 18 anos e um homem de 80.

HIERARQUIA DOS COMPONENTES

Poderíamos dizer que o que é uma palavra na escrita alfabética é, na escrita icônica, um componente. Esses componentes se dividem basicamente em três grupos:

1. os componentes vivos: os humanos e os animais,
2. os componentes móveis: certos fenômenos e elementos naturais,
3. os componentes fixos; os objetos de toda forma.

Entre esses elementos há uma relação hierárquica que constitui regra fundamental na escrita fotográfica. Quando uma foto contém um componente vivo, este domina sempre os outros; o que pode variar é a sua intensidade e a sua supremacia emocional. Os componentes móveis dominam sobre os componentes fixos, qualquer que sejam seus tamanhos respectivos. O conhecimento disso assegura à fotografia uma feitura fácil, rápida e eficaz.

Essa hierarquia dos componentes se dá quando da leitura da foto. No primeiro segundo, um componente fixo colocado ao lado de um componente vivo pode muito bem se impor pela sua forma ou pela sua tonalidade. É na fase de leitura que os componentes se ordenam segundo a hierarquia vivo/móvel/fixo. Duas exceções devem ser consideradas:

• Quando o componente vivo ocupa um espaço reduzido na foto. Nesse caso o componente vivo passa a ser um grafema[3] sem significado expressivo.

• Quando o componente fixo representa qualquer coisa inabitual que força o interesse.

A LEITURA DA FOTOGRAFIA

A leitura da escrita é uma ação linear e unidimensional. Quando se trata de um texto escrito em uma língua de origem latina ou anglo-saxônica, a trajetória seguida pelos olhos é horizontal, indo da esquerda para a direita. A leitura de uma fotografia é, ao contrário, bidimensional e prospectiva. Ela se dá de acordo com os componentes existentes dentro da imagem. É apenas em um caso que a leitura icônica se faz como a leitura de um texto: quando os componentes são estruturados linearmente e que o restante da foto só contém elementos de fraco significado. Nesse caso a trajetória da leitura é como para um texto, linear, sem distinção de valor hierárquico dos componentes.

A imagem é a combinação de duas estruturas:

a estrutura geométrica e
a estrutura perceptual.[4].

A estrutura geométrica é uma estrutura estática, simétrica, onde há proporções: um lado deve corresponder ao outro, em cima e em baixo.

A estrutura perceptual é uma estrutura dinâmica uma descrição anatômica e particularizada, orgânica — e assimétrica, não geométrica. O que vale aí são os valores

[3] Grafema é um símbolo gráfico. A letra é um grafema, os ideogramas e os sinais de pontuação também.

[4] Ver Fayga Ostrower, *Universo da arte*, Rio de Janeiro, Editora Campus

visuais sentidos pelo homem através da visão, da forma. Poderíamos dizer, biológicas.

A combinação dessas duas estruturas faz com que o lado esquerdo seja diferente do lado direito, a parte superior seja diferente da inferior e tudo isso vai qualificar a expressividade da própria linguagem e da leitura que se faz de uma imagem.

Se traduzirmos isso para a relação forma-conteúdo, poderíamos dizer que o conteúdo é o conjunto das formas expressivas.

Pela estrutura perceptual o lado esquerdo é o início e o lado direito a conclusão. A mensagem é dada da esquerda para a direita e isso não se deve ao caráter da escrita ocidental, já que mesmo nos países orientais — onde as artes são de caráter mais contemplativo — isso se dá também dessa forma. Na pintura clássica o anjo da Anunciação está do lado esquerdo e traz a mensagem para a Madona que está sempre do lado direito da imagem.

A diferença fundamental entre a arte ocidental e a arte oriental é que para nós o homem é a figura principal. "Os pintores chineses têm o espaço e não o homem como figura central."[5]

A nossa vida não é simétrica, a nossa cultura espacial é concebida de modo simétrico, mas o nosso ver é uma coisa inteiramente dinâmica, assimétrica.

É a combinação dessas duas estruturas, contrapostas, que se sustentam mutuamente e a expressão visual para nós é imbuída de vida e de expressividade porque expressa exatamente a nossa estrutura.

Isso é a maneira pela qual uma vivência dinâmica pode ser transportada para uma imagem fixa na sua plenitude.

[5] Octavio Paz. A Entrevista a José Nêumanne Pinto no *Jornal do Brasil*, edição de 7 de maio de 1985, Caderno B, p. 1.

Quando lemos um texto, uma ação ótica e uma ação mental se desenvolvem simultaneamente. O leitor decifra as letras uma após a outra, assimilando o sentido de cada palavra, estabelece as relações entre as palavras e toma finalmente conhecimento do conteúdo da frase. A leitura de uma foto se decompõe em três fases:

a percepção,
a identificação,
a interpretação.

A percepção é puramente ótica: os olhos percebem as formas e as tonalidades dominantes sem as identificar. Ela é igualmente muito rápida e não ultrapassa cerca de meio segundo, sendo que o hábito da televisão reduz ainda mais essa duração, sobretudo nas crianças.

A leitura de identificação é uma ação às vezes ótica às vezes mental, como a leitura de um texto. O leitor identifica os componentes da imagem e registra mentalmente o seu conteúdo.

A terceira fase que é a interpretação, é uma ação puramente mental. É nesse estado que se manifesta o caráter polissêmico[6] da fotografia. Quando os leitores fazem parte do mesmo meio sócio-cultural, tendem a fazer a mesma leitura de identificação, mas cada um interpreta da sua forma, em função de sua idade, de seu sexo, de sua profissão e de sua ideologia. Evidentemente é esse caráter muito individual de interpretação que torna difícil o uso da fotografia como meio de informação e de formação, na medida em que ela não é completa sozinha.

Se a lingüística se organiza segundo um código preciso, a escrita icônica não responde a nenhum código exato e não há forma de "decodificação" metódica dos componentes de uma fotografia. Essa dificuldade vem notadamente pelo fato de que os signos icônicos funcionam em dois níveis: o descritivo e o sugestivo. O descritivo seria a leitura e o sugestivo a interpretação.

O criador de imagem pode, de uma certa forma, dominar o descrito, mas para o leitor fica o domínio do sugestivo. É o grau de sugestão da foto que distingue, fundamentalmente, a linguagem icônica da lingüística. Desde que se mostre o objeto o mais insignificante, a situação a mais banal, o indivíduo o mais comum, o espírito do leitor faz imediatamente apelo a todas as formas de noções abstratas, a emoções e a julgamentos que vêm se superpor aos elementos visualmente perceptíveis. A fotografia é assim a mídia que estimula melhor a comunicação e a reflexão, sendo muitas vezes mais agressiva e mais realista que as outras formas de expressão usadas hoje.

A defasagem da interpretação de uma fotografia é também causada pela forma com que é redigida essa informação visual. Um dos instrumentos que o fotógrafo dispõe e nem sempre é ele que o usa é a legenda. Relendo um texto escrito, raramente encontramos um sentido muito diferente do que tivemos na primeira leitura. No caso da fotografia uma releitura pode dar margem a uma nova interpretação. Isso acontece não apenas pelas particularidades da escrita icônica, mas pelo fato de que não sabemos ler fotografias. A legenda, na maioria das vezes, induz a uma interpretação da imagem.

Se nós nos detivermos apenas na leitura da imagem, uma mudança de interpretação pode ter outras causas. Todas as fotografias que representam uma ação ou uma situação qualquer tem um caráter narrativo: uma cena de futebol, uma ação de violência, uma explosão, uma paisagem tranqüila.

A leitura de uma fotografia nos provoca, portanto, reações emocionais mais espontâneas e quase sempre mais intensas do que a leitura de um texto. Na leitura de um

---

[6] Polissemia são as várias significações de uma mesma palavra; no caso da Fotografia é a possibilidade de a mesma imagem permitir diversas interpretações.

texto, as reações psicológicas se desencadeiam imediatamente, já que o sentido das palavras e da frase passa antes pela imaginação para ser traduzido em imagens mentais. A leitura de uma fotografia desencadeia reações emotivas diretas, pois ela suprime essa fase intermediária.

Como já dissemos, na fotografia de imprensa há uma predominância do valor informativo sobre o estético. A fotografia de imprensa exige também um elemento adicional que é o impacto. Sem o impacto, o leitor de atualidade não recebe estímulos para ler e o jornal não vende. Nos países de economia capitalista como o nosso, as vendas traduzem poder econômico, político e social para a empresa jornalística. "O poder editorial, no Brasil, está basicamente nas mãos de empresas familiares e daqueles que, por pragmatismo e magnanimidade, gravitam em torno de seus núcleos principais."[7]

Dessa forma, o interesse principal das empresas jornalísticas em nosso país tem se resumido nas vendas, que são o termômetro do prestígio e da influência que hierarquicamente os produtores do jornal e da revista possuem.

Esse aspecto esbarra na real função que deve ter a fotografia, que é a de transmitir a informação esgotando suas possibilidades, ou seja, adquirindo também um caráter estético e transmitindo valores culturais.

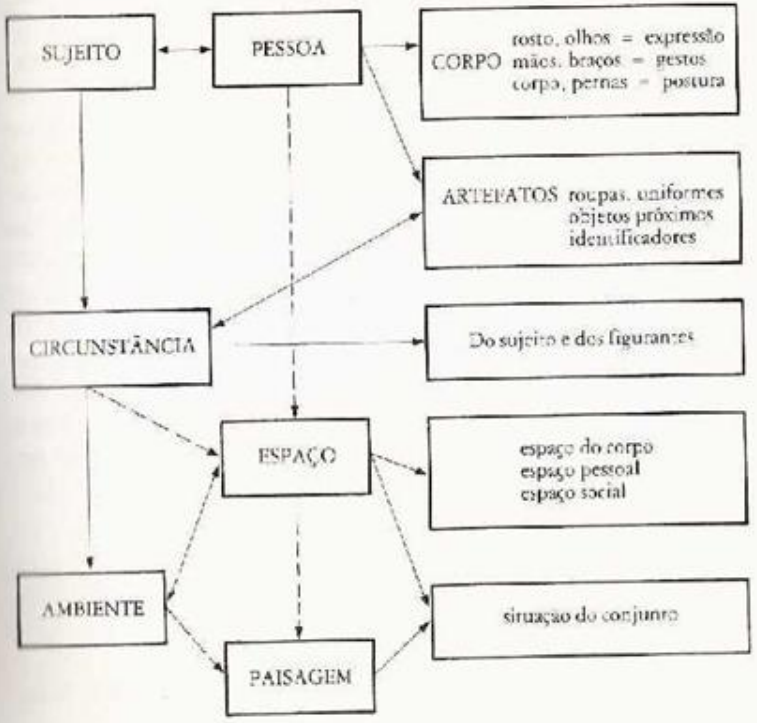
A fotografia não deverá dar a decantada informação suplementar; há a necessidade de transmitir a informação, mas não se trata de complementar a informação do texto, mas de fornecer a peculiar informação própria da linguagem fotográfica. Essa linguagem se dará com o uso de todos os recursos visuais de que dispõe a fotografia como forma de expressão, como técnica e como documento.

[7] Luiz Humberto. Por que não um editor de verdade na revista *Veja* nº 382, junho de 1985, p.10.

FOTOGRAFIA DE IMPRENSA

Para o fotógrafo de imprensa, a passagem da informação fica mais clara para o leitor, se além de se usar a quantidade de luz e a profundidade de campo apropriadas para cada caso e assunto ele se guie na seguinte relação:

SUJEITO — CIRCUNSTÂNCIA — AMBIENTE (ou um deles, ou dois combinados). Essa relação deverá expressar o fato, evento ou o acontecimento de forma clara, imprimindo-lhe a sua predominância.



Estabelecendo-se a relação sujeito-circunstância-ambiente o fotógrafo e o editor exprimem além da situação e do assunto em si, a relação espaço-tempo, espaço no sentido de local-cidade-país e tempo no sentido da época-situação social, política e cultural.

É necessário que a fotografia tenha a sua linguagem, exprima o ocorrido de forma clara e indiscutível e situe o fato, o evento ou o acontecimento dentro do seu espaço e da sua época. Há a necessidade de o registro corresponder a uma situação vivida pela cidade e local onde ela for feita e não por um país qualquer. "Foi por conterem sujeito e circunstância que as fotografias operadas por Cartier-Bresson puderam corresponder a um momento determinado e não a qualquer momento da história da humanidade. É por conterem ambiente — e não simples paisagem — que podem ser identificadas, por exemplo, como momentos de uma situação vivida pela França e não por um país qualquer. E foi por ser Cartier-Bresson que ele pôde fotografar a antiga África francesa sem fazer exotismo paisagístico, mas atestando, dentro do imobilismo da paisagem, que havia ambientes e circunstância na expectativa da transformação."[8]

O gráfico estabelece a hierarquia para a fotografia (no centro) e a predominância para a fotografia de imprensa (à esquerda), estando à direita os complementos. Essa estrutura pode ser usada sempre quando o homem é o elemento principal e desencadeador da informação ou da imagem.

[8] José Silveira, Luiz Soares e José Carlos Avellar. Projeto do jornal O Novo Última Hora. Rio, 9.1984. pp. 20/21xerox.

Felipe Tabosela, Nova Iorque, 1982.

FOTOGRAFIA E ESCRITA

A imagem criada pelo homem surgiu através do desenho. A origem do desenho praticamente coincide com a origem do homem. Os habitantes das cavernas já cobriam suas paredes com traços do que lhes era mais significativo. "A escrita, que é um subproduto formalizado do desenho, bem como a comunicação oral, desenvolveram-se, evidentemente, como os nossos principais meios de transmitir e conservar informações, apesar de serem igualmente utilizadas em grande escala como veículo de exploração estética."[1]

Tanto a escrita como o desenho e a pintura surgiram como atividades manuais, artesanais: as mãos agem diretamente sobre a criação. A invenção da imprensa generalizou a escrita como a forma mais corrente de comunicação e expressão; o seu desenvolvimento incorporou sucessivamente o desenho, a gravura e a fotografia. A escrita, hoje, é a forma de comunicação e expressão que tem o seu ensino mais abrangentemente institucionalizado e só não é mais ensinada do que a comunicação oral.

Na fotografia, a imagem é obtida através de uma seqüência de atividades, mecânica — a tomada da imagem — e artesanais — a revelação do filme e a ampliação da imagem; a primeira conta com a ajuda da física (mecânica e ótica) e a segunda com a ajuda da química.

---

[1] Desmond Morris. *O macaco nu*. São Paulo, Círculo do Livro, 1974. p.119.

O cinema, que surgiu com a seqüência de fotografias, só se desenvolveu após a descoberta da eletricidade. O filme é o produto de seqüências onde o uso da eletricidade é indispensável — rodagem e projeção — intercalado pelo processo químico da revelação do filme, produto da invenção da fotografia. Por sua vez, a fotografia se desenvolveu neste século, graças à evolução do cinema, já que os filmes usados hoje tiveram uma grande evolução graças ao desenvolvimento dos filmes para o cinema.[7]

A transmissão televisiva e o vídeo são produtos mais novos da criação da imagem. A invenção da televisão foi possível graças à eletrônica, que é um estágio adiantado da eletricidade.

A vantagem da fotografia é que ela permite fixar e divulgar as outras formas de comunicação e expressão de maneira impressa e em larga escala. Ela possui também duração, fácil manutenção e manuseio, o que não é garantido ao cinema e à televisão, constituindo-se uma fértil fonte permanente de pesquisa.

Ao contrário do cinema (projetor-tela-espaço de projeção) e da televisão (transmissor na emissora e receptor nas residências), a fotografia não criou os seus próprios suportes, continuando a usar os suportes das outras formas de expressão:

- Como linguagem, a fotografia se utiliza dos mesmos suportes impressos criados para a escrita: o papel, o livro, os jornais e as revistas.
- Como forma de expressão, ela se utiliza do espaço da pintura que são as galerias. O espaço para exposições de fotografias, com raras exceções, não foi reestruturado, persistindo o fato de ser aos moldes da pintura.

Devido ao não-aprendizado da sua leitura e em razão de ter também características sugestivas, a imagem produzida pela fotografia pode ter a sua leitura induzida pela escrita. Nos jornais diários é onde isso mais acontece, já que a fotografia não tem propriedades narrativas, próprias da escrita. A fotografia, por outro lado, exige uma testemunha ocular: o que ela mostra não tem como ser contestado. Por essa característica, a fotografia de jornal (e aí também a imagem televisiva) pode modificar bruscamente o comportamento e a ordem social.

Na imprensa, a relação da fotografia com a escrita se dá a três níveis, que por sua vez se inter-relacionam:

1. fotografia-legenda;
2. fotografia-manchete;
3. fotografia-texto.

LEGENDA

A legenda é parte integrante de uma fotografia. Como a fotografia é o produto da relação espaço-tempo, (espaço = localização, tempo = época), essa relação constitui a legenda mínima de uma imagem, que, com o crédito (o nome do fotógrafo), compõem os dados essenciais que devem acompanhar uma fotografia.

A legenda, sempre colocada fora do espaço da imagem, funciona como mediadora entre a realidade vivida pelo fotógrafo e a imagem posteriormente vista pelo receptor.

A legenda se apresenta, de uma maneira geral, segundo três formas:

1. oral — nos álbuns de família, nas fotografias domésticas;
2. escrita — nos jornais, nas revistas, exposições e livros;
3. implícita — quando tudo pode ser entendido pela própria imagem.

Na fotografia de imprensa, a legenda faz a relação entre a imagem e o texto, referindo-se ao fato e, portan-

---

7 Henri Cartier-Bresson. *Fotografias*, Paris: Delpire/Aperture, 1963, pp. 8 e 9.

to, ao espaço e ao acontecimento, de forma mais específica. Nesses casos, a legenda tanto pode endossar o que se passa na imagem como modificar inteiramente o que se vê na fotografia. Algumas vezes essa mudança de leitura que a legenda produz na imagem se dá em função de que aquela imagem não é expressiva daquele acontecimento, que se desenrolou de forma dinâmica e não teve um registro fixo que o representasse. Em outros casos, a própria intenção da reportagem pretendida não encontra, na fotografia, que tem características realistas, um correspondente, utilizando-a como um mero e mau exemplo de ilustração.

Na fotografia de publicidade, a relação imagem-legenda é inteiramente diferente. Aí a fotografia perde o seu valor como linguagem, ficando subjugada ao texto e à idéia. A imagem serve para chamar a atenção do leitor que fica na expectativa do porquê daquela determinada imagem. Dessa mesma forma, o leitor se volta para o texto através do qual recebe a proposição pronta. É por essa razão que as fotografias de publicidade, de uma forma geral, não podem ser "lidas" e interpretadas. O próprio sentido da publicidade, que é de consumo imediato, faz com que esse gênero de fotografia seja feito, consumido e esquecido. Ela não interfere diretamente na história social.

Quando a imagem extrapola o registro do dia-a-dia e se transforma em obra escolhida, seja como registro histórico ou como obra de arte, a legenda passa a ser reduzida, deixando a imagem se comunicar praticamente por si só. É uma raridade a harmonia entre a imagem e a escrita, formando um conjunto de pesos equivalentes.

Por outro lado, a escrita dentro da imagem deve ser evitada ao máximo. Em casos excepcionais, ela não só informa como forma também um símbolo aprazível a uma

leitura icônica. É o caso das letras alfabéticas ou números arábicos compostos com predominância icônica.

No livro de fotografias, que é o principal suporte criado pela fotografia para a sua expressão, o texto antecede ou procede as imagens, e as legendas de cada foto tendem a ser discretas, apenas ilustrativas. No caso dos livros de fotografia, acontece o inverso: a escrita ilustra a imagem.

As exposições de fotografia constituem um caso à parte. Aí, onde existe um espaço físico, o freqüentador se orienta pela organização desse espaço e a seqüência das imagens; nesse caso observa-se a qualidade da tiragem da fotografia original e o conjunto do trabalho do autor. É no espaço de exposições de fotografias onde a legenda representa o papel mais secundário, tornando-se a imagem dona do espaço, já que o trabalho do autor (ou dos autores, no caso de coletiva) e as razões da sua mostra são explícitas pela imagem.

Em um museu de fotografias, a legenda tanto pode conservar a indicação dada pelo seu autor como pode sofrer alterações com o decorrer dos anos. Por exemplo, citamos um retrato de um casal, feito em 1920.
A mesma imagem pode adotar sucessivas legendas:

1. em 1920 a legenda seria: retrato do casal Silva;
2. alguns anos depois: retrato de um casal de ricos comerciantes de 1920;
3. muitos anos depois: retrato de um casal burguês de 1920;
4. décadas depois: retrato de um casal dos anos 20;
5. séculos depois: retrato de um casal do século XX.

O fotógrafo é a pessoa certa para fazer a legenda da sua imagem. Ele conhece bem as razões de ter apertado o botão de seu aparelho, assim como as condições daquele instante. A ele também cabe preservar a transmissão da sua mensagem já que uma legenda pode modificar intei-

ramente uma obra original. São significativos os exemplos de profissionais que se empenham na preservação de suas obras.[1]

MANCHETE E TEXTO

No caso específico dos grandes jornais (*Jornal do Brasil* e *O Globo* no Rio de Janeiro e *A Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo*) e das revistas de atualidade (*Isto É* e *Veja*), o título do texto é dado pelo editor da matéria ou pelo editor do jornal ou revista. Muitas vezes isso também ocorre com a legenda da foto, que pode ser feita pelo fotógrafo e pelo redator, pelo fotógrafo e pelo repórter ou pelo editor.

Em alguns casos, o título do assunto funciona como uma legenda: é o caso das grandes manchetes. De qualquer forma, o título do assunto apadrinha o conjunto, formado pelo texto escrito ao lado da fotografia acompanhada da sua legenda.

Na fotografia de imprensa, que é o veículo que mais se utiliza da fotografia e da escrita juntas, a fotografia acentua o realismo e a presença do jornal no acontecimento. Roland Barthes escreveu que "toda fotografia é um certificado de presença".[4]

"O fotógrafo de imprensa não pode se distrair, não pode se ausentar. O repórter pode, pois sempre tem um colega que relata para ele o fato. O fotógrafo, não. Se ele sair (do acontecimento) não pode deixar a máquina fotográfica com outro."[5] Além do mais, o fotógrafo tem de acompanhar e registrar o âmago dele com a imagem fixa, que expresse o mais importante dele ou o seu todo.

Na imprensa, é comum a fotografia ser usada como ilustração. Na maioria dos casos, a legenda faz da fotografia gato-e-sapato. Ela é usada ora para modificar o que se leria na imagem, ora para dar uma informação, que não

ficou clara em imagem pela falta de linguagem fotográfica definida. A legenda é parte integrante da fotografia e deve ser usada de forma adequada.

Como a fotografia é uma forma de expressão visual onde o visto é transmitido de forma direta para o intelecto e a escrita uma forma indireta, a escrita deve ser evitada dentro do quadro da imagem. O melhor acontece quando a escrita é usada na imagem como desenho gráfico, transmitindo informações, que dependem, nesses casos, da forma das letras.

Para que a fotografia dispense a escrita para a passagem da sua informação, é necessário que a linguagem fotográfica esteja definida por parte do fotógrafo que a executa e que vive o momento do qual ele fez um enquadramento e por parte do editor que faz a segunda escolha para ser transmitida aos leitores. Tudo isso bem definido, pode passar a informação com clareza.

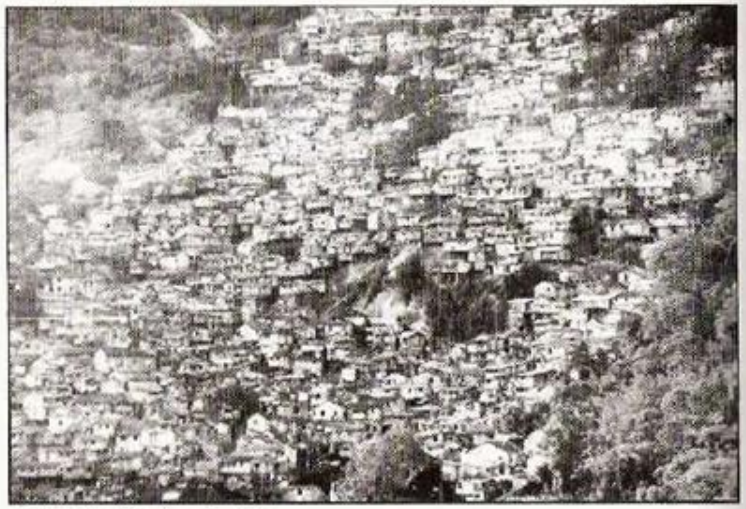
---

[3] Nos Estados Unidos Eugene Smith demitiu-se da revista *Life* considerando que as legendas desvirtuavam suas imagens e na França Henri Cartier-Bresson sempre escreveu nas costas de suas fotografias uma advertência aos editores no sentido de ser sempre preservado o espírito das legendas que as acompanham. Citado por Jean Keim no artigo La photographie et sa légende na revista *Communications* nº 2. Paris, 1963, p.47.

[4] Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Étoile/Gallimard/Seuil, 1980, p.135.

[5] Delfim Vieira (fotógrafo do *Jornal do Brasil*). Depoimento prestado ao autor em 14/04/1982. Fita cassete.

Ivan Lima, Portugal 1979.

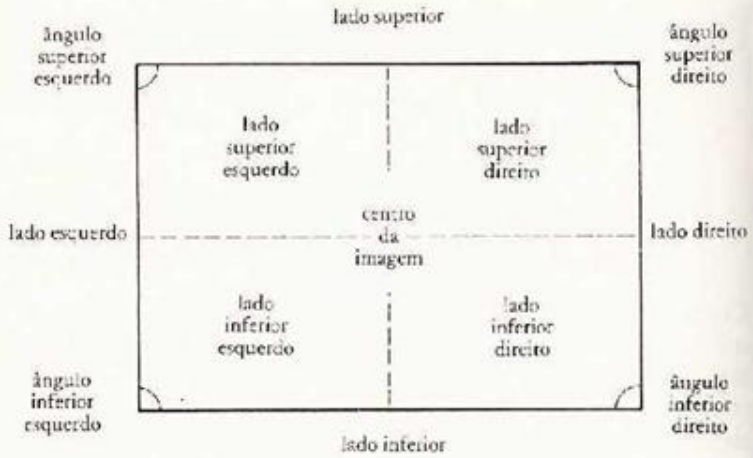


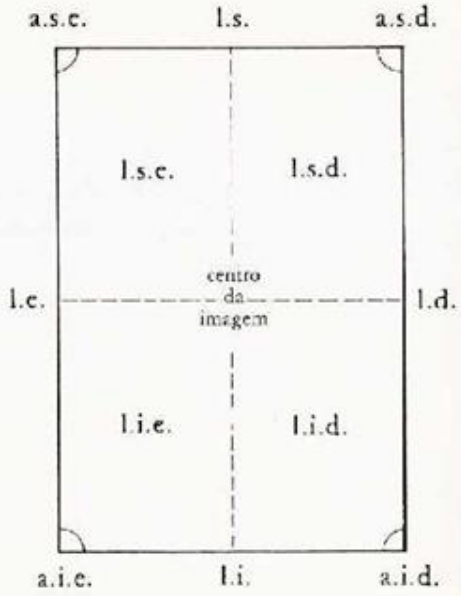
Ivan Lima, favela Dona Marta, Rio, 1977.

FOTOGRAFIA É COMPOSIÇÃO

Como olhar uma fotografia. — A distância que separa os olhos de uma imagem deve ser igual ao dobro da diagonal dessa imagem. Essa é a forma certa para se ver bem uma imagem. Como o nosso braço estendido representa de 50 a 60 cm, as dimensões para as fotografias vistas nas mãos devem ter cerca de 30 cm de diâmetro, o que corresponde ao formato máximo de 16x24cm. As fotografias de página dupla de revistas, por exemplo, só são percebidas parcialmente. As primeiras páginas dos jornais recebem tratamento duplo: são vistas como leituras de mão e funcionam como cartazes nas bancas de jornais.

Tudo isso varia também com a textura da foto. Quando o assunto é claro e fácil de reconhecer, o bom formato é suficiente; para os assuntos com muitos elementos, o formato deve ser ampliado de acordo com a necessidade.





O significado dos lados da imagem — Wassily Kandinsky utilizou-se de uma nomenclatura no que se refere ao interior e às bordas da imagem. É bom lembrar que essa nomenclatura é apenas uma referência. Na prática, os domínios podem aumentar ou diminuir, sobretudo por efeito ótico.

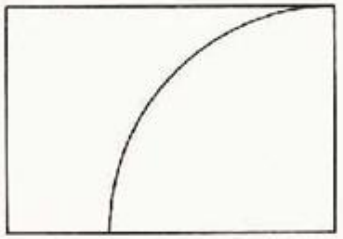
Se existe uma necessidade de expressão literária equivalente para o alto e para baixo, evidentemente que o céu e a Terra se impõem.

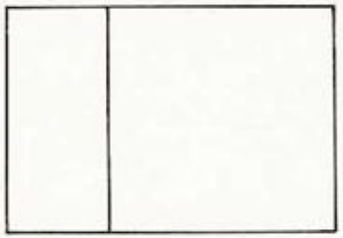
Assim, os quatro limites do plano original se apresentam da seguinte forma:

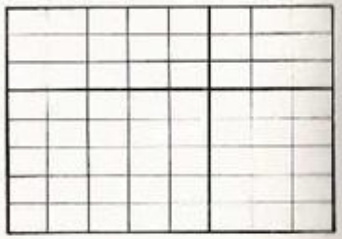
1. alto, tensão em direção ao céu
2. esquerda, tensão em direção ao distante
3. direita, tensão em direção a casa (1º plano)
4. baixo, tensão em direção à terra.[1]

[1] Wassily Kandinsky *Point, ligne, plan: pour une grammaire des formes*, Paris. Denoël/Gonthier, 1970, p.:36.

Ivan Lima. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Bloco Escola. 1985.







Seção áurea e divisão do espaço — A primeira providência que uma pessoa toma ao fazer as primeiras fotografias é centralizar o elemento principal.

Esta atitude divide o espaço em partes iguais, exigindo simetria, ou seja, se há um elemento de um lado deve haver um correspondente do outro.

Na medida em que deslocamos esse elemento do centro, podemos dispensar a simetria, mas temos de criar um novo tipo de proporcionalidade. Essa proporcionalidade nos é facilitada pela seção ou divisão áurea.

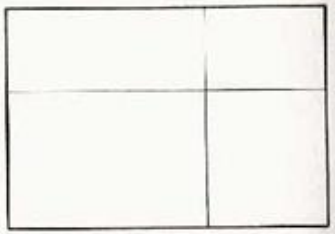
Divisão áurea é a que permite dividir um espaço, criando um equilíbrio perfeito de relações quantitativas. Numa divisão áurea, o retângulo menor está para o maior, assim como o maior está para o todo.

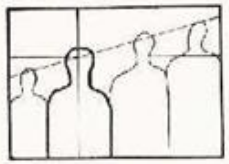
O formato da fotografia 35mm já é um retângulo áureo, pois na relação 24x36mm do negativo, o lado maior é uma vez e meia o lado menor.

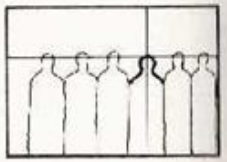
A divisão áurea é baseada em parâmetros matemáticos. Isso não é fundamental para a fotografia, que possui uma força ótica muito determinante. Mas é a matemática que dá as bases para a composição do espaço, que são as seguintes: 1:2, 2:3, 3:5, 5:8, 8:13 etc.

Isso significa que numa proporção 3:5, por exemplo, devemos dividir o espaço em oito partes e localizarmos o elemento principal ou a divisão dos espaços numa proporção de três para um lado e cinco para o outro.

Milton Guran, Brasília, 1981.







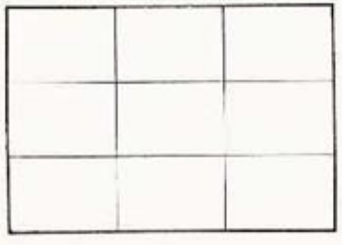
Quando os pontos, as linhas, as superfícies ou os personagens estão em proporção áurea, o olho pode determinar suas posições respectivas com mais facilidade. São também as diversas divisões áureas de um retângulo (duas divisões no sentido horizontal e duas no sentido vertical) que mostram para o fotógrafo as áreas nobres da imagem, onde deve prevalecer o elemento principal.

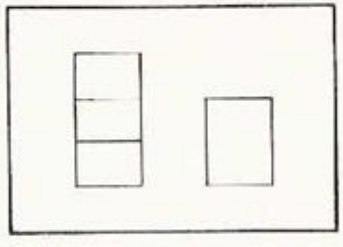
É muito importante frisar que essa divisão deve ser aproximativa e servir de base para a composição. A sensibilidade ótica tem na fotografia um elemento de fundamental importância, que muitas vezes chega a romper com a lógica matemática.

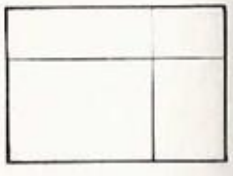
Seção áurea e relações quantitativas — A relação quantitativa permite composições com dois grupos de personagens tanto semelhantes como opostos ou contrastantes:
dois de um lado e três do outro, total cinco,
três de um lado e cinco do outro, total oito,
cinco de um lado e oito do outro, total treze,
oito de um lado e treze do outro, total vinte e um.

O fotógrafo deve evitar ao máximo a seção áurea rígida. Ela deverá ser sentida instintivamente ou ser usada com outros elementos gráficos.

Ivan Lima. Portugal, 1979.







A divisão do espaço depende também da linguagem do fotógrafo e das lentes que ele utiliza.

A divisão 1:2 exige um rigor muito grande de proporções, idêntica à divisão em duas partes. Ela também dá pouca possibilidade de profundidade para os planos de fundo. Ela é muito utilizada com as teleobjetivas.

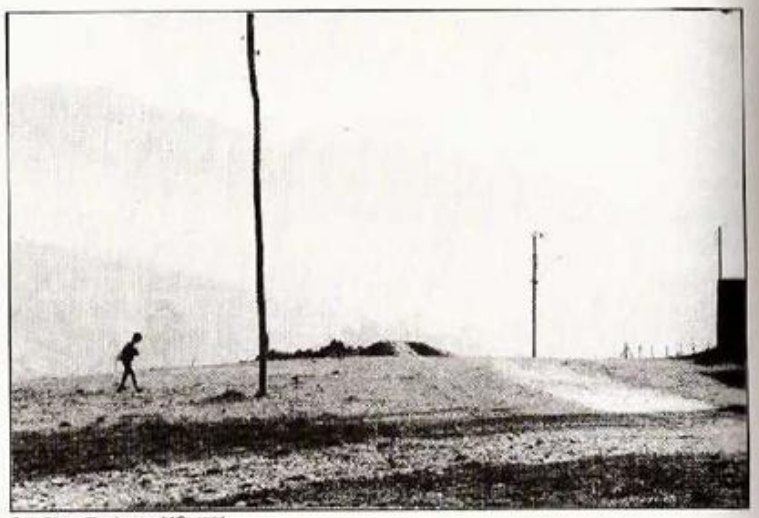
As melhores proporções para a fotografia são a 2:3 e 3:5 que permitem seccionar mais fertilmente o espaço. Essas proporções também facilitam o uso das lentes grande-angulares.

João Urban, Paraná, 1985.

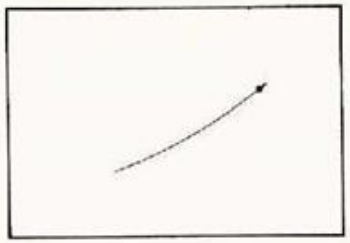
Essa proporção pode se dar também nos "pesos" proporcionais de espaço e conteúdo.

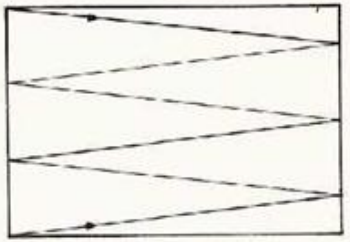
Nessa belíssima fotografia de João Urban, por exemplo, o volume ocupado pelas jovens é proporcional ao volume ocupado pela senhora idosa. Há aí, também, um contraste de conteúdo, que é visualizado nos rostos e nas roupas das personagens. A divisão do espaço de forma inclinada acentua o desequilíbrio do conteúdo, ao mesmo tempo que a proporção equilibrada das formas acentua a beleza da imagem.

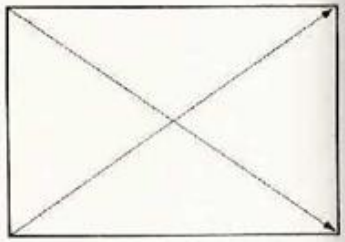
Essa proporção pode se dar ainda no equilíbrio proporcional entre as superfícies claras e escuras, que é o caso da mesma fotografia. A maior quantidade de superfícies escuras em relação às superfícies claras acentua a dramaticidade da imagem.



Ivan Lima, Tiradentes, MG, 1985.





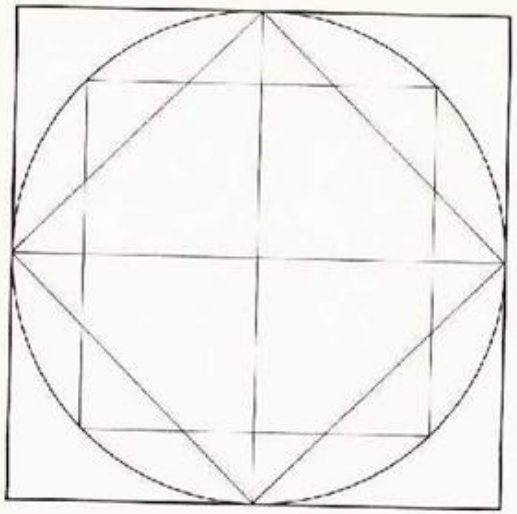


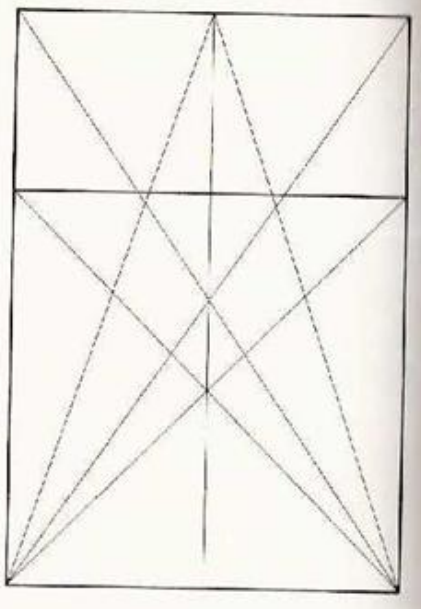
O movimento dos olhos — Quando os olhos defrontam-se com um quadrado ou com um retângulo, fazem o movimento esboçado nos dois gráficos abaixo (o das setas): primeiro ele percorre a superfície da esquerda para a direita e depois percorre as diagonais da imagem.

As fotografias que têm essa tendência são melhor percebidas pelo olho humano.

Essa ordem se altera quando, com a ajuda de um traçado de linhas bem particulares, podemos obter uma ilusão de ótica. Na fotografia de hoje, o largo uso da lente grande-angular tem realçado muito essa impressão. As lentes grande-angulares acentuam os primeiros planos e afastam os planos de fundo.

Quando a imagem é sombria na sua maior parte, sentimos uma sensação estranha. Essas imagens com destaques luminosos saem, sensivelmente, da realidade da visão.





O FORMATO

O quadrado representa a forma geométrica do equilíbrio absoluto; relação perfeita dos lados exige uma definição precisa do espaço. Poucos assuntos se adaptam, perfeitamente, ao quadrado, e essa é uma das razões pelas quais a fotografia se desenvolveu basicamente através do formato retangular.

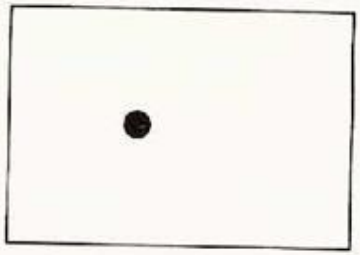
Pela quantidade de variações de relações geométricas, o retângulo é a forma mais empregada para a composição do plano.

Usando o retângulo no sentido horizontal, temos a impressão de repouso, de profundidade e de frieza; fazendo-o no sentido vertical, ao contrário, temos a impressão de ação, de proximidade e de calor.

Da mesma forma, o formato horizontal estreito coloca em evidência a impressão de calma e repouso, enquanto o vertical acentua a impressão de altura e de ação.

O formato retangular, tendendo ao quadrado, é possível quando há uma definição mais precisa do espaço.

Ivan Lima. Passeio Público, Rio, 1986.



O PONTO

O ponto, para o desenho e para a pintura, é o resultado do primeiro contato do instrumento com a superfície.

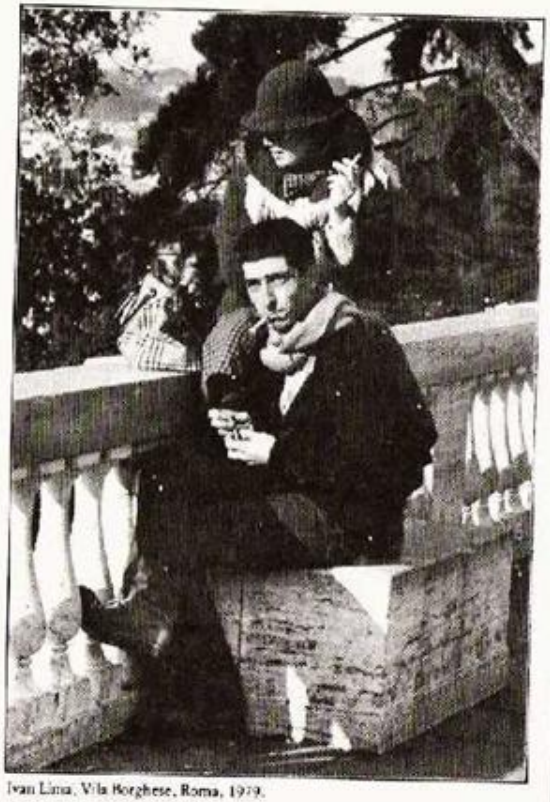
Na fotografia, o ponto é o catalisador por onde o olho chega à imagem, e a partir do qual o restante é visualizado.

O lugar que o ponto ocupa sobre uma superfície é muito importante. Ele é rapidamente percebido pelo olho e a sua posição é determinada em relação aos ângulos e aos lados da imagem.

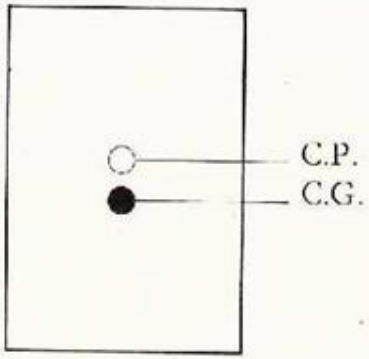
"Os contornos da imagem funcionam como limites." "Ao mesmo tempo que delimitam e contêm um espaço interno, isolando-o do meio ambiente, determinam sua forma. A noção fundamental é que forma sempre significa organização, estrutura."[1]

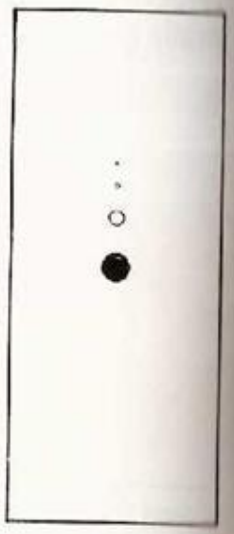
O ponto principal deve ser colocado em uma posição áurea, o que mantém o equilíbrio de uma imagem. Devemos evitar sempre os pontos de desequilíbrio, que são muito proeminentes em relação aos olhos.

1 Fayga Ostrower. Op. cit. p.45.



Ivan Lima, Vila Borghese, Roma, 1979.

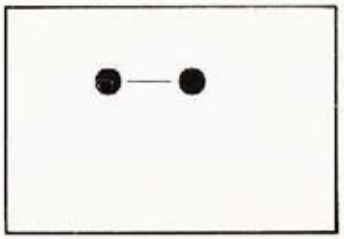


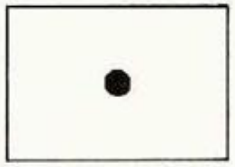


Num retângulo "existem sempre dois centros, dois núcleos: um que é o centro geométrico, produzido pelo cruzamento dos eixos centrais, e o outro, que é o centro visual perceptivo da área. O centro perceptivo estará sempre colocado um pouco acima do centro geométrico, a fim de compensar o peso visual da base através de um intervalo espacial maior. Se fosse colocado no perfeito centro geométrico, o ponto nos pareceria baixo demais, como se a metade inferior do plano estivesse sendo comprimida. A posição exata do núcleo perceptivo não pode ser determinada de antemão, teoricamente; sempre é uma questão de sensibilidade e vai depender concretamente das proporções, isto é, da extensão visível em cada uma das direções. Por exemplo, quanto mais comprido for um retângulo, mais subirá o centro visual da área (desenho), a fim de compensar uma área inferior proporcionalmente mais pesada".[3]

[3] Farga Ostrower. Op. cit. p.47.

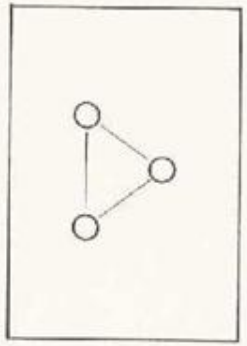
Ivan Lima. São João del Rei, MG, 1985.

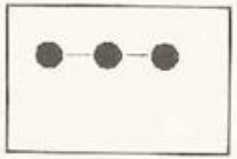


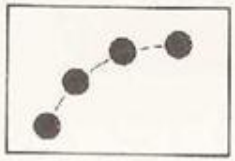


Coexistência de dois pontos — Um movimento de vaivém é efetuado pelo olho quando dois pontos de igual importância aparecem sobre uma imagem. Esta é a razão, em um retrato, de superar o caráter de simples imagem e de a transformar a nível de verdadeira composição artística, já que o ser humano tem dois pontos de valores iguais que são os olhos.

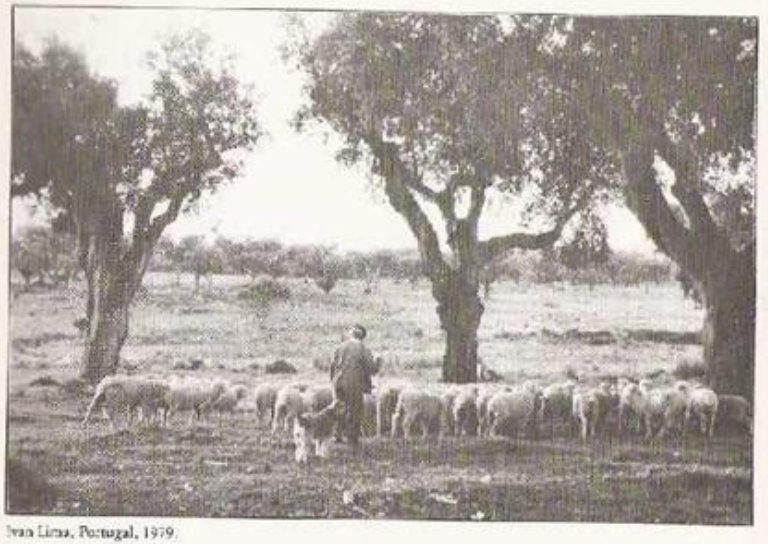
Ivan Lima, Paris, 1979, imigrante marroquino



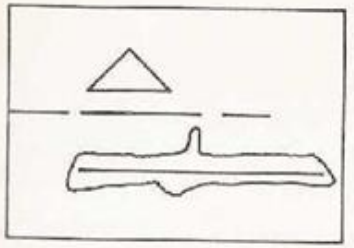




Linha ótica — Quando três ou mais pontos constituem um alinhamento ou uma superfície, o olho percebe uma linha ótica. Essa linha pode ser curva, e o olho acompanha o traçado dos pontos mesmo quando a linha ótica muda de direção. Na linha e na superfície ótica há uma ligação entre os pontos.



Ivan Lima, Portugal, 1979.



A LINHA

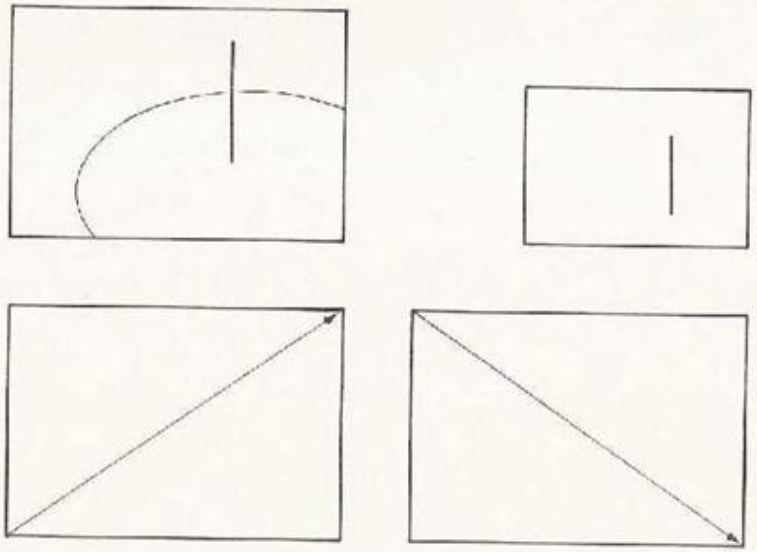
Para a fotografia, as linhas retas se dividem, basicamente em três grupos: as horizontais, as verticais e as diagonais. As linhas horizontal e vertical são também os lados da imagem.

As linhas oblíquas, menos próximas da superfície, formam dentro do espaço da imagem elementos de desordem e exigem linhas horizontais e verticais para lhes conferir equilíbrio.

A linha horizontal — A linha reta mais simples é a linha horizontal. Ela corresponde, na concepção humana, à linha ou à superfície do homem em repouso ou morto. A horizontal é, portanto, uma linha fria, calma e tranqüila.

Uma linha horizontal sobre uma superfície evoca, imediatamente, o horizonte e divide a imagem em Terra e céu. A sucessão de várias linhas horizontais necessita, de uma forma geral, de correspondentes verticais para o equilíbrio da imagem.

Ivan Lima, Budapeste, Hungria, 1981.

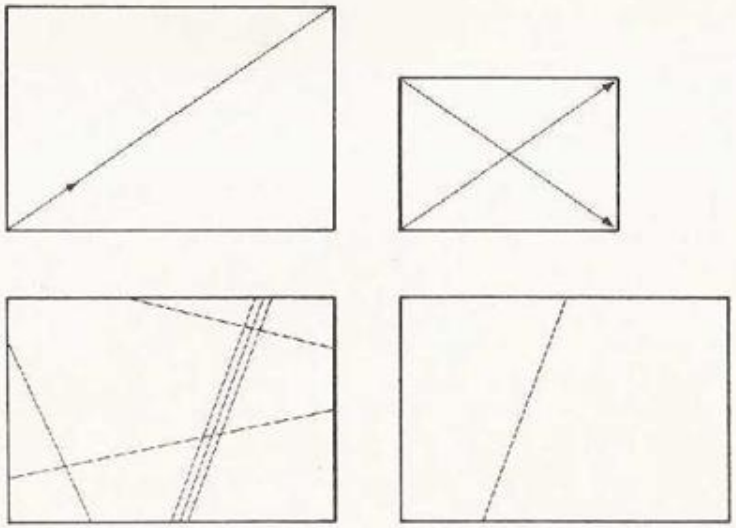


A linha vertical — A linha vertical é oposta à linha horizontal, formando com ela um contraste de efeitos e de caracteres. Ela exprime a altura e não a extensão, por conseguinte o calor e não o frio. É uma linha quente, ativa, de movimento.

A linha vertical não possui a propriedade de aprofundar o espaço. Cada vertical aparece ao olho diretamente; o olhar penetra livremente no espaço fotográfico e se choca diante de uma barreira.

As linhas diagonais — As linhas diagonais se situam em uma posição intermediária entre a linha horizontal e a linha vertical. Elas ocupam um lugar de equilíbrio entre o frio e o quente, como uma linha resultante de forças.

Ivan Lima, Monte Saint-Michel, França, 1981.



O olho humano considera diagonal ascendente a que vai do ângulo inferior esquerdo ao ângulo superior direito. Ela é a mais harmoniosa e a que menos tem necessidade de um contrapeso horizontal ou vertical.

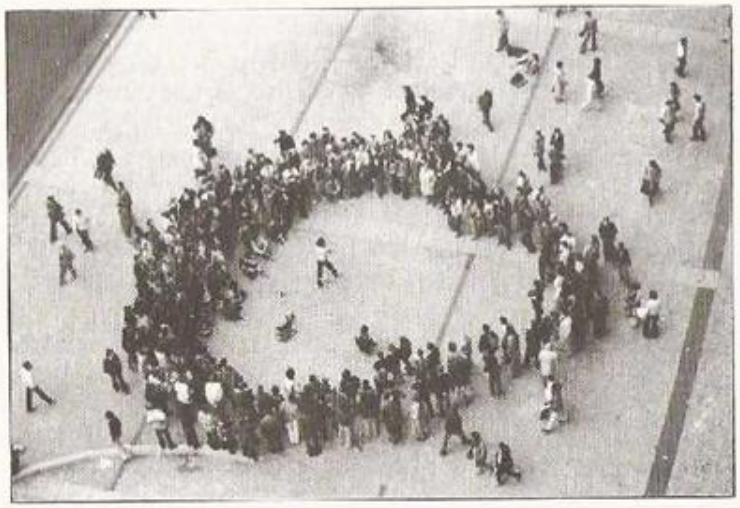
A diagonal descendente, que vai do ângulo superior esquerdo ao ângulo inferior direito, possui um movimento particularmente forte e necessita de um freio vertical.

A presença da diagonal e da contra-diagonal dá harmonia e, em alguns casos, dá simetria à imagem.

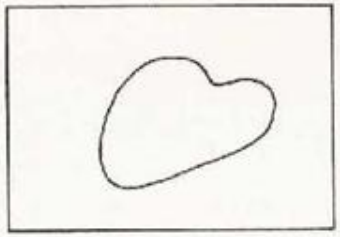
As linhas oblíquas — As linhas livres não entram na composição geométrica do plano. A característica da linha oblíqua é que ela introduz, no espaço fotográfico, um elemento de desordem. Por essa razão, para o equilíbrio da imagem, as linhas oblíquas exigem a ajuda de uma linha vertical ou horizontal.

Em paisagens, o traçado das oblíquas é menos problemático, pois elas tendem à horizontalidade, o que aumenta a impressão de tranqüilidade.

Toda linha traçada entre dois lados de um espaço delimitado o divide em duas superfícies, e mesmo se esta linha cruza com outras, a imagem pode ser dividida em várias superfícies.



Ivan Lima. Paris, 1978.

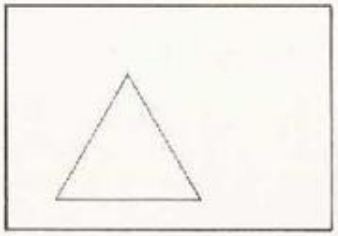


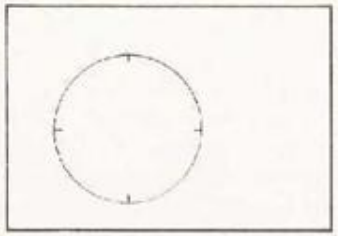
Superfícies óticas — Uma das características principais da linha é poder não apenas dividir o espaço, mas também formar superfícies fechadas.

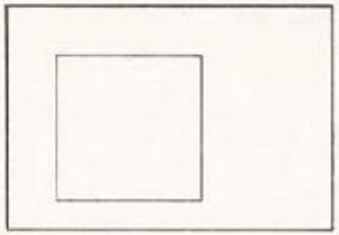
Pode ocorrer que a superfície seja fechada por uma linha (quando a linha que a delimita volta ao seu ponto de partida) ou pode ser interrompida (quando o olho completa a forma geométrica).

As formas óticas não devem ser muito pequenas em relação ao conjunto da imagem, pois dessa maneira elas introduzem um elemento de instabilidade. Uma boa solução é obter uma grande superfície ótica, contrastando com outras superfícies óticas menores.

Toda série de linhas dá nascimento a superfícies óticas.







O PLANO

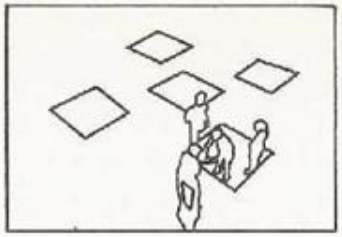
A forma geométrica representa o terceiro elemento de construção da superfície. Para a fotografia de formato retangular, as formas geométricas de base são: o triângulo, o círculo e o quadrado.

O triângulo — É uma forma geométrica ativa. A posição normal do triângulo (lado paralelo à base da imagem) lhe confere um movimento ascendente. Isso é igualmente válido para superfícies triangulares.

O círculo — Simboliza o infinito, não tem começo nem fim. O círculo é a linha da perfeição e da harmonia. É possível, entretanto, distinguir sobre uma circunferência certos pontos privilegiados: linha vertical (de alto a baixo — 1-4) e linha horizontal (da esquerda para a direita — 2-3). isso permite construir semicírculos e quartos de círculos.

As variações de círculos dão margem a belas composições.

Ivan Lima, Rio de Janeiro, 1985



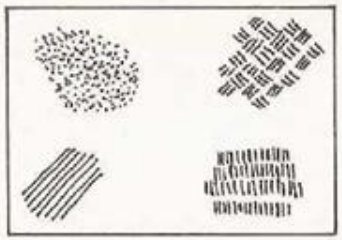
O quadrado — Pode ser usado dentro do formato retangular da fotografia como contraponto de equilíbrio. Habitualmente esse recurso é pouco usado.

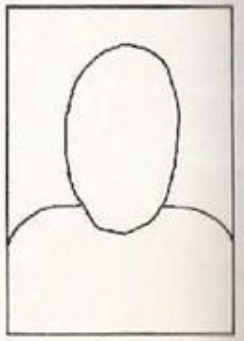
O retângulo — O melhor formato para a reprodução em fotografia — representa a forma geométrica a mais usada, não só para os formatos de papéis e livros, como para a disposição dos objetos do dia-a-dia. O formato retangular permite escolhas muito mais numerosas do que todas as outras formas geométricas.

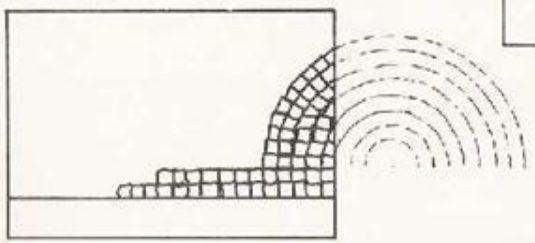
Sobre um formato retangular, o retângulo interior é uma repetição do formato da própria imagem.

Linhas livres — As formas livres são obras da natureza, enquanto as formas geométricas são formadas pelo homem. Quase todos os elementos naturais: seres humanos, animais, plantas, paisagens, têm contornos absolutamente livres. A harmonia entre essas formas é que dá vida a uma fotografia.

Ivan Lima, Paris, 1979, imigrante







Cheios e vazios — O próprio motivo de um retrato, em primeiro plano, já oferece um primeiro contraste entre o quadro da imagem e o assunto da foto. Esse contraste só aparece de forma clara quando o motivo da fotografia é importante: há, nesses casos, um contraste forte entre cheios e vazios.

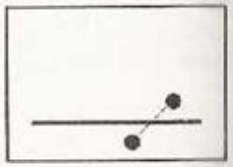
Textura — O efeito produzido por uma grande superfície sobre uma imagem não é determinado apenas pelos seus contornos e sua forma externa, mas igualmente pela sua textura.

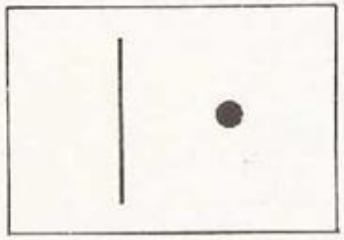
Se essa textura contrasta com pontos, linhas ou formas, ela pode dar uma unidade de contrastes interessantes.

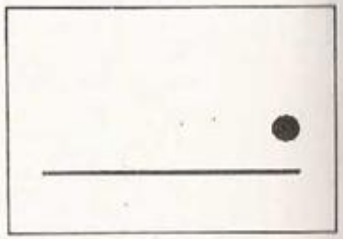
Formas imaginárias — De maneira geral, os elementos de composição estão compreendidos no quadro mesmo da composição. Existem casos, entretanto, que a imaginação completa a forma insinuada.

A impressão geral se apóia no conhecimento real da forma, que a fotografia só indica um elemento. As formas geométricas são completadas com facilidade pelo olho, para fora da imagem.

Ivan Lima, Metrô Place d'Italie, Paris. 1979.







OS CONTRASTES

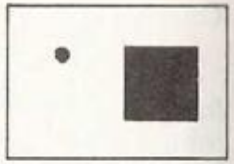
O contraste é o mais forte elemento de que dispõe a fotografia. Ao nível da forma, pode haver o uso tanto do contraste, entre os elementos formados pelo ponto, pela linha e pela superfície, como a gama de valores que vão do negro ao branco.

O uso da objetiva (grande-angular, normal, teleobjetiva) pode acentuar ou atenuar esses contrastes, captando uma imagem que o olho vê de forma diferente que a lente capta.

Ponto e linha — Os elementos de construção da imagem não são isolados. Todos eles participam do efeito final da imagem.

O encontro de ponto e linha, na imagem, determina um certo equilíbrio. Segundo sua importância, o ponto, pelo movimento ótico, está suscetível de mudar uma reta vertical do seu eixo. Uma forma horizontal pode ser desequilibrada pela inversão de um ponto. A existência de um segundo ponto oposto ao primeiro formará uma linha ótica.

O ponto e a linha nunca aparecem isolados, pois uma linha é suficiente para dividir o espaço fotográfico em diferentes elementos. A presença de vários pontos podem dar nascimento a superfícies óticas.

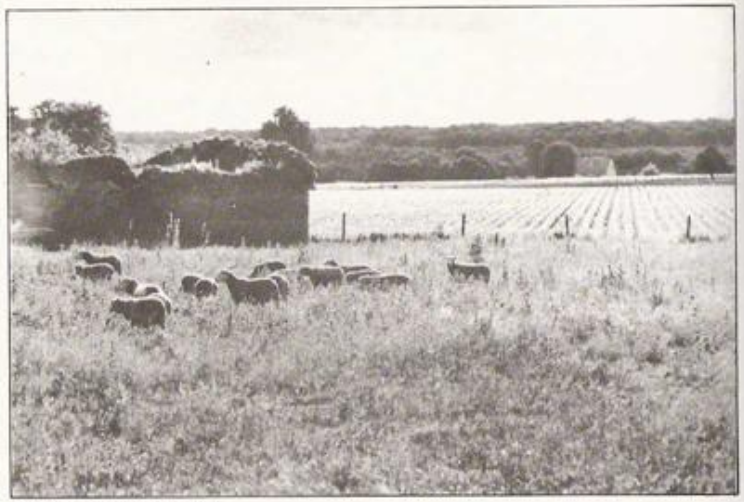


Contraste quantitativo — Podemos compor contrastes de superfícies e proporções com formas reduzidas e vastas superfícies, grandes manchas de sombra e pequenos toques luminosos. Esses contrastes podem ser feitos com elementos parecidos e mesmo com a relação entre o personagem principal e os figurantes.

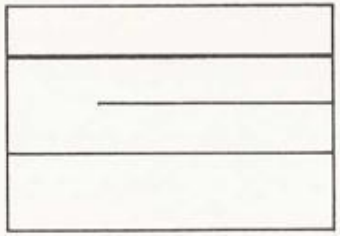
É bom saber que existe uma franca diferença entre contraste quantitativo e ponto de desequilíbrio, que pode ocorrer quando o elemento menor é pequeno demais.

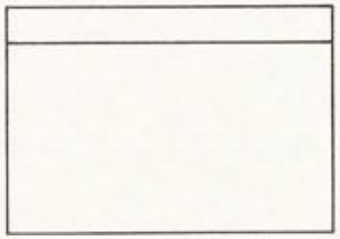
Primeiro plano desfocado — O movimento, que para o cinema representa o principal elemento de composição, não tem importância para a fotografia, cuja imagem é fixa, fora alguns casos excepcionais. O foco é um desses casos também.

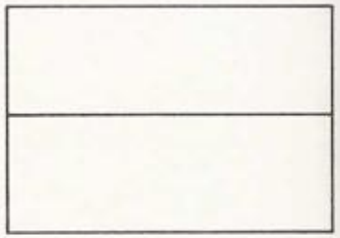
Efeito fora-de-foco exprimindo movimento — Outro recurso obtido pela Fotografia é o uso do movimento do elemento principal da imagem. Isso é obtido de duas formas: pelo movimento do elemento fotografado, estando o aparelho fotográfico estável, e pelo movimento do aparelho na direção e em velocidade proporcional ao movimento do elemento fotografado. No primeiro caso, o restante da imagem fica em foco e no segundo fora-de-foco.



Ivan Lima, Mosnil, França, 1978.





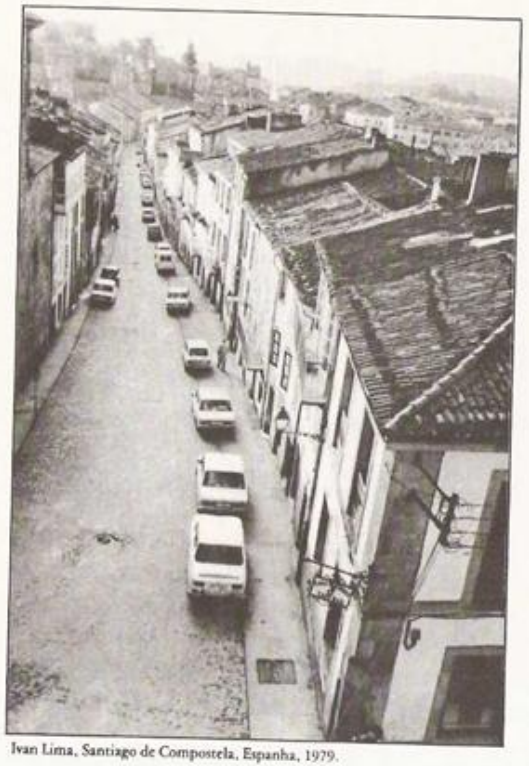


A linha do horizonte — Quando fotografamos a céu aberto, a escolha da linha do horizonte permite ressaltar a expressão da paisagem.

A linha do horizonte divide o espaço em dois, um claro e o outro escuro. Essa divisão deve ser proporcional. Um horizonte alto exprime gravidade e o que conta muito é o contexto e a textura das duas partes. Quando eliminamos o céu, o olho tende a se concentrar nos detalhes da terra.

O que deve ser evitado é a colocação da linha do horizonte no meio da fotografia: ela dividirá mal e de forma não-estética a imagem em duas partes iguais, de pesos e tonalidades diferentes.

As lentes teleobjetivas — As lentes teleobjetivas são diametralmente opostas às lentes grande-angulares: elas têm pouca precisão sobre a superfície da imagem, atenuam o contraste entre os planos e acentuam todas as linhas verticais. Elas só dão um detalhe do assunto escolhido e o grau de nitidez é menor. Ela estreita o campo da imagem e introduz na foto uma certa ordem, através, principalmente, desse acentuamento das linhas verticais.



Ivan Lima, Santiago de Compostela, Espanha, 1979.

As lentes grande-angulares — As lentes grande-angulares têm três características básicas: uma grande precisão sobre toda a superfície da imagem, um destaque do primeiro plano e uma deformação das linhas verticais, mesmo se a tomada é apenas ligeiramente inclinada.

As lentes grande-angulares aumentam o contraste de distância entre os elementos de primeiro plano e os planos de fundo e ressaltam as linhas verticais do primeiro plano, o que acentua a ação.

Esse uso das lentes de curta distância focal pôs à disposição da fotografia (e da arte) um novo instrumento de composição e de expressão.

Ivan Lima, Tiradentes, MG, 1985.

A LUZ

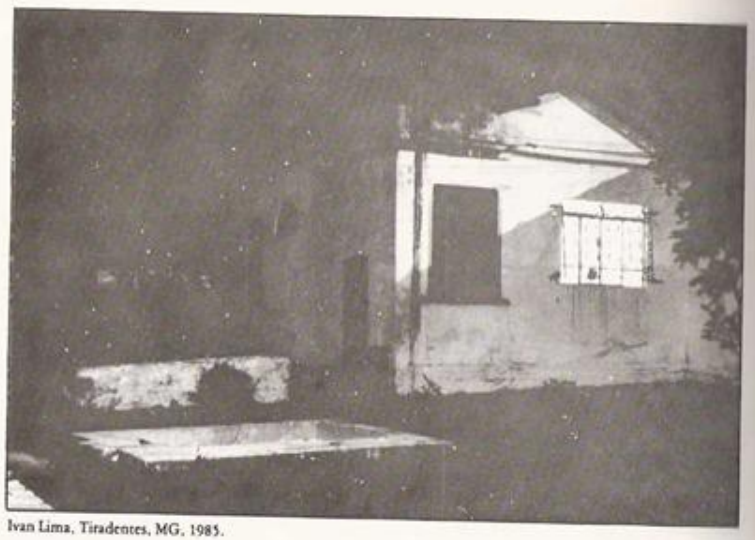
A fotografia depende essencialmente da luz.

A luz é formada de partículas — os fótons — que se deslocam da fonte de energia luminosa até se chocarem com um objeto que possui cor. Considerando que a luz projetada seja branca, de acordo com as propriedades de cor desse objeto parte das partículas é absorvida e parte é refletida. As superfícies escuras absorvem mais partículas do que refletem enquanto as superfícies claras refletem mais do que absorvem.[4]

Os espelhos são os objetos caseiros que mais refletem a luz e a energia gerada por ela. O interior de uma garrafa térmica, por exemplo, é feito de vidro espelhado. Ao se colocar líquido quente no seu interior os fótons se deslocam de uma parede à outra e como a reflexão é grande, o líquido permanece quente por mais tempo do que o normal. Quando abrimos a tampa, as partículas começam a encontrar uma superfície livre, retirando a energia do líquido.

Para a fotografia preto e branco, a nitidez e a textura dos objetos fotografados dependem da quantidade de luz que incide sobre esses objetos. O contraste na fotografia preto e branco é obtido pela própria natureza das cores que vemos, e sua nitidez e textura são realçadas pela quantidade de luz correta que lhe é imprimida.

[4] Do ponto de vista da técnica da fotografia preto e branco, ocorre justamente o contrário, em razão da absorção da luz pelo filme. As superfícies brancas refletem menos luz, e as superfícies negras refletem mais luz. Devemos abrir um diafragma quando tudo é muito branco e fechar quando tudo é negro. Os fotógrafos profissionais da escola bressoniana operam os filmes medindo a luz a 200 ASA e revelam a 400 ASA, o que proporciona uma captação melhor das texturas e um negativo mais denso.



Ivan Lima, Tiradentes, MG, 1985.

O excesso de luz acentua o contraste entre as superfícies claras e escuras, retirando dos objetos, entretanto, os seus detalhes e texturas, que esmiuçam a sua superfície e imprimem a visão do volume.

Para se fotografar preto e branco com boa luz, os dias mais indicados para exterior são os dias nublados. Para os dias de sol, é aconselhável fotografar nas zonas de sombras mais claras. Para as cenas externas, entre o nascer do sol e as dez horas pela manhã, e entre as quinze horas e o pôr-do-sol à tarde. Entre as dez e quinze horas, período de excesso de luz e de luz "dura" que vem de cima para baixo, é aconselhável fotografar interiores.

É sempre bom lembrar que o branco é uma cor ativa e que a sua irradiação extrapola os seus limites. Ela amplia os espaços. O branco representa a clareza e a vida. O preto — o inverso do branco — é uma cor passiva que se fecha em si mesma e representa o sombrio, o mistério e a morte.

Ivan Lima, São João del Rei, MG, 1985.

CONTEÚDO

Para que o conteúdo de uma fotografia atinja os seus objetivos, é necessário que o seu praticante domine três requisitos fundamentais: a arte, o saber e o acaso.[1]

A *arte* refere-se à composição da fotografia, que é a organização dos componentes e dos contrastes dentro do espaço da imagem, somado a sua correspondente capacidade de comunicação. Esses conhecimentos são indispensáveis, na medida em que a imagem prenda a atenção de quem a olhe e se fixe nela durante o tempo necessário para compreendê-la.

O *saber* são os códigos de conhecimento da pessoa que a pratica. Na fotografia, esses códigos dizem respeito à estética, ao histórico do assunto fotografado e aos conhecimentos ligados à especialidade do fotógrafo, como jornalismo, didática etc.

Estética é a filosofia das belas-artes. É através da corrente ideológica e/ou movimento artístico ao qual o fotógrafo está ligado, consciente ou inconscientemente, que os códigos éticos do seu trabalho são identificados.

Do histórico faz parte a consciência que o fotógrafo tem do momento que ele registra e da representatividade dos personagens que ele fotografa.

O *acaso* são os imprevistos aos quais está sujeita a fotografia no instante da tomada da foto. Esses imprevistos

---

[1] Ivan Lima. *Fotografia e história*, Paris; tradução de tese, 1981, xerox.

tanto se referem ao personagem principal — e aos figurantes — como ao cenário da imagem. A fotografia é a única arte (que se consagra) em que há presença do acaso. O cinema se consagrou através da representação e mesmo a televisão já se utiliza de processo surgido no cinema, através do videoteipe (fita para vídeo).

No caso do retrato, a relação fotógrafo-fotografado elimina o acaso, tanto do personagem como do ambiente, o cenário, ficando apenas a relação arte e saber para ser resolvida. O retrato é, de certa forma, uma arte de representação. Desse jeito, a fotografia fica dividida em duas partes: o retrato — a fotografia de representação — e a fotografia espontânea, ou seja, todas as outras formas de fotografia.

O acaso constitui, na fotografia espontânea, um grande obstáculo. Ele pode ser eliminado de duas maneiras: na execução de várias fotos da mesma cena com posterior seleção da imagem ideal (ou a mais próxima do ideal) e no reenquadramento de laboratório onde pode, em certos casos, eliminar os elementos supérfluos da imagem.

O RETRATO

August Sanders (1876-1964), o mais importante retratista da história da Fotografia, não deixou definição sobre sua arte. Ele dedicou toda a sua vida ao retrato do povo alemão e deixou a mais completa monografia sobre o tema.[2]

Seu mais importante seguidor é o norte-americano Richard Avedon, que retratou alguns personagens marcantes de seu país, adota a seguinte definição: "um retrato em Fotografia é a imagem de uma pessoa que sabe que

[2] August Sanders. *Hommes du XXème siecle*. Munique: Chene/Hachette, 1980. 63 páginas e 431 fotografias 18x24cm.

Ivan Lima, Arcozelo, RJ, 1980.

vai ser fotografada". Essa definição exclui a pessoa pega de surpresa e inclui a pessoa que pode não estar olhando para o aparelho fotográfico, mas que deixa facilmente perceber que está sabendo que vai ser fotografada. Essas duas últimas afirmações são de uma certa forma difíceis de definir, pois ao mesmo tempo em que nem sempre é possível saber se a pessoa está ou não ciente de que vai ser fotografada, há, por outro lado, o retrato em que a pessoa faz uma expressão de surpresa.

Da mesma forma como a fotografia nasceu com a prática do retrato, em quantidade, essa forma é a mais

utilizada até os nossos dias. Os olhos são a parte mais atraente de uma foto e no retrato eles são importantes, já que os olhos estão fixos, primeiro no aparelho fotográfico e, posteriormente, em quem olha a imagem. O retrato é a fotografia mais usada e a de mais fácil comunicação.

O retrato pode ter, por outro lado, um componente de auto-retrato, já que a pessoa que o faz, dá a sua interpretação da pessoa fotografada. O retrato de uma pessoa feita por fotógrafos diferentes daria visões diferentes dessa pessoa.

FOTOGRAFIA DE ATUALIDADE

Tendo o homem como elemento fundamental, a fotografia de atualidade seria dividida, quanto ao seu conteúdo, de acordo com a sua predominância.

Fotografia histórica — A maior parte das fotografias de significado são potencialmente históricas. Segundo o historiador francês Fernand Braudel, "há acontecimentos de aparência espetacular que desaparecem, sem deixar rastro, como há também pequenos acontecimentos que, repetidos, servem às vezes para desvendar uma realidade muito importante".[3]

Por essa razão, tanto a fotografia que poderá representar um fato ou um acontecimento histórico como a fotografia, que poderá fornecer subsídios para a compreensão desse acontecimento, poderá ser útil apenas a conclusão do período histórico ao qual o fato ou o acontecimento está ligado. O conhecimento da Fotografia e da História são fundamentais para essa primeira seleção, maleável e generosa.

A fotografia histórica é a que registra um fato, um acontecimento ou um personagem consagrado historicamente. Ela é subordinada à História como ciência.

Fotografia política — Como política é a ciência dos fenômenos referentes ao Estado, a fotografia política é quase sempre a própria fotografia dos políticos dentro de seus universos. Na fotografia política o personagem é fixo, pontual e na grande maioria dos casos há um líder expresso claramente. O conteúdo de uma imagem política é o mais importante e se sobrepõe à forma. Grande parte das fotografias políticas são retratos, já que a arte da encenação e da representação é importante para esse gênero de pessoas. "O que predomina na foto política é a informação. A foto política tem de ser informativa. Se você tem uma foto mais ou menos do Brizola e uma excelente foto de um político menos importante é claro que a editoria do jornal vai publicar a foto do Brizola."[4]

Fotografia social — A fotografia social é a do dia-a-dia das pessoas da cidade, do campo, do país, das diversas classes da sociedade. Inclui-se na fotografia social a fotografia de trabalho e a fotografia de festas populares.

A fotografia de tragédia[5] (incêndio, enchente, morte etc.) é uma categoria especial de fotografia social. Esse gênero de fotografia é sempre muito utilizada pelos jornais. Para uma população que vive mal socialmente é reconfortante, ao nível psicanalítico, saber de pessoas que estão em condições piores. A tragédia representa um dos pólos dessa situação. "Aqui no Rio de Janeiro, no fim de ano (da década de 30) era época de incêndio, falência. A gente até já dizia: 'falência!' 'isso vai dar incêndio.' "[6]

---

[3] Pedro Cavalcanti. Entrevista: Fernand Braudel: a história, no dia-a-dia em *Veja* nº 651, 25.02.81, p.6.

[4] Cynthia Brito. Depoimento prestado em 29.03.82 ao Autor.

[5] Roland Barthes se refere a fotografia de tragédia como fotografia dramática, em *Mensagem fotográfica* p.315.

[6] Angelo Regato. Depoimento prestado ao autor. Angelo Regato atuou na imprensa carioca na década de 30.

A fotografia policial é a que registra os conflitos entre os personagens nomeados pelo Estado contra os personagens que infringem as leis estabelecidas por esse mesmo Estado (ou vice-versa). As conseqüências dessa relação também são fotografias policiais. O retrato tipo 3x4 com o registro numérico da prisão no peito é a mais clássica fotografia desse gênero.

Apesar de o esporte em certos casos representar uma atividade com causas e conseqüências políticas e sociais, como é o caso das Olimpíadas e das Copas do Mundo, o esporte representa um lazer para o corpo e para o espírito. Essa atividade de lazer, aliada à expressividade do corpo dá margem, na fotografia, a uma predominância da forma sobre o conteúdo da imagem. A própria intenção da atividade pede que ela seja retratada de forma bela e informal.

A fotografia de futebol — No caso do Brasil, representa uma fatia importante dentro da fotografia social e de informação. Pelo menos uma vez por semana ela é primeira página de quase todos os jornais diários do País. Mesmo nos dias de hoje, onde a televisão mostra todo o jogo de futebol, a fotografia continua presente, evoluiu dentro da sua história, mas continua presente. "O jornal não dá nenhuma novidade. A televisão já mostrou tudo. Tem a imagem, um locutor narrando, outro comentando, tem a palavra de alguns jogadores no campo, tem a cor, tem a repetição, tudo isso. Em princípio ele estaria informado através da TV, mas ele vai ao jornal, talvez por impulso do ser humano, de ver impresso."[7] O "balé" do futebol é muito rico em expressões do corpo, e a sua captação fotográfica exige rapidez extrema em termos de foco e de enquadramento, dando ao fotógrafo uma prática muito útil para os outros gêneros de fotografia.

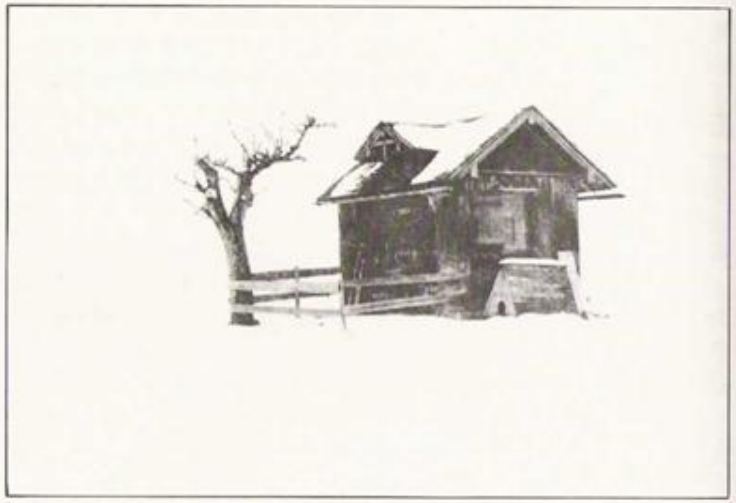
[7] José Silveira. Editor-chefe da sucursal do jornal *A Folha de S. Paulo* no Rio de Janeiro. Depoimento prestado em 18 de maio de 1982.

Fotografia internacional — Chamaremos de fotografia internacional aquelas feitas por fotógrafos de outros países desvinculados da nossa cultura. Esse gênero de fotografia nos é traduzido principalmente de duas formas: como informação através da imprensa, enviada, predominantemente pelas empresas de informação UPI (United Press International) norte-americana, e pela AP (Associated Press International) inglesa, e, pelas agências binacionais (França e Estados Unidos) criadas, inicialmente por iniciativa dos fotógrafos, como a Magnum e a Gamma. Esse segundo caso, onde a qualidade da fotografia prevalece sobre o primeiro, é utilizado pelas revistas.

A segunda forma se dá como formação ou como complemento à má formação dos fotógrafos, através da fotografia como arte, o que é feito através de livros de técnica e de arte fotográfica, onde nos é mostrado as obras dos fotógrafos célebres.[8] Mais uma vez, essa fotografia é feita por profissionais ou artistas desvinculados da cultura brasileira e latino-americana e a influência que exerce em nossos fotógrafos os desvincula do nosso conteúdo cultural.

Há também a fotografia de outros países feita por fotógrafos brasileiros. Esses fotógrafos estão desvinculados da cultura desses países, colhendo, portanto, o que lhes é mais significativo. A vantagem desses profissionais é de estarem ligados à cultura brasileira, baseando seus trabalhos na nossa linguagem fotográfica.

[8] Essa prática chega também às exposições, como foi o caso da primeira trienal da Fotografia realizada pelo Museu de Arte de São Paulo em 1982, onde os grandes homenageados foram dois fotógrafos europeus.



Ivan Lima, Windhaus, Suíça, 1981.

FOTOGRAFIA DE ARTE

A fotografia é uma das formas de expressão que como obra de arte nem sempre é feita por um artista. Uma fotografia de arte entra em um museu feita por um fotógrafo de imprensa, de publicidade e mesmo (é raro) por um amador. O artista plástico que se utiliza da fotografia para se expressar artisticamente é um dos realizadores dessa forma de expressão.

A invenção da fotografia teve o grande mérito de democratizar a arte, tanto na sua feitura como no sentido (o que foi mais amplo) da divulgação em larga escala das outras artes, sobretudo a pintura. Muita gente em nosso país aprendeu pintura através de fascículos. Em princípio "nada antecipa que a Fotografia seja arte ou não por ser fotografia."[9] É o que acontece também com as outras formas de expressão, como o cinema, a pintura, a escultura, a gravura. A grande diferença é que nas outras formas de expressão só os artistas com formação especializada se dedicam a sua prática, enquanto a fotografia é praticada por toda a população dos centros urbanos.

No continente latino-americano, com exceção do México e de Cuba, a fotografia como arte não recebeu ainda o seu espaço próprio. A primeira galeria feita para expor exclusivamente fotografia, fora dos padrões das galerias de pintura, foi aberta em 1979 com o apoio e sob a égide do Estado.[10] As edições de livros de fotografia, principal suporte da Fotografia, modestamente, se seguiu a essa data e entre as mais significativas estão algumas edições produzidas pelos próprios fotógrafos.[11] O Museu da Imagem e do Som de São Paulo abriu a primeira sala para a Fotografia, dando nascimento ao Museu Hércules Florence.

A fotografia de arte conquista aos poucos alguns artistas, conseguindo conquistar também o seu espaço, tão importante na expressão da cultura do nosso país e do continente latino-americano.

---

9 Paulo Sérgio Duarte. Debate sobre foto-clube. Rio de Janeiro; arquivo sonoro do Instituto Nacional da Fotografia/Funarte, 5.01.82.

10 Zeka Araújo foi o autor do projeto que abriu a 10 de agosto de 1979 o primeiro espaço no Brasil destinado exclusivamente à exposição de fotografias. Esse espaço baseou a criação do Núcleo de Fotografias da Funarte e permaneceu aos moldes do seu criador até abril de 1982, período em que Zeka Araújo coordenou o Núcleo. "A formação brasileira é muito literária. Pensando nisto, fazemos um lugar que seja quase um livro e que propicie uma leitura do material exposto. O espectador fica na penumbra e as fotos na luz. Tentou-se evitar também o circuito oficial de leitura de exposições, que é sempre no sentido do relógio. Fazemos obstáculos, parada, de modo a estimular o público a criar a sua própria leitura, alterando o discurso tradicional." A Galeria de Fotografia da Funarte: um espaço para a imagem da gente brasileira em *O Globo* de 9 de agosto de 1979. Rio de Janeiro.

11 O exemplo mais feliz dessa iniciativa é o livro do fotógrafo carioca Luiz Humberto, Brasília: sonho do império da capital da República, publicado em 1980.

Ivan Lima. Fazenda Santa Marta. Vassouras, RJ. 1980.

AS COMUNICAÇÕES NÃO-VERBAIS[1]

Foi a partir dos anos 60 que os cientistas, os leigos e, sobretudo, os jovens começaram a se interessar pela comunicação não-verbal. Apesar disso, há mais de trinta anos haviam sido iniciadas as pesquisas sobre essa ciência.

Uma das razões desse recente surto de interesse é, sem dúvida, o descrédito geral nas palavras, especialmente entre os jovens. O pai e o professor não mais representam a autoridade, soberana e única, pois a criança de hoje é bombardeada por opiniões diversas que vêm pela televisão, pelo cinema, pelo teatro e nos grafites de toda espécie. As crianças no seu primeiro decênio de vida já não acreditam em tudo o que a televisão transmite.

"As crianças maiores ouvem os políticos falarem de paz, de igualdade social e de prosperidade, mas nos noticiários elas vêem pobreza, revolta, fanatismo, guerra, a vida, enfim, nos seus aspectos mais sórdidos. Assim há um descrédito nas palavras, ao mesmo tempo em que há um sentimento total de alienação e uma nova procura de prazer através das relações pessoais."[2]

Para os jovens, as roupas e os cabelos já se tornaram índices importantes de atitudes políticas e éticas. Tudo surgiu a partir dos conflitos de 1968 em todo o mundo,

---

[1] Esse capítulo tem como base os estudos feitos pelo professor Jacques Corraze da Universidade de Toulouse III, na França. Seu livro, *As comunicações não-verbais*, foi editado pela Zahar em 1982. Os textos entre aspas sem citações são desse livro.

[2] Flora Davis. *A comunicação não-verbal*, São Paulo; Summus, 1979, p.185.

quando os movimentos políticos realizados pelos jovens foram brutalmente contidos pelas classes conservadoras no poder ou ascendendo a ele, como foi o caso no Brasil. A primeira manifestação de costumes que tinha como símbolos visuais os cabelos e as roupas surgiu com os *hippies*, que pregavam a paz e o amor universal em contrapartida aos movimentos armamentistas.[3]

As comunicações não-verbais são os meios de comunicação utilizados entre as pessoas com exceção da linguagem oral e seus derivados não-sonoros. "O termo comunicações não-verbais é aplicado a gestos, a posturas, à orientação do corpo, à singularidade somática, naturais ou artificiais, e até a organização de objetos, a relações de distância entre os indivíduos, graças aos quais uma informação é emitida.

Existem, basicamente, dois grupos de movimentos: os de ação e os de comunicação. Os movimentos de ação são processos de ação física da pessoa e os movimentos de comunicação são os meios de comunicação entre duas ou mais pessoas.

Para a Fotografia são utilizados mais os movimentos de ação, que servem para dar significado à mensagem transmitida inconscientemente pelo seu executor. Como o homem tem pouca consciência dos gestos que utiliza, seus pensamentos são passíveis de serem também transmitidos por expressões, gestos e posturas.

A compreensão e a prática das comunicações não-verbais em Fotografia podem permitir ao fotógrafo captar informações que não são ditas através de palavras e, na maioria das vezes, são transmitidas de forma inconsciente

[3] Givray, Claude de. *Les enfants de Marx e Coca-Cola*, Paris; Société Nouvelle Pathé-cinema, 55 minutos. Vídeo. Biblioteca do Centro Beaubourg, Paris.
Ver também Zuenir Ventura (sob a coordenação). Os anos 60, a década que mudou tudo. São Paulo; Edições *Veja*, 1971.

pelo sujeito fotografado. Para que o fotógrafo compreenda bem a linguagem fotográfica, é necessário o pleno conhecimento das comunicações não-verbais. Um bom exercício é assistir televisão sem som.

As comunicações não-verbais apresentam três tipos de informações:

- informações sobre o estado afetivo e pulsional do emissor;
- informações sobre sua identidade;
- informações sobre o meio exterior.

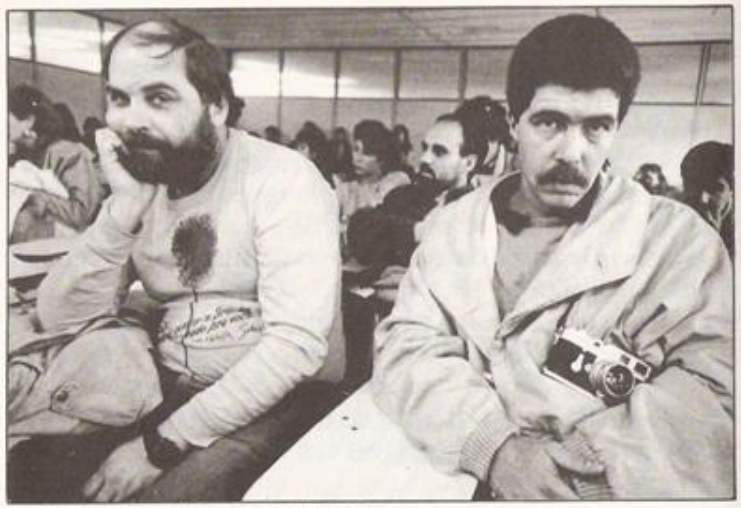
Tanto do ponto de vista do fotógrafo como do observador, as comunicações não-verbais se utilizam de três espécies de suportes:

- *O corpo*, nas suas qualidades físicas ou fisiológicas e nos seus movimentos. Nas comunicações não-verbais, o corpo é estudado em três formas: a expressão (o rosto, tendo como elemento principal os olhos), os gestos (braços e mãos) e a postura (o corpo direcionado pelos membros inferiores).

- *os artefatos*, também associados ao corpo como roupas, assim como os objetos próximos identificadores;

- *o espaço*, e a disposição do indivíduo no espaço que o cerca ou que está a ele ligado.

Qualquer tipo ou gênero de elemento fora da mensagem (o chamado ruído, pois incomoda) deve ser eliminado no ato do clique. O ruído é chamado em composição de ponto ou elemento de desequilíbrio, já que contribui para evitar que a mensagem seja transmitida na sua plenitude.



Ivan Lima, João Urban e Milton Guran, Curitiba, 1986.

O CORPO

O rosto, a expressão — "A zona do corpo que temos o melhor controle é a face. Os membros inferiores quase sempre escapam facilmente ao controle do indivíduo e são os mais suscetíveis de deixar escapar a informação que tentamos dissimular. Os membros superiores são zonas intermediárias de controle. A face é um desencadeador social privilegiado. A postura do corpo obedece a emissões dos membros inferiores que são completadas pelo restante do corpo.

O retrato quase sempre pressupõe uma pose, conduz a uma resposta artificial, convencional. Podemos obter julgamentos transculturais idênticos a partir de fotografias de poses. A escolha da pessoa pelo fotógrafo também exerce o seu papel. Na expressão facial algumas pessoas conseguem dissimular os seus pensamentos e o estado físico e mental.

Nessa expressividade do rosto podem ser observadas modificações em seis regiões principais: testa, sobrancelhas, pálpebras, nariz, olhos e boca. Através dessas seis regiões, podemos observar sete principais emoções: alegria, tristeza, surpresa, medo, cólera, desgosto ou desprezo e interesse.

É claro que o contexto físico pode modificar os valores afetivos. Em Fotografia, as expressões dos figurantes podem também amenizar ou mesmo mudar a força da figura principal e da fotografia no seu todo. Isso pode ser evitado quando fazemos um corte em uma fotografia, eliminando esse elemento que muda a mensagem. Um rosto sorridente, colocado ao lado de um outro malhumorado, pode modificar a cena, como pode mostrar-se afetuoso em face a uma expressão carrancuda e ameaçadora.

A face não é a única região que manifesta a reação afetiva de um indivíduo: mostra a experiência comum e mais clara que o corpo inteiro pode participar como expressão. Geralmente a face é capaz de qualificar uma emoção e o restante do corpo pode dar informações sobre a intensidade do afeto, pode ajudar na informação, mas não transmite por si só. Dessa forma, o rosto e os olhos principalmente, são fundamentais na transmissão das emoções que o corpo e os membros reforçam.

O sorriso, por exemplo, pode mudar o sentido de uma situação. A própria câmera fotográfica e o conhecimento geral da Fotografia fazem com que as pessoas tenham tendência a sorrir, o que muitas vezes modifica totalmente o sentido dramático da situação. É comum alguns fotógrafos procurarem passar o mais despercebidos possível, com a finalidade de tomar a cena no melhor do seu realismo, o que pode ser modificado pela simples transformação da expressão do rosto dos personagens, no instante do clique.

Os olhos também exercem grande influência para o observador de fotografias. "Quando mostramos fotografias de grupos de pessoas, umas olhando a objetiva, as outras não, as primeiras são mais lembradas que as segundas." A presença do olhar é mais forte na lembrança.

Do mesmo modo, a significação sexual do olhar é fenômeno amplamente conhecido. "Existe muita ênfase no papel desempenhado pela dilatação das pupilas na atração sexual. A dilatação das pupilas é comumente encontrada no processo de atenção. Tão logo surja interesse por uma situação, ou por um objeto, assiste-se a esse fenômeno". "É possível descobrir a preferência de um indivíduo por uma bebida, ou até a sua simpatia por um líder político, a despeito das suas afirmações, tomando por base a dilatação das suas pupilas."

A questão do olhar também é verificada na hierarquia entre os homens. "Enquanto fala, um indivíduo olha menos o seu interlocutor do que quando escuta." "Quando se confrontam indivíduos de estatutos diferentes, os resultados são outros. É o sujeito de categoria inferior que olha com mais freqüência o seu interlocutor. A percentagem aumenta com a diferença hierárquica. O indivíduo de categoria inferior olha mais quando escuta do que quando fala — o que está de acordo com a regra geral — mas que, quando se trata de um sujeito de estatuto superior, isso não ocorre. O indivíduo de categoria superior não fixa mais o olhar quando escuta do que quando fala, tendendo até a fixá-lo mais quando fala do que quando escuta. Existe nesses casos o comportamento de dominância visual."

No caso da Fotografia, existe por parte do fotógrafo um espírito de superioridade em relação ao seu fotografado, já que é ele, supostamente, quem vai mostrar a imagem do fotografado. Essa explícita superioridade exige maior atenção do fotografado para o "possuidor" da sua

imagem, seja no retrato que pressupõe a pose ou na simples constatação da presença do fotógrafo. Por esse e por outros motivos, o fotógrafo se sente superior aos seus assuntos, dando-lhes, na maioria dos casos, as imagens que lhes parece despercebida, indesejável ou mesmo desejável.

Curioso é o que ocorre em certos ambientes, quando, por exemplo, as pessoas não se conhecem mutuamente ou não têm atividade comum. Em uma sala de espera, a percentagem dos olhares recíprocos torna-se muito pequena.

Também nos cegos ocorrem casos peculiares de expressões, o que é natural. Nas crianças cegas de nascimento, privadas da recepção do canal visuofacia, comunicações ou expressões idênticas às das pessoas que vêem, somos levados a afirmar o caráter não-adquirido, não-imitativo, desse tipo de sinais. "O riso, o sorriso, a cólera, a alegria, a tristeza e o medo dão lugar às mesmas expressões faciais." Existem muitas expressões dos cegos que não são legíveis pelas pessoas portadoras de visão, já que seus universos de expressões não acompanha o visual imitativo da maioria da humanidade.

Da mesma forma, existe a necessidade da relação de expressões entre as pessoas de um mesmo grupo (étnico, racial etc), já que o significado real de uma emoção pode ter diferentes reações em diferentes pessoas, mas elas têm de ser compreendidas na ação e na comunicação.

"A julgar pela sua fragilidade afetiva, não é de surpreender que os doentes mentais sejam mais sensíveis que os outros ao contato visual. Eles suportam menos as variações de vigilância e dominam, em proporções menores, os fantasmas que esse sinal não deixa de mobilizar."

De toda forma, a expressão do olhar e do rosto dá significado à maioria das fotografias vistas no dia-a-dia, sobretudo na fotografia de informação. Sua compreensão

Ivan Lima, Pati do Alferes, Vassouras, RJ, 1980.

é fundamental para a transmissão da emoção e da situação em que se encontra o personagem dentro do seu espaço.

As mãos, os braços, os gestos — A articulação das mãos pode transmitir informações de toda espécie. "Setecentos mil sinais diferentes são possíveis com elas, usando-se poses combinadas do braço, da munheca e dos dedos em movimento."[4]

No dia-a-dia, os gestos muitas vezes substituem as palavras. "Alguns cientistas admitem que a primeira língua do homem foi a do gesto e chamam a atenção para o fato de que, aparentemente, as pessoas aprendem a linguagem do sinal com maior facilidade. As crianças surdas inventam um sistema próprio de comunicação gestual se não lhes ensinarem logo um sistema estabelecido."

Os gestos funcionam como indicadores para as diversas emoções do ser humano, além de poder dizer sobre a origem étnica de uma pessoa ou de um grupo de pessoas, como pode mostrar o estilo pessoal de um indivíduo. Curiosamente, a maioria das pessoas desconhece o seu vocabulário gestual, e possui conhecimento inconsciente dos gestos das pessoas com as quais ela se relaciona. O fotógrafo tem de exprimir a cena pelo visual, sem que no momento em que está fotografando se afaste da parte sonora do acontecimento, que acompanha ou se contrapõe aos gestos. Em certos momentos, os gestos completam o que não ficou muito claro na mensagem verbal, e, na maioria dos casos, eles revelam as emoções. É aí que o fotógrafo entra, não no momento em que a mensagem está sonoramente sendo transmitida, mas sim no instante em que ela está sendo visualmente passada. É nesse descompasso de milésimos de segundos que se encontra um dos segredos da questão.

De qualquer forma, a maior parte da gesticulação está ligada ao discurso oral e serve para ilustrar ou acentuar o que se diz. Em Fotografia, que é uma forma de expressão que não dispõe do sonoro, a significação e a captação dos gestos é imprescindível.

"Cada indivíduo tem seu próprio estilo gestual e, em parte, esse estilo reflete sua cultura."[5] "Assim como dispõe de estilo de movimentação próprio, cada cultura tem também seu repertório de emblemas. Emblema é um movimento corporal que possui um significado pré-estabelecido, como o dedão levantado que pede carona ou o indicador que passa pela garganta para indicar morte."[6]

A gesticulação serve também na repetição de uma frase não entendida. Quando você pede a uma pessoa para repetir o que você não entendeu, a gesticulação reforça

---

[4] Flora Davis. Op. cit., p.90.
[5] Idem, idem, p.83.
[6] Idem, idem, p.87.

o que é falado. É muito comum o fotógrafo pedir a uma pessoa para que ela repita uma frase com a intenção de fotografar a expressão dos seus gestos.

É bom considerar que existem zonas primordiais de informação como a palma da mão. Ela possui sinais básicos da vida que podem ser lidos segundo um código. A palma da mão é um concentrador de informação do corpo. Por exemplo, quando abrimos a palma da mão para uma pessoa revelamos, de forma simbólica, o nosso interior. Não é sem razão que quando cumprimentamos uma pessoa estranha ou de pouca intimidade o fazemos com a palma da mão fechada e quando damos adeus a uma pessoa querida abrimos a palma da mão, em movimento. Atores e atrizes, que têm suas vidas abertas para o seu público, não hesitam em abrir a palma da mão para esse público. Na verdade, eles estão sempre representando um outro personagem.

O corpo, a postura — A postura do corpo obedece à orientação dada pelos membros inferiores. Mesmo sentada ou deitada, uma pessoa articula o seu corpo tendo como apoio as pernas e os pés.

"A postura é um indicador privilegiado da atitude afetiva fundamental: ela nos comunica às intenções de aproximação, de acolhida ou, inversamente, de desafio, rejeição ou ameaça. Ela modula o grau de intimidade."

"As informações posturais são também de singular importância nas relações de agressão ou de sexualidade e concebe-se mesmo que o processo de ritualização se tenha exercido com vigor nesse domínio."

No caso particular da Fotografia, cabe ao fotógrafo estar atento basicamente a dois tipos de referência quanto à postura: a orientação de um elemento do corpo, em relação ao restante do corpo, e a orientação do corpo da figura principal da foto, em relação às outras pessoas.

Ivan Lima, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Exposição Henri Cartier-Bresson, 1985.

Existem, por outro lado, quatro posturas fundamentais em que as posições da cabeça e do tronco são essenciais: "as atitudes de aproximação, na qual o corpo está inclinado para frente; as atitudes de rejeição, de recusa ou repulsão, na qual o corpo se afasta do outro; as atitudes de expansão, de orgulho, de arrogância ou de desdém, na qual a cabeça, o tronco e os membros se encontram estendidos e as atitudes de contração, depressão ou abatimento, na qual a cabeça se acha curvada sobre o tronco e os ombros caídos."

Se criamos uma nomenclatura para melhor entendermos o universo da postura, vamos notar que existem três níveis diferentes: o ponto, a posição e a apresentação. O ponto é a postura determinada que conservamos ao longo de uma relação, e que, bruscamente, trocamos por outra. Cada indivíduo utiliza três a cinco pontos e os retoma constantemente. Uma seqüência de vários pontos é uma posição. O conjunto das posições adotadas por uma

pessoa durante uma interação é a apresentação. A apresentação dura vários minutos ou muitas horas e termina com uma mudança completa de lugar: mudar de lugar, deixar um recinto, sair etc. Depois dessa interrupção, o indivíduo inicia uma nova forma de interação.

OS ARTEFATOS

As roupas e os objetos próximos identificadores ajudam a situar visualmente a pessoa ou o grupo de pessoas no seu universo cultural, pessoal e coletivo.

As roupas são indicativos, por si sós, de uma situação ou de uma implicação, servindo como complemento para a compreensão da situação e da pessoa, ou pessoas que são focalizadas na imagem.

Os artefatos podem servir, com bastante precisão, para determinar a época, a origem étnica e a herança cultural dos indivíduos fotografados.

Ivan Lima, Paris, 1980, herói de duas guerras.

Ana Regina Nogueira, Tinguá, 1979.

O ESPAÇO

O espaço é o suporte fundamental de tudo, não apenas nas comunicações não-verbais como em Fotografia.

O espaço é de especial importância para a fotografia, além do seu conteúdo simbólico do que esse espaço representa, mas também de como esse volume tridimensional vai ser representado numa bidimensionalidade enquadrada, recortada.

O espaço depende dos canais sensoriais utilizados e da soma de informações que um indivíduo pode suportar, sendo que cada cultura privilegia certos receptores. Existem quatro zonas que decorrem desse princípio:

1. O espaço íntimo (ou espaço do corpo) — da pessoa consigo mesma. Esse espaço vai até 40cm: os odores, o calor e os contatos cutâneos predominam.

Nesse espaço há uma subdivisão de três zonas: o espaço interno, o espaço proximal e o espaço axial.

O espaço interno é situado sob a pele. O acesso a ele só é conseguido através dos orifícios naturais ou trespassando a pele. Quando exercemos pressão sobre a pele e sobre os planos subjacentes atingimos também esse espaço. Compreende-se a importância do espaço interno nas relações de agressão e de amor, na relação sexual.

O espaço proximal corresponde à superfície da pele, e ele é protegido pelas roupas e pelos cabelos.

O espaço axial é o limitado pelo grau de extensão dos membros inferiores e superiores. É mais extenso em certas direções, para frente, do que em outras, para trás.

2. *O espaço pessoal* — da pessoa com outra pessoa. Esse espaço vai de 40cm a 1,20m: estende-se até os limites do toque físico do outro.

3. *O espaço social* — da pessoa com as outras pessoas sociais. Esse espaço varia de 1,20 a 3,50m e termina no ponto em que a conversação deixa de ser possível.

Existem dois níveis de espaço social: o habitual e o estranho. No espaço social habitual — a casa, o trabalho — há maior conhecimento das pessoas e é onde temos maior conhecimento da nossa relação com as outras pessoas, mais intimidade. No caso do espaço social estranho ou não habitual, acontece o inverso.

O indivíduo fora de casa se sente de forma estranha, e a rua funciona como um espaço perigoso, daí termos um comportamento em casa e outro na rua.[7]

4. *O espaço público* — o espaço físico propriamente dito, da pessoa e das pessoas com o espaço ou paisagem. Esse espaço compreende as distâncias de mais de 3,50m onde já não permite que se ouça uma conversação normal.

[7] Ver sobre o assunto os estudos feitos por Roberto da Matta, principalmente A casa e a rua e A casa e a rua: dialética, simbolização e ritualização no livro *Carnaval, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981. pp.70/74 e 74/79.

Nesses casos, existem outros processos de comunicação como o alto-falantes, circuito interno de televisão etc.

Do ponto de vista do comportamento, existem também detalhes na questão do espaço que devem ser do conhecimento de quem observa e fotografa a vida humana. Um bom exemplo é a progressão da ocupação dos espaços. Em uma casa, em primeiro lugar processa-se a ocupação das camas (dormir), depois dos lugares à mesa (comer) e, finalmente, a das cadeiras (lazer, repouso). Os objetos fixos são os que primeiro adquirem estatuto territorial. No entanto, o próprio grau de territoriedade está associado à dimensão da personalidade: a incompatibilidade e a dominância entre os indivíduos aumentam as possibilidades do aparecimento de territórios. A dominância e a territorialidade são dois fenômenos que fazem parte de um mesmo todo; eles evitam o confronto direto e permanente entre os indivíduos de determinado grupo.

"A personalização do espaço é função do tempo de ocupação, independentemente de outro critério. Quando em um bar um indivíduo se aproxima de alguém sentado a uma mesa para dizer-lhe que está ocupado o seu lugar, obtém respostas diferentes. Aqueles que estão sentados há poucos momentos aceitam trocar de lugar, o que não acontece com os outros que resistem à tentativa de serem expulsos de onde se encontram."

"É bom também mencionar os fatores de atração e de repulsão e aproximação e de evitação que tem o receptor de afetar a quantidade e a qualidade das informações que recebe, agindo sobre o espaço que o separa do emissor."

No caso da Fotografia, o uso do espaço é de fundamental importância nos três usos básicos aos quais o tema espaço está subjugado: o retrato, a fotografia espontânea e a paisagem. No retrato, onde praticamente o espaço é

apenas o ambiente, a relação é realizada diretamente entre o corpo (expressão, gestos, postura), artefatos (roupas, objetos próximos identificadores) e espaço (geralmente o ambiente). Na paisagem, o espaço assume a proporção principal, ficando o elemento humano como referência e escala. Em todas as outras fotografias, ditas aqui espontâneas, o uso do espaço em relação aos elementos móveis e fixos é mais vasto. Essa riqueza permite que a fotografia espontânea seja, em nossos dias, a mais produzida, tanto pela imprensa como pelas ciências sociais e humanas.

BIBLIOGRAFIA

A escrita icônica e a sua leitura

Almasy, Paul. *La Photo à la une*, Paris, CFPJ, 1980.

Hudrisier, Henri. *Regard sur l'Algerie*, Paris, EHESS, 1976. Tese de mestrado, xerox.

Lima, Ivan. Linguagem fotográfica no livro *Sobre fotografia*, Rio, SJPMRJ/Funarte, 1982.

Silveira, José, Lutero Soares e José Carlos Avellar. Projeto do jornal *A Última Hora*. 1984, xerox.

Fotografia e escrita

Barthes, Roland. *La chambre claire*, Paris, Etoile/Galimard, 1980.

Lima, Ivan. A fotografia e a sua legenda na Revista *Íris* n.350 de julho de 1982.

Keim, Jean. La fotographie et sa légende na revista *Communications* nº 2, Paris, EHESS, 1963.

Pontual, Roberto. Fotografia & Linguagem, no *Jornal do Brasil*, edição de 13.9.76.

Composição

Kandinsky, Wassily. *Point, ligne, plan: pour une grammaire des formes*, Paris, Denöel/Gouthier, 1970.

Mante, Harald. *La composition en photographie*, Paris, Dessain et Tolre, 1970.

Ostrower, Fayga. *Universos da arte*, Rio, Ed. Campus, 1983.

Conteúdo
Bourdieu,, Pierre. *Un art moyen*, Paris, Minuit, 1965.
Freund, Gisele. *Photographie et societé*, Paris, Seuil, 1974.
Keim, Jean. Histoires de photographies na revista *Critique* nº 235, dezembro de 1966.
Ferro, Marc. *Cinema et histoire*, Paris, Denöel/Gouthier, 1977.
_____. *Analyse de film analyse de sociétés*, Paris, Hachette, 1975.
Humberto, Luis. *Fotografia: universos e arrabaldes*, Rio de Janeiro/Funarte, 1983.
Sanders, Augusto. *Hommes du XXême siécle*, Munique, Chêne/Hachette, 1980.

As comunicações não-verbais
Corraze, Jacques. *As comunicações não-verbais*, Rio, Zahar Editores, 1982.
Davis, Flora. *A comunicação não-verbal*, São Paulo, Summus, 1979.
da Mata, Roberto. *Carnaval, malandros e heróis*, Rio de Janeiro, Zahar, 1981.
Kotscho, Ricardo. *A greve do ABC*, São Paulo, Editora Caraguatá, 1980.
Guran, Milton. Encontro na Bahia, Brasília, Galilei, 1980.
Stupakoff, Otto. Fotografias, sem local, *Praxis*, sem data.
Koudelka, Josef. *Gitans: la fin du voyage*, Paris, Delpire, 1975.

Impressão e Acabamento
GRAPHOS
Rua Santo Cristo, 70-78 — Tel. 223-1272

Desde 1980 o autor deste livro exerce diariamente uma tripla função dentro da fotografia: fotografa (Folha de São Paulo, Última Hora, Unicef, Jornal do Brasil), ensina (Departamento de Comunicações da Pontifícia Universidade Católica — RJ, Museu de Arte Moderna do Rio, Fotografia Brasileira Escola) e escreve (Revista Iris de Fotografia).

Participou de exposições coletivas em Paris, Cuba, Belém, São Paulo e Rio e realiza uma exposição individual a cada três anos.

Antes disso graduou-se em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e pós-graduou-se em Leitura de Fotografia para Jornalismo e História Contemporânea pela antiga École Pratique, na Universidade de Paris.

Ivan Alves de Lima nasceu em Teresópolis, Estado do Rio de Janeiro em 1948, é casado e tem uma filha.

M. L. Costa Alves de Lima
Jedburgo — Escocia — 1978

"É preciso aguçar o olhar. É bem isto o que sente cada fotógrafo no instante de tirar a fotografia. No instante em que está para escolher o quase nada certo, o quase nada que sugere quase tudo. Ver as fotos pequeninas é quase como ver a cena através do visor da câmera. Mais que contemplar uma foto é como que sentir-se o fotógrafo bem naquele momento em que ele escolhe o tema de sua foto. Quase tudo o que se tem a fazer é ver que a fotografia não é só o que se olha. É o olhar".
José Carlos Avellar — crítico de cinema do Jornal do Brasil (trecho do texto escrito para a última exposição individual do autor).

É impossível entender a linguagem das mensagens comunicacionais contemporâneas, tanto no campo da publicidade como do jornalismo sem uma investigação crítica e sistemática da fotografia como esta, proposta pelo professor Ivan Lima.
Além de tudo o autor é um fotógrafo da mais alta qualificação e trata-se aqui de um trabalho, onde o rigor intelectual e a sistematização caracterizam os seus resultados.
É um livro fundamental para todos que querem entender a imagem.
Eduardo Neiva Júnior — Diretor do Departamento de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e autor do livro A Imagem.

"Ivan Lima é um joalheiro"
Chico Ybarra — fotógrafo

ISBN 85-85114-48-7

INTRODUÇÃO

O homem de hoje, alfabetizado ou não, é bombardeado diariamente por uma grande quantidade de imagens que chegam aos seus olhos a cada instante. "A fotografia de hoje faz o museu imaginário na cabeça de todos nós, com todos os tipos de imagens possíveis".[1]

O homem urbano, mesmo alfabetizado e graduado, só aprende a semiologia — ciência que estuda os signos e sinais usados em comunicação sem usar a palavra escrita e falada — de forma intuitiva ou especializada. As leituras que o homem comum faz de imagens dependem apenas de sua formação tradicional.

Mesmo alguns profissionais que trabalham com comunicações em nosso país detêm conhecimentos limitados sobre as características e sobre a linguagem dos meios visuais. Isso se deve à precariedade de formação na área.

Para a fotografia, que representa uma parcela considerável das imagens vistas, os conhecimentos sobre suas características são ainda menores. Em uma sociedade nova como a nossa, de bases nitidamente visuais (grande parte da população da América Latina é analfabeta em escrita) é imprescindível que os intelectuais, educadores, cientistas e público especializado em geral, comece a tomar conhecimento sobre as características dessa linguagem, que, ao contrário da escrita, todos podem interpretar segundo seu saber pessoal.

Para a linguagem fotográfica existem, basicamente, dois tipos de usuários. O primeiro é o emissor, que utiliza a fotografia como forma de expressão e comunicação (o fotógrafo, o jornal, a revista, o museu, a galeria, o livro etc). O segundo é o receptor, os *leitores*, que se utilizam da imagem produzida pela fotografia para *ler* e interpretar (ou interpretar sem *ler*) o fato, o acontecimento ou a obra que está

[1] Moacy de Oliveira. Debate sobre foto-clube. 5.01.82. Arquivo sonoro do Instituto Nacional da Fotografia/Funarte.