

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES PÚBLICAS, PROPAGANDA E TURISMO

ENRIQUE LIMA ESPINOSA

**A Sensibilização da Leitura Fotográfica:  
Teoria e Prática da Câmara Clara**

São Paulo  
2020

ENRIQUE LIMA ESPINOSA

**A Sensibilização da Leitura Fotográfica:  
Teoria e Prática da Câmara Clara**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda.

Orientador: Prof. Dr. João Anzanello Carrascoza.

São Paulo

2020

**Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.**

**Catalogação na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)**

---

Espinosa, Enrique Lima

A Sensibilização da Leitura Fotográfica: Teoria e Prática  
da Câmara Clara / Enrique Lima Espinosa ; orientador,  
João Anzanello Carrascoza. -- São Paulo, 2020.  
58 p.: il. + fotolivro.

Trabalho de Conclusão de Curso - Departamento de Relações  
Públicas, Propaganda e Turismo/Escola de Comunicações e  
Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia  
Versão corrigida

1. Fotografia I. Anzanello Carrascoza, João II. Título.

CDD 21.ed. - 770

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

ENRIQUE LIMA ESPINOSA

**A Sensibilização da Leitura Fotográfica:  
Teoria e Prática da Câmara Clara**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito para obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda.

Aprovado em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_

Banca Examinadora:

Orientador: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Membro Titular: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Membro Titular: \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

## **DEDICATÓRIA**

A todos os avôs e avós que viveram, que vivem e que viverão para nos mostrar a pureza de um amor inspirador e que nos motiva sempre a irmos atrás dos nossos mais ousados sonhos. A vocês, meu mais profundo muito obrigado.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a cada uma das palavras de confiança que recebi durante o que foi essa minha aventura universitária. A você, que me ouviu desabafar, questionar, afirmar ou duvidar da minha jornada, e esteve lá para me fazer levantar a cabeça, meu muito obrigado.

Ao meu avô, por ser inspiração na arte e na vida e aceitar trabalhar comigo em um projeto artístico de importância única na minha vida. À minha mãe e irmã, com quem dividi alegrias e tristezas e que estiveram ali, ao meu lado, faça chuva ou faça Sol, incentivando-me a sonhar grande e aturando minhas performances e epifanias criativas (recorrentes, eu garanto).

A todos os queridos amigos que tive a sorte de fazer dentro de um lugar com tantas almas incríveis e mentes brilhantes. Em especial à Giovanna, pelo coração jubártico; à Liz, pelo verbo treinado e olhos precisos; à Gabriela, por me mostrar possibilidades; à Helena, por estar ali, sempre; e ao Felipe, por me lembrar da importância de sermos fiéis ao que somos.

Por fim, mas de importância e relevância ímpar não só neste trabalho como na minha vida pessoal e artística, um agradecimento especial ao meu orientador, Prof. Dr. João Anzanello Carrascoza, por toda sua dedicação a nós, alunos, e por sua sensibilidade com o existir, aproveitando as belezas da criação e me lembrando da importância de se viver o lento da vida.

## **RESUMO**

ESPINOSA, Enrique Lima. **A Sensibilização da Leitura Fotográfica:** Teoria e Prática da Câmara Clara. 2020. 58 f. Dissertação (Bacharelado de Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

O presente trabalho busca levantar uma discussão acerca dos elementos presentes dentro do fazer fotográfico, valendo-se de alguns elementos semiológicos propostos por Roland Barthes em sua obra “A Câmara Clara - Notas Sobre a Fotografia”. Para criar uma base visual e aplicação prática na pesquisa, será feita a análise de algumas das obras de Annie Leibovitz, consagrada fotógrafa norte-americana. Por fim, será apresentada uma obra prática desenvolvida durante a pesquisa, que teve como finalidade trabalhar os conceitos aqui abordados indo além do patamar teórico.

**Palavras-chave:** Fotografia. Semiologia. Roland Barthes. Annie Leibovitz. Análise. Produção. Criação.

## **ABSTRACT**

ESPINOSA, Enrique Lima. **The Sensibilization of Photographic Reading: Theory and Practice of the Camara Lucida.** 2020. 2020. 58 p. Dissertation (Bachelor Degree in Social Communication with habilitation in Advertising) - School of Communications and Arts, University of São Paulo, São Paulo, 2020.

The present work seeks to raise a discussion about the elements present within the photographic making using some semiological elements proposed by Roland Barthes in his work "Camara Lucida - Reflections on Photography". To create a visual basis and a practical application in the research, an analysis of some of the works of Annie Leibovitz, a renowned North American photographer, will be made and, finally, a practical work developed during the research that aimed to work on the concepts covered here will be presented, addressed going beyond the theoretical level.

**Keywords:** Photography. Semiology. Roland Barthes. Annie Leibovitz. Analysis. Production. Creation.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Exemplos de livros que focam na técnica.	14
Figura 2 — Annie Leibovitz ( <i>Operator</i> ) fotografando em estúdio.	19
Figura 3 — <i>Spectrum</i> de Nicole Kidman em retrato por Annie Leibovitz.	21
Figura 4 — Bruce Springsteen.	25
Figura 5 — Agnes Martin.	29
Figura 6 — Capa do livro “Catálogo de Perdas”	33
Figura 7 — Casa e avó de Annie Leibovitz.	35
Figura 8 — Fogão e avó de Annie Leibovitz.	35
Figura 9 — Retrato de Louise Bourgeois.	36
Figura 10 — Robert Penn Warren.	37
Figura 11 — Retratos que compõem o fotolivro.	40
Figura 12 — Fotolivro: página com registro analógico (esquerda) e digital (direita).	44
Figura 13 — Página do fotolivro com intervenção literária.	45
Figura 14 — Fotolivro: capa.	46
Figura 15 — Fotolivro: prefácio por João Anzanello Carrascoza.	47
Figura 16 — Fotolivro: páginas 2 e 3.	47
Figura 17 — Fotolivro: páginas 4 e 5.	48
Figura 18 — Fotolivro: páginas 6 e 7.	48
Figura 19 — Fotolivro: páginas 8 e 9.	49
Figura 20 — Fotolivro: páginas 10 e 11.	49
Figura 21 — Fotolivro: páginas 12 e 13.	50
Figura 22 — Fotolivro: páginas 14 e 15.	50
Figura 23 — Fotolivro: páginas 16 e 17.	51
Figura 24 — Fotolivro: páginas 18 e 19.	51
Figura 25 — Fotolivro: páginas 20 e 21.	52
Figura 26 — Fotolivro: páginas 22 e 23.	52
Figura 27 — Fotolivro: páginas 24 e 25.	53
Figura 28 — Fotolivro: páginas 26 e 27.	53
Figura 29 — Fotolivro: página 28.	54
Figura 30 — Fotolivro: contracapa.	54

## SUMÁRIO

PARTE 1 — A TEORIA POR TRÁS DA SENSIBILIZAÇÃO DA FOTOGRAFIA	11
<b>1 INTRODUÇÃO: ENTENDENDO A PERSPECTIVA</b>	<b>11</b>
<b>2 ADAPTANDO A ABERTURA: A SENSIBILIZAÇÃO DA LEITURA FOTOGRÁFICA</b>	<b>14</b>
2.1 A composição do fazer: os elementos da criação fotográfica	16
2.1.1 O Aparelho Fotográfico e o Operator	16
2.1.2 O Spectrum	19
2.1.3 O Spectator	22
2.1.4 O Studium	23
2.1.5 Punctum	26
PARTE 2 — REVELANDO O FOTOLIVRO “quem me ensinou a nadar”	32
<b>3 DAS INSPIRAÇÕES</b>	<b>32</b>
<b>4 DAS CARACTERÍSTICAS</b>	<b>39</b>
4.1 O referente	39
4.2 A monocromia	40
4.3 A Coexistência do Digital e Analógico	41
4.4 As intervenções literárias	44
<b>5 O FOTOLIVRO “quem me ensinou a nadar”</b>	<b>46</b>
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>55</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>57</b>

*Nós organizamos o passado de forma distinta de uma montanha que, partida ao meio, revela gentilmente cada uma das suas camadas de vidas passadas. A nós, humanos, parece restar o registro como evidência temporal. Não vemos os tempos que carregamos conosco. A memória é organismo vivo em constante mutação, por isso, há quem fotografe pela ilusão de organizar as muitas camadas de vida.*

(Chana de Moura, 2019, p. 20).

## PARTE 1 — A TEORIA POR TRÁS DA SENSIBILIZAÇÃO DA FOTOGRAFIA

### 1 INTRODUÇÃO: ENTENDENDO A PERSPECTIVA

Quando se apresenta uma proposta de pesquisa que abordará o universo da fotografia, muitas coisas podem vir à mente de quem começa a ler o trabalho, assim como muitos caminhos e possibilidades apareceram durante o processo de definição real do recorte que seria aqui abordado. É comum ver debates comparando, por exemplo, a fotografia com a arte da pintura; discussões sobre a real definição do termo fotografia; estudos que comprovem ou até refutem completamente a ideia da fotografia fazer parte do seleto clube das “artes”; entre outros. É na introdução do livro “Sobre Fotografia” de Susan Sontag, que se lê (2004, p. 7)

[...] mas, quanto mais eu pensava sobre o que são fotos, mais complexas e sugestivas elas se tornavam. Assim, um ensaio engendrava outro, e este (para meu espanto), ainda um outro, e assim sucessivamente - uma sequência de ensaios a respeito do significado [...] das fotos.

É com palavras como essas que se passa a entender minimamente a real dimensão e complexidade de algo que para muitos (sejam leigos ou profissionais aventurando-se no ambiente acadêmico) era visto como simples, resultado apenas de uma operação mecânica e sem profundidade, mas que se mostra cada dia mais complexo, abrangente e, acima de tudo, parte intrínseca das nossas vidas hoje em dia, como podemos observar em Sontag (2004, p. 195)

Uma sociedade capitalista requer uma cultura com base em imagens. Precisa fornecer grande quantidade de entretenimento a fim de estimular o consumo e anestesiar as feridas de classe, de raça e de sexo. E precisa reunir uma quantidade ilimitada de informações para melhor explorar as reservas naturais, aumentar a produtividade, manter a ordem, fazer a guerra, dar emprego a burocratas.

No entanto, apesar desse viés puramente mercadológico e capitalista, muitos estudos nos encaminharam para outras perspectivas acerca da produção de imagens fotográficas, principalmente para nos fazer entender o que poderia ser

aquilo que distingue uma foto “boa” de uma foto “não boa”, e nos levaram a perceber a complexidade por trás daquilo que poderia ser produzido por meio da fotografia. Martins (2008) aponta como um aspecto em ascensão dentro da fotografia o entendimento do uso da imagem fotográfica não mais como apenas um supletivo da linguagem oral ou escrita, mas sim algo mais profundo, um discurso visual com vida e legalidade próprias.

Dentro de sua complexidade e diversas possibilidades de aprofundamento, observam-se vários estudos buscando analisar a fotografia dos mais variados jeitos, principalmente por um viés científico e calculista. No entanto, é com o estudo de trabalhos de grandes pesquisadores da semiologia como Roland Barthes, por exemplo, que se encontrou algo que despertou a atenção para uma questão mais profunda do que simplesmente a análise “matemática” de uma foto.

A imagem fotográfica é um signo importante por fixar e estimular a percepção e a cognição humana na leitura das coisas e fatos vivenciados. Contemplar uma imagem fotográfica pode levar um intérprete a inúmeras, subjetivas e distintas percepções, leituras interpretativas (MUCELIN; BELLINI, 2013, p. 75).

Por poder ler a imagem fotográfica da tantas maneiras, com diferentes percepções e leituras interpretativas pessoais, despertou-se uma curiosidade em buscar entender a fotografia por um viés ainda mais pessoal, místico, explorando toda sua potência, sua “magia”, aquilo que Achutti (2012, p. 63) chamou de “recorte do não visto”, que definia não só o não visto como algo surpreendente em uma foto mas sim uma verdadeira imagem da beleza da própria vida, do gosto, da mágica da entrega, do que atravessava o papel e cruzava todo um universo de percepções e sensações pessoais.

As propostas de nomes como Roland Barthes, Susan Sontag e Vilém Flusser, por exemplo, de buscar tentar compreender e desmistificar o lado mais reentrante e poético da fotografia propondo “desenvolver um discurso que não se enuncie em nome da Lei e/ou da Violência: cuja instância não seja nem política, nem religiosa, nem científica; que seja, de certa forma, o resto e o suplemento de todos esses enunciados”, (MOTTA, 2007 p. 36), abriram nossos olhos para questões, classificações e características que abordaremos nesta pesquisa. Dentro do

universo da fotografia, estes e outros grandes estudiosos se tornaram expoentes de contestações que ainda levarão muito tempo para serem desenvolvidas e completamente compreendidas ou confirmadas, mas que ganham sempre relevância em pesquisas que se atentam, acima de tudo, à sensibilidade e poética para com a fotografia e seus processos. Contestações essas que, de acordo com Sontag (2004, p. 153), almejam

[...] liberar a fotografia [...], dos padrões opressivos da perfeição técnica; liberar a fotografia da beleza, também. Abre a possibilidade de um gosto global, em que nenhum tema (ou ausência de tema), nenhuma técnica (ou ausência de técnica) desqualifica a fotografia.

Tais referências serão utilizadas como base bibliográfica desta pesquisa, que se aterá ao estudo da análise do trabalho fotográfico da reconhecida fotógrafa norte-americana Annie Leibovitz, que se consagrou por trabalhar com habilidade e sensibilidade ímpar a questão do balanceamento entre técnica, referencial, repertório e sensibilidade estética, usando como guia de raciocínio alguns elementos do universo semiológico do ato fotográfico. Por despertar tanto interesse e curiosidade sobre o tema, a presente pesquisa tomou rumos e proporções que vão além do campo teórico e trará, no capítulo final, informações e estudos acerca da produção do livro “*quem me ensinou a nadar*”, publicado pela editora *Artisan Raw Books*, de autoria própria e resultado de inspirações, anseios e curiosidades levantados e trabalhados durante o processo de pesquisa para a elaboração deste trabalho.

## 2 ADAPTANDO A ABERTURA: A SENSIBILIZAÇÃO DA LEITURA FOTOGRÁFICA

Ao passear por uma prateleira de livros na seção de fotografia em uma livraria qualquer, pode se encontrar uma infinidade de títulos que prometem ensinar a qualquer leigo todas as técnicas e atributos necessários para aprender a fotografar, por exemplo, em preto e branco, ou aprender a fotografar retratos, a dominar a arte da fotografia de natureza, de rua, documental ou, ainda mais pretensiosos, prometendo ensinar “tudo o que você precisa saber para se tornar um bom fotógrafo”. Títulos como estes existem para todos os gostos e preferências e têm sua função e relevância na construção da teorização da fotografia e apresentação de descobertas técnicas, as quais foram de suma importância para a evolução dessa tecnologia e de cada uma das suas vertentes, mas que são, em sua maioria, análises da fotografia a partir da perspectiva de alguém que opera a câmera, um operador.

Figura 1 — Exemplos de livros que focam na técnica.



Fonte: Amazon (2020).

No entanto, foi entrando em contato com bibliografias específicas de alguns autores clássicos que optaram por desenvolver seus pensamentos acerca do tema “fotografia” por um viés mais sensível, básico (no sentido de ser base), que

exploravam o âmago da criação e, por que não, o “universal” da potência fotográfica, e que se diferenciavam dos títulos anteriormente citados por se tratarem de análises da foto a partir da perspectiva de quem a recebia, sem influências de noções técnicas, teóricas ou estéticas, ou seja, na posição de espectador, que encontrou-se um campo fértil para o desenvolvimento desta pesquisa e para a construção de uma base teórica que nos instigou e nos levou a criar algo prático. Ao buscar compreender a fotografia e toda sua complexidade, imensidão e punção, alguns teóricos viram-se adentrando um universo inexplorado e, muitas vezes, percebido como “inexplorável”. Para Barthes (2018), a fotografia era antes algo impossível de se classificar e seus estudos tomaram isso como base para entender a origem dessa desordem.

Foi aí, a partir dessa noção de desordem e abrindo mão do viés técnico e já conhecido, buscando encontrar um método de tentar analisar as fotografias e suas “infinitas camadas de significação” (Sontag, 2018, p. 176), uma vez que “[...] oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: [são] símbolos ‘conotativos’”<sup>1</sup> (Flusser, 1985, p. 12), que entrou-se em contato com termos e metodologias que se utilizam de elementos da análise semiológica que serão aqui apresentados e utilizados como base para as análises e aplicações que seguirão.

Ao propor sua visão acerca da sensibilização da leitura fotográfica, Barthes (2002) apresenta para estudo alguns termos que se tornaram reconhecidos por seu poder de sintetização de alguns elementos da fotografia, antes menosprezados e até desconhecidos. Movido por uma grande vontade de conhecer as fundações das potências fotográficas, Barthes teve como motor em sua pesquisa a vontade de saber a qualquer custo o que era a fotografia “em si mesma”, quais eram, realmente, os traços que distinguiam fotografias da grande comunidade de imagens (*Ibidem*).

Para traduzir em palavras todas as proposições e discussões acerca do tema, foram propostas algumas nomenclaturas para aquilo que deveria ser entendido, analisado e interiorizado em uma fotografia. Dentre elas, têm-se: *operator*, *spectator*,

---

<sup>1</sup> Diferente do sentido “denotativo”, o sentido “conotativo” é aquele que dá espaço para a conotação, ou seja, significa que aquilo (no caso, a imagem) “está sendo utilizada em seu sentido figurado [...], aquele cujas palavras, expressões ou enunciados ganham um novo significado em situações e contextos particulares de uso” (ARAÚJO, 2020). É uma associação de significado subjetiva que está além do literal, do óbvio nov..

*spectrum, studium e punctum*, principalmente. A partir destes elementos, é possível distinguir uma fotografia de outras dentro do que Barthes chamou de “grande comunidade de imagens” e aproximar-se de entender e/ou acessar o que o próprio autor chamou de “subjetividade absoluta” da imagem, sua “sobre-vida”, aquilo que reverbera e torna a imagem particularmente potente, marcante, inesquecível. Segundo Barthes (2018, p. 53)

A subjetividade absoluta só é atingida em um estado, um esforço de silêncio (fechar os olhos é fazer a imagem falar no silêncio). A foto me toca se a retiro de seu blá-blá-blá costumeiro: “Técnica”, “Realidade”, “Reportagem”, “Arte” etc.: nada dizer, fechar os olhos, deixar o detalhe remontar sozinho à consciência efetiva.

Para complementar a afirmação da existência de uma possibilidade de leitura não apenas técnica e superficial da imagem, Flusser (1985) afirma que a aparente objetividade presente na fotografia, classificada por ele como *imagem técnica*<sup>2</sup>, é ilusória. Fotografias são, na realidade, tão simbólicas quanto qualquer outro tipo de imagem e devem ser decifradas por aqueles que almejam buscar e captar seu verdadeiro significado.

## 2.1 A composição do fazer: os elementos da criação fotográfica

### 2.1.1 O Aparelho Fotográfico e o Operator

Para que seja possível a obtenção de uma imagem técnica de uma fotografia, é imprescindível que haja trabalho de duas partes. Uma delas é o instrumento mecânico que chamamos de câmera fotográfica. Para Flusser (*Ibidem*, p. 22)

Instrumentos são prolongações de órgãos do corpo: dentes, dedos, braços, mãos prolongados. Por serem prolongações, alcançam mais longe e fundo a natureza, são mais poderosos e eficientes. Os instrumentos simulam o órgão que prolongam.

---

<sup>2</sup> De acordo com Flusser (1985, p. 21) “As imagens técnicas são (imagens) produzidas por aparelhos. Como primeira delas foi inventada a fotografia.”

É utilizando-se da tal “prolongação” do órgão olho e/ou olhando através do aparelho fotográfico que se encontra a outra parte essencial da produção da imagem: trata-se do fotógrafo, “[...] pessoa que procura inserir na imagem informações imprevistas pelo aparelho fotográfico” (FLUSSER, 1985, p. 10), responsável por operar a câmera e, por meio dessa troca, desse trabalho mútuo, produzir uma imagem. Para designar-se ao fotógrafo, Barthes utilizou o termo *Operator*.

Muito pode se dizer acerca do trabalho e/ou função de um fotógrafo neste “jogo” da produção de fotografias. O viés equivocado de julgar o trabalho do fotógrafo como responsável apenas por “clicar” o botão é refutado por Flusser (*Ibidem*, p. 24), que diz que o fotógrafo que busca extrair o máximo do aparelho fotográfico penetra-o com o objetivo de descobrir todas as suas possibilidades, suas “manhas”, de maneira que ele não esteja cercado de instrumentos por ele desconhecidos nem esteja submisso à máquina, mas encontre-se no interior do aparelho.

Vale destacar aqui a importância da relação entre *Operator* e aparelho fotográfico no que diz respeito à criação da fotografia. Tanto um quanto o outro são dotados de intenções que podem ser convergentes ou divergentes. De acordo com Flusser (*Ibidem*, p. 36), as intenções do *Operator* são

1. codificar, em forma de imagens, os conceitos que tem na memória; 2. servir-se do aparelho (fotográfico) para tanto; 3. fazer com que tais imagens sirvam de modelos para outros homens; 4. fixar tais imagens para sempre. Resumindo: A intenção é de eternizar seus conceitos em forma de imagens acessíveis a outros, a fim de se eternizar nos outros.

Já as intenções que estão programadas no aparelho fotográfico, são

1. codificar os conceitos inscritos no seu programa, em forma de imagens;
2. servir-se de um fotógrafo, a menos que esteja programado para fotografar automaticamente;
3. fazer com que tais imagens sirvam de modelos para homens;
4. fazer imagens sempre mais aperfeiçoadas. Resumindo: a intenção programada no aparelho é a de realizar o seu programa, ou seja, programar os homens para que lhe sirvam de *feed-back* para o seu contínuo aperfeiçoamento (*Ibidem*).

Como dito anteriormente, tal relação entre *Operator* e aparelho fotográfico pode ser uma colaboração entre partes ou um combate entre as partes. Temos uma colaboração quando o *Operator* “[...] conseguiu [...] apropriar-se da intenção do aparelho e submetê-la a sua própria” (FLUSSER, 1985, p. 37) e um combate quando “[...] conseguiu o aparelho apropriar-se da intenção do fotógrafo e desviá-la para os propósitos nela programados” (Ibidem). Ou seja, quando o *Operator* domina o aparelho fotográfico e utiliza-se dele puramente para colocar em prática os conceitos existentes em sua mente e não só servir para avaliar a evolução técnica e mecânica da câmera, temos aí uma colaboração.

Para esclarecer e elucidar a relação de combate e “domínio” do aparelho em relação a seu *Operator*, Flusser (Ibidem, p. 44) diz que

O aparelho é brinquedo sedento por fazer sempre mais fotografias. Exige de seu possuidor (quem por ele está possesso) que aperte constantemente o gatilho. Aparelho-arma. Fotografar pode virar mania [...]. Na curva desse jogo maníaco, pode surgir um ponto a partir do qual o homem-desprovido-de-aparelho se sente cego. Não sabe mais olhar, a não ser através do aparelho. [...] Está dentro do aparelho, engolido por sua gula.

Tal sede insaciável de se apertar o gatilho do aparelho e a sensação de incapacidade de se ver de verdade sem que seja através da máquina fotográfica nada mais é do que a relação de combate prevalecendo dentro da produção fotográfica entre aparelho e *Operator*. “A mania fotográfica resulta na torrente de fotografias. [...] Eterniza a automaticidade inconsciente de quem fotografa. [...] Registra os lugares onde o aparelho o seduziu para apertar o gatilho” (Ibidem).

Toda a fotografia será resultado de uma colaboração ou combate entre intenções, e só se torna possível uma análise profunda, uma decifração da imagem fotográfica quando tivermos analisado como a colaboração e o combate nela se relacionam. Enquanto não existir uma crítica fotográfica que revele e leve em conta essa ambiguidade, a intenção do aparelho prevalecerá sobre a intenção humana (Ibidem, p. 36).

Abaixo, vê-se como exemplo da posição de um fotógrafo como *Operator*, uma fotografia realizada no *backstage* de uma produção em estúdio onde podemos ver

Annie Leibovitz (ao centro) operando a câmera fotográfica e iniciando aí a relação de colaboração e/ou combate com as intenções de *Operator* e de aparelho fotográfico.

Figura 2 — Annie Leibovitz (*Operator*) fotografando em estúdio.



Fonte: Vogue (2020).

### 2.1.2 O *Spectrum*

Uma vez apresentados aparelho fotográfico e *Operator*, qualquer um que viva nos dias de hoje e que já tenha entrado em contato com algum processo fotográfico (como o feito com aparelhos celulares, por exemplo), entenderia que outro importante elemento para que a foto se conclua é aquilo que sofre a prática da fotografia, aquele que é fotografado, o alvo, o referente, o objeto da foto, o qual foi nomeado *Spectrum*. Para Barthes (2002), este termo foi o mais adequado para se referenciar ao objeto fotografado por dois motivos: o primeiro, por se relacionar com “espetáculo”; o segundo, por se assimilar a um “espectro”, uma simulação da realidade, um fantasma e “[...] a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia<sup>3</sup>: o retorno de um morto” (Ibidem, p. 17).

Para reforçar a colocação e definição do termo *Spectrum*, principalmente no que diz respeito às relações com “morte” e “espectro”, pode-se tomar como exemplo coleções de fotos antigas e retratos de família. Ao revisitar esse tipo de registro,

<sup>3</sup> Vale ressaltar que em sua obra “A Câmara Clara”, Roland Barthes está se referindo especialmente a alguns tipos de fotografia, como as pessoais, jornalísticas, documentais e retratos (IRERÊ, 2020), este último sendo o foco da presente pesquisa tanto na futura análise das obras de Annie Leibovitz quanto ao tema do projeto prático que será apresentado no último capítulo.

muitas vezes tem-se a estranha sensação de descolamento, não reconhecimento da cena, estranhamento daquilo que se vê. Perguntas como: sou eu? Onde eu estava? Com quem estava? O que eu sentia? O que eu desejava? podem surgir na cabeça de quem as vê, por mais que, como mostra a foto, aquele momento tenha de fato sido vivido. A foto existe, ela está lá. Mas o *Spectrum*, ou seja, a pessoa diante da lente, é nada mais do que um espectro, alguém que foi e já não é mais, que morreu. De acordo com Sontag (2004, p. 26)

Todas as fotos são *memento mori*. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo.

Tal “participação da mortalidade” e “mutabilidade de outra pessoa”, descritas por Sontag no trecho acima, podem ser relacionadas diretamente com a teoria apresentada por Barthes em se tratando, mais especificamente, das fotos-retrato. Nelas, o *Spectrum*, a pessoa sendo fotografada, estará sempre em um

[...] campo cerrado de forças. Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, aí se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele que ele se serve para exibir sua arte (BARTHES, 2002, p. 20).

Com isso, pode-se entender que, a partir do momento que uma fotografia é feita por um *Operator* específico de uma pessoa específica, esta última nunca será de fato o que ela é, uma vez que o resultado final, a fotografia, será um retrato do cruzamento dos quatro imaginários observados no trecho anteriormente citado. Diante da câmera, tem-se o que se pode chamar de micro experiência de morte, pois, neste momento, não se é sujeito nem objeto, mas sim um sujeito que se sente tornar-se um objeto, um espectro de algo que não se é e jamais será outra vez. *Ibidem*).

Figura 3 — *Spectrum* de Nicole Kidman em retrato por Annie Leibovitz.



Fonte: Vanity Fair (1997).

Vale ressaltar aqui um ponto importante acerca das proposições de Barthes e que auxiliam o processo de tentativa de compreensão da fotografia: o referente, no caso, o *Spectrum*, é a coisa necessariamente real que foi colocada diante da lente do aparelho fotográfico, seja ela uma pessoa ou um objeto. Por mais que uma foto jamais se difira de seu referente, no sentido de que, fotograficamente, um cachimbo será sempre um cachimbo, Barthes diz que “Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira”, ou seja, seja lá qual for o *Spectrum*, “uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos.” (Barthes, 20018, p. 15). É com esta informação complexa e de entendimento um tanto quanto difícil que se torna possível entender mais ainda a necessidade de aprofundamento da leitura fotográfica e sua complexidade interpretativa. A partir do momento que a fotografia em si *não* é necessariamente (apenas) o que vemos de real (referente/*Spectrum*), não se deve tentar tirar dela um significado com uma leitura “superficial”. Para reforçar a discussão sobre essas características e possíveis leituras da imagem, Flusser (1985, p. 12) diz

O significado da imagem encontra-se na superfície e pode ser captado por um golpe de vista. No entanto, tal método de deciframento produzirá apenas o significado superficial da imagem. Quem quiser “aprofundar” o significado e restituir as dimensões abstraiadas, deve permitir à sua vista vaguear pela superfície da imagem. Tal vaguear pela superfície é chamado de *scanning*.

O *scanning* acima descrito, apresentado por Flusser como ferramenta de análise, nos mostra o quanto a subjetividade e a pessoalidade se fazem presentes no processo da leitura fotográfica. Para Flusser (1985, p. 12) “O traçado do *scanning* segue a estrutura da imagem, mas também impulsos no íntimo do observador”. Tais “impulsos” serão abordados no decorrer da pesquisa e se mostraram importantes na construção da análise.

### 2.1.3 O *Spectator*

Enquanto temos o fotógrafo operando o aparelho fotográfico e o referente à sua frente sendo fotografado, temos também aqueles que “assistem” a imagem como produto final, que a recebe como espectador do resultado do encontro entre *Operator*, *Spectrum* e câmera fotográfica a quem Barthes classificou como *Spectator*. Para Barthes (2002, p. 17), “O *Spectator* somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos” a consumir cada vez mais imagens fotográficas. É por parte do *Spectator* que se faz possível realizar a leitura dos possíveis significados (sejam eles superficiais ou mais profundos) e receber a fotografia com toda a sua potencialidade.

No entanto, a posição e prática de *Spectator* é, de certa forma, um pouco “insegura”, uma vez que aqui, lida-se com gostos pessoais. De acordo com Barthes (ibidem, p. 24), são inúmeras as razões que podem promover o gosto ou o desgosto de uma fotografia por parte de um *Spectator*. Dentre elas, podemos citar: o desejo pelo objeto, paisagem ou corpo que ela representa; o amor que existe ou existiu para com o ser que ela nos mostra; espanto ou admiração com a cena em questão; ou ainda admirar ou discutir o desempenho do fotógrafo, entre outros. Para Barthes (ibidem), uma foto pode satisfazer algum desses desejos mas mesmo assim ser de pouco interesse, ao passo que outra foto pode interessar muito mais, inesperadamente. Essa sensação de interesse ocorre porque algo salta, algo advém da fotografia e chega ao *Spectator* ao acaso e de maneira imprevista. De acordo com o autor (ibidem) “[...] a atração que sobre mim exercem certas fotos era *aventura*.”

### 2.1.4 O Studium

Como qualquer boa *aventura* que gera impacto, interesse, identificação e emoção, faz-se necessária uma descrição cuidadosa de características da trama para que se seja, de fato, envolvido por sua história. O que se faz, o que se usa, o que se veste, as ações, as localizações e os contextos históricos da cena são coisas que estão presentes na imagem e servem para construir essa narrativa.

Por serem abrangentes e vastos, esses elementos tornam-se familiares ao reconhecimento e estão intimamente ligados ao saber geral e à cultura atrelada ao *spectator* que recebe a imagem, e que terá com o *studium* uma relação ativa, ou seja, como *spectator*, busca-seativamente o *studium* de uma fotografia e é necessário investir atenção neste processo consciente (BARTHES, 2002).

É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente [...], que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações (Ibidem, p. 28).

Sendo assim, podemos considerar os elementos presentes no *studium* como aqueles que contam a história e que despertam certo interesse e curiosidade pela imagem, mas não ao ponto de se ser “atravessado” por ela. São interesses comuns, conceitos que são facilmente lidos, recebidos e tão rapidamente deixados. Não se prende com o *studium*, não é através deles que se é marcado por uma fotografia.

Como foi apresentado anteriormente em um excerto da obra de Flusser, é no *studium* que se encontra o “significado superficial” da imagem e que é captado simplesmente ao olhar a foto. Nessa leitura, percebe-se aquilo que chama alguma atenção mas ainda não são, de fato, os pontos pungentes que destacam algumas fotografias. Para Barthes (2002, p. 27)

[...] são feitas milhares de fotos, e por essas fotos posso, certamente, ter uma espécie de interesse geral, às vezes emocionado [...]. O que experimento em relação a essas fotos tem a ver com um afeto *médio*, quase com um amestramento.

Seguindo o caminho do tipo de recebimento que se obtém através da leitura do *studium*, Barthes (2002, p. 27) diz que o termo “[...] não quer dizer, pelo menos de imediato, ‘estudo’, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral [...] sem acuidade particular”. Sendo assim, por meio do *studium* pode-se analisar e encontrar os outros elementos que já foram abordados na presente pesquisa. No *studium*, podemos “[...] encontrar o *operator*, viver os intentos que fundam e animam suas práticas” (Ibidem, p. 31). Por meio dessas práticas, o *operator* dota a fotografia de funções (informar, representar, surpreender, fazer significar, dar vontade) que serão lidas e reconhecidas por cada *spectator*, atrelando a elas mais ou menos prazer. Ou seja, é aí que se investe, como *spectator*, o *studium* na fotografia (Ibidem).

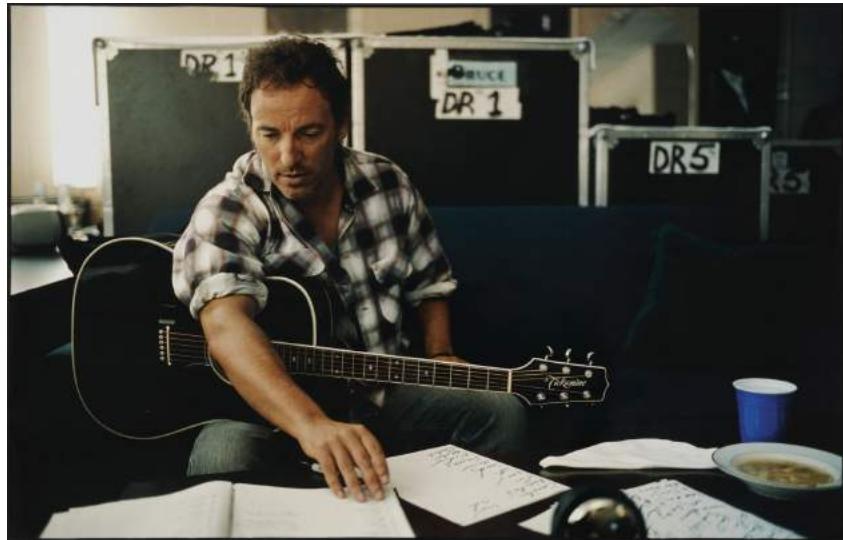
Assim, podemos definir o *studium* como “[...] o campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente: *gosto/não gosto, i like/i don't*. O *studium* é da ordem do *to like* e não do *to love*; mobiliza um meio desejo, um meio querer” (Ibidem p. 29).

Para atrelar maior entendimento aos conceitos anteriormente apresentados, será tomada como base para análise do conceito de *studium* a obra “Bruce Springsteen”, realizada em 1999 por Annie Leibovitz. Como a análise fotográfica proposta por Barthes deve ser feita a partir de uma leitura pessoal e particular, neste momento passaremos a utilizar a primeira pessoa<sup>4</sup> (eu/nós), assim como será utilizado nos próximos capítulos em que será feita a análise de algumas das obras que mais inspiraram a criação do projeto prático desenvolvido em conjunto com a presente pesquisa.

---

<sup>4</sup> Vale mencionar que, a partir do momento que sou também *operator*, tentarei ao máximo me abster dos conceitos e teorias técnicas de fotografia que conheço e aplico no dia-a-dia, para que esta análise seja a mais próxima possível daquela proposta por Barthes e que vem sendo aqui discutida, ou seja, a análise como *spectator* sem conhecimentos práticos do universo fotográfico.

Figura 4 — Bruce Springsteen.



Fonte: Annie Leibovitz (1999).

Na imagem acima — um dos mais famosos retratos produzidos por Annie Leibovitz em parceria com Bruce Springsteen, grande nome do cenário cultural mundial — temos uma série de elementos que podem ser incluídos no meu *studium* da fotografia. Aqui, exerço uma leitura ativa e consciente dos elementos que me são recebidos pelo meu conhecimento e cultura.

Dentre tais elementos, podemos citar, por exemplo, aqueles que propõem leituras do local (apertado, bagunçado, com caixas, uma mesa, um sofá, um violão, um copo, uma tigela); do que se veste (calça jeans, camisa xadrez com mangas dobradas); em que tempo estamos (contemporâneo, talvez alguns anos atrás por conta do modelo do violão ou do processo excessivamente manual (e não digital) do *spectrum*). O *spectrum*: espectro de Bruce Springsteen, isto é, o cruzamento dos quatro imaginários<sup>5</sup> entendidos por Barthes como os responsáveis por criarem o espectro que vemos na fotografia. Os quatro imaginários, neste caso, são: o que Bruce Springsteen imagina que é, o que ele gostaria que nós vissemos que ele fosse, o que a fotógrafa pensa que ele é, e o que, dele, foi utilizado em prol de uma arte.

Todos os elementos que mencionamos acima são como traços biográficos da fotografia e foram classificados por Barthes (2012) como “biografemas”. Encontrar,

---

<sup>5</sup> Cf. p. 20 deste trabalho.

entender e interpretar tais biografemas foi resultado de uma análise que me demandou um certo tempo e atenção ativa, que juntos me auxiliaram no processo de entendimento da história (*aventura*) que estava sendo proposta na fotografia. Apesar de me despertarem interesse, foram “gostos médios”, gostos caracterizados por Barthes (2002, p. 29) como da ordem do “gostei” e não do “amei”. A fotografia cumpriu seu papel em propor a aventura, seu papel em fazer significar o *que* ou *quem* é Bruce Springsteen a partir da perspectiva de Annie Leibovitz.

Tem-se aqui o que podemos chamar de “Fotografia Unária”, ou seja, fotografia onde o *studium* não atravessa com algum detalhe específico seu *spectator* (Ibidem) e que comprehende a grande maioria das fotografias difundidas no mundo, principalmente hoje em dia com a popularização da posse de um aparelho fotográfico (existente em diversos tipos de celulares, por exemplo). Para Barthes (Ibidem) a fotografia unária é aquela que transmite enfaticamente a realidade, ou seja, transmite apenas a composição de diferentes biografemas sem nenhum tipo de duelo, nenhum distúrbio e tem tudo para ser banal. Fotografias unárias são aquelas que gostamos, que cumprem sua função, mas que não nos envolvem, não nos ferem, não nos fazem pensar, não são *pensativas*. Tais atributos são características essenciais do *Punctum* da fotografia.

### 2.1.5 *Punctum*

É neste momento da pesquisa que se entra no território chave para a compreensão do que foi trabalhado até então. Depois de se apresentar aparelho fotográfico, *operator*, *spectrum*, *spectator* e *studium*, o terreno está preparado para a camada mais profunda, significativa, ainda mais subjetiva e pessoal dentro da análise fotográfica proposta por Barthes.

De acordo com Susan Sontag (2004, p. 33)

A sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: “Aí está a superfície. Agora, imagine - ou antes, sinta, intua - o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto”. Fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia.

Ao imaginar, intuir e, acima de tudo, sentir o que está além, entra-se em contato com aspectos da fotografia responsáveis pela fixação da mesma em cada mente espectadora. Quando algum elemento presente em uma fotografia desperta em seu *spectator* algo que o faz sentir, que atravessa o plano físico da imagem como uma flecha que fere, que punge, que machuca, tem-se aí o que Barthes classificou como *Punctum*, elemento crucial para a separação e relevância de algumas fotografias perante outras, sempre, é claro, sem esquecer-se de que tais classificações são, acima de tudo, pessoais. Para o autor (2002, p. 29)

Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontudas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. [...] O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge*.

No trecho acima, além de caracterizar e esclarecer o motivo da adoção do termo *punctum*, Barthes utiliza uma palavra importante na frase final para a compreensão das funções e, principalmente, da existência do *punctum*. A palavra em questão é “acaso”. O “acaso” tem relação direta com o *punctum* da fotografia na medida em que este último se encontrará presente em algum (ou alguns) detalhe dentro da fotografia que não necessariamente apareceu com a intenção do *operator* em incluí-lo na imagem. Todavia, seria impossível que o *operator* capturasse o “objeto total” (a fotografia em si) sem capturar o “objeto parcial”, ou seja, algo que invariavelmente estaria lá. Para Barthes (*Ibidem*, p. 46), o *punctum* de uma fotografia

[...] se encontra no campo da coisa fotografada como um suplemento ao mesmo tempo inevitável e gracioso; ele não atesta obrigatoriamente a arte do fotógrafo; ele diz apenas ou que o fotógrafo se encontrava lá, ou, de maneira mais simplista ainda, que ele não podia não fotografar o objeto parcial ao mesmo tempo que o objeto total.

Com isso, entende-se como *punctum* um elemento que está presente na imagem mas que se difere do *studium* no momento em que está lá por acaso e, ao mesmo tempo, inevitavelmente, ou seja, “quer esteja delimitado ou não, trata-se de um suplemento: é o que acrescento à foto e que *todavia já está nela*” (*Ibidem*, p. 52).

São detalhes que nos surpreendem e, ao contrário dos biografemas do *studium* (que são códigos possíveis de serem lidos, compreendidos e nomeados), o *punctum* é incapaz de ser nomeado, uma vez que aquilo que pode ser nomeado não pode, de fato, ferir (BARTHES, 2002).

É possível estabelecer uma certa relação paradoxal na tentativa de compreensão do *punctum* em relação ao *studium*. Como foi apresentado no subcapítulo anterior, para que se entenda e receba as informações primeiras de uma imagem, disponíveis em uma leitura superficial, precisamos de fato realizar uma análise ativa da fotografia, um exame racional dos elementos propostos pelo *operator* (onde? quem? como? com o que? fazendo o que?) e, assim, realizar e compreender o *studium* da fotografia. No entanto, o *punctum* diz respeito a algo intrínseco, subjetivo e que pode vir a se confirmar com certa latência, mas nunca a partir de um exame ou análise racional da fotografia (Ibidem), isto é, o *punctum* pode ferir o *spectator* algum tempo depois do contato com a fotografia, mas não virá ou será descoberto a partir de uma análise como se faz ao praticar o *studium* da imagem fotográfica.

Através do *punctum*, a fotografia ganha sua força quase que misteriosa de estender a sua existência para além do que se é visto no papel (ou tela). Quando se é ferido, atravessado, perturbado pelo *punctum*, cria-se um “campo cego” (Ibidem) que se expande para além do fragmento retratado em uma imagem. Isto é, é por meio do *punctum* que a fotografia desperta no *spectator* a anteriormente citada sobre-vida<sup>6</sup>, a subjetividade absoluta, uma gama de possibilidades de vida exterior para além do que se vê.

O *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver: [...] não somente para o fantasma de uma prática, mas para a excelência absoluta de um ser, alma e corpo intrincados (Ibidem, p. 53).

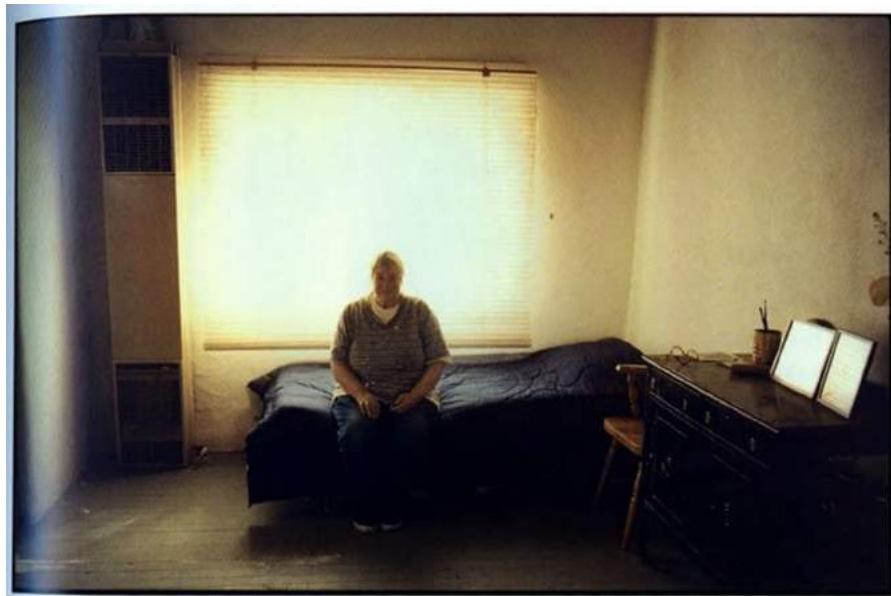
Para que se torne mais clara a compreensão de toda base teórica apresentada até então no que diz respeito ao *punctum* de uma fotografia, será proposta a análise de mais uma fotografia do acervo de Annie Leibovitz. Neste caso,

---

<sup>6</sup> Cf. p. 16 deste trabalho.

assim como no anterior (Figura 4), a análise será feita a partir de uma perspectiva pessoal.

Figura 5 — Agnes Martin.



Fonte: Annie Leibovitz (1999).

A fotografia em questão foi feita durante uma sessão de fotos de Annie Leibovitz com a artista plástica Agnes Martin no ano de 1999. Na fotografia, Agnes, como *spectrum*, está sentada em uma cama que faz parte do mobiliário deste pequeno quarto. Além da cama, vê-se uma cadeira, uma cômoda e alguns objetos pessoais sobre ela. As roupas de Agnes são tão simples quanto o quarto, com algumas manchas brancas na camiseta que, provavelmente, foram resultado de seus experimentos artísticos com tintas e telas. Tudo o que foi dito até aqui faz parte do *studium* da fotografia e, até o momento, estaria dentro daquele grande acervo de fotografias que apenas gostamos.

No entanto, algo nesta imagem em particular atravessou o seu plano bidimensional e me feriu como *spectator*. Por me ferir, fez-me pensar em silêncio e revivê-la em minha memória diversas vezes. Algo que acrescentei à fotografia mas que sempre esteve nela (BARTHES, 2002) tornou-se *punctum*, pungente e marcante. Como apresentado anteriormente, esse *punctum* não veio de imediato, foi

algo que teve certa latência mas que desempenhou seu papel em se fincar no álbum da minha memória.

Nesta fotografia em específico, dois elementos foram *punctum*: o primeiro e, com certeza, o mais marcante, foi a silhueta do corpo de Agnes juntamente com a posição de suas mãos. Ambos me remeteram diretamente à figura de um parente querido que tinha exatamente as mesmas características, elemento este que evoca em minha imaginação um campo de possibilidades e de uma “vida exterior” (BARTHES, 2002) de Agnes em relação a este seu retrato. O segundo, a tonalidade da luz que atravessa a janela não diretamente, mas difundida pela persiana amarelada que, assim como o elemento anterior, evoca no eu *spectator* uma memória pungente de tardes vividas sobre condições de luz assustadoramente parecidas, como se fosse possível sentir a temperatura, o cheiro e o som do pequeno quarto.

Em sua *MasterClass* sobre sua jornada na fotografia e o fazer fotográfico, Annie Leibovitz menciona essa mesma obra e faz uma observação precisa sobre a subjetividade do que define uma boa fotografia e reforça, de maneira sucinta, a importância dos sentimentos (*punctum*, ferida) e da sensibilização do olhar para a leitura da foto, dizendo

Eu acho que é difícil dizer o que é uma boa fotografia. É tão conectado com os sentimentos que você tem para com ela. Sua fotografia depende do que há nela e não tem nada a ver com a tecnologia. Quer dizer, tem e não tem, mas é a última coisa que você deve se preocupar. Você pode ter o que você pensa ser o melhor equipamento, mas não ajuda se você não consegue ver (LEIBOVITZ, 2017, cap. 2 “Portrait Photography”, 15 min 30 s, tradução nossa).<sup>7</sup>

Com a colocação de Annie sobre a importância da valorização de elementos intrínsecos a cada *operator* e *spectator* para o desenvolvimento de uma sensibilização maior e mais profunda da leitura fotográfica, encerra-se a primeira parte desta pesquisa, a qual teve enfoque na parte teórica e básica do entendimento do universo da criação da fotografia e foi de suma importância para a construção de

---

<sup>7</sup> “I think it’s hard to say what is a good photograph. It’s so connected with what feelings you have for it. Your picture depends on what’s in it and it’s nothing to do with technology. I mean, it does and it doesn’t, it’s the last thing you should worry about. You can have what you think is the best equipment and it doesn’t help if you can’t see.”

uma base concreta de referências para aquilo que será abordado na parte dois: o resultado de um processo criativo artístico com aplicação *prática* dos conceitos previamente estudados, indo além do ambiente de pesquisa unicamente teórica e explorando os limites (ou descobrindo a inexistência deles) da criação artística.

## PARTE 2 — REVELANDO O FOTOLIVRO “*quem me ensinou a nadar*”

### 3 DAS INSPIRAÇÕES

Depois de criarmos uma base teórica entendendo cada um dos elementos essenciais e básicos da criação fotográfica, apresentaremos aqui o projeto prático que, diferente do que se pode imaginar, foi ideia primeira e motivação principal para a viabilização dessa pesquisa. Como todo processo artístico desenvolvido com finalidades profissionais, foi por meio da inspiração inicial e o posterior e recorrente amadurecimento desta inspiração e das possibilidades que ela oferecia, tanto com o estudo teórico das referências bibliográficas escolhidas quanto com a aplicação prática das ideias levantadas, que a produção do fotolivro intitulado “*quem me ensinou a nadar*” se fez possível.

Em sua *MasterClass* intitulada “Annie Ensina Fotografia”<sup>8</sup>, Annie Leibovitz considera que uma prática fundamental para o entendimento dos processos e caminhos dentro da profissão de fotógrafo é praticar o ato de revisitar projetos antigos e ideias que surgiram e foram guardadas a tempos. Ali, podemos encontrar preciosidades e projetos que, hoje, mais maduros e com mais referências, podem ser desenvolvidos com muito mais eficiência e significado. Nesses projetos surgidos há dias, meses ou até anos, podem estar as sementes que plantamos sem nem perceber, e que no futuro (que é agora) podem ser trabalhadas e colhidas com uma potência nunca antes imaginada.

[...] olhar novamente para o seu trabalho. Parar, de vez em quando, e olhar para o que você tem [...]. Você nunca terá noção do que está fazendo se não parar e olhar para o que você já produziu e tirar algum sentido de tudo isso. [...] É interessante para mim, hoje, com o passar dos anos, (ver) como vários fotógrafos não fazem isso. Como eles só tiram, tiram, tiram e não param para ver o que já fizeram. (LEIBOVITZ, 2017, cap. 9 “Looking Back at Your Work”, 01 min 30 s, tradução nossa).<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> “Annie Teaches Photography” (tradução nossa).

<sup>9</sup> “[...] to look back at your work. To stop, every now and then, see what you have [...]. You would have no sense of what you’re doing unless you stopped and look back at what you have done and made some sense out of it. [...] It’s interesting to me, now, as years had going on, how so many photographers don’t do that. How so many photographers just shoot, shoot and shoot, and they don’t stop and look to see what they did.”

Colocando em prática esse ensinamento de uma profissional de absoluto respeito no meio, revisitei um projeto que nasceu em 2018 com influência direta de alguns nomes do meio artístico que impactaram a minha vida — o principal deles foi o projeto de colaboração entre João Anzanello Carrascoza e Juliana Anzanello Carrascoza intitulado “Catálogo de Perdas.” O projeto em questão trata-se de um livro que mistura a criação fotográfica, realizada sensivelmente por Juliana, e a criação literária, praticada com maestria por João Carrascoza. O livro une essas duas potências na criação de histórias intrigantes, sensíveis e, para mim, pungentes em diferentes vertentes da minha vida e do meu poder de “ver” o mundo.

Figura 6 — Capa do livro “Catálogo de Perdas”



Fonte: Raquel Matsushita (2017).

Além da influência desse belíssimo e pungente trabalho de João e Juliana Carrascoza, também desenvolvi ao longo da vida uma relação de afetividade, admiração e aprendizado (ou troca?) eternos com a figura do meu avô, que, por sinal, também se chama Enrique Espinosa. Meu avô é artista e desde jovem divide suas aspirações e paixões entre sua família e amigos, e sua tremenda identificação com a liberdade de ser o que se é, de sonhar e, principalmente, de ser criador. Palavras como essas já seriam suficientes para validar minha grande vontade de elaborar um projeto em que eu e ele trabalhássemos em uma relação de troca (*operator com spectrum*), mas tal vontade fez-se ainda maior após o contato com um

dos ensinamentos de Annie Leibovitz em mais um dos capítulos de sua *MasterClass*. Para reforçar a importância da conexão entre operador e referente, Annie nos incita e instiga a fotografar pessoas com as quais nos identificamos e temos alguma intimidade. Essa intimidade pode proporcionar inspirações únicas e possibilidades de criação que não seriam possíveis caso o referente fosse alguém completamente desconhecido.

Eu enfatizo para os jovens fotógrafos: Para começar, fique perto de casa e fotografe pessoas que toparão trabalhar com você, assim você vê o que é possível com o que você faz. Eu acho que você conseguirá resultados incríveis mais rápido do que começando a fotografar retratos de pessoas que você não conhece (LEIBOVITZ, 2017, cap. 8 “Photographing People Who Are Close To You”, 00 min 07 s, tradução nossa)<sup>10</sup>.

Com esse último trecho, passo a apresentar a terceira grande influência e referência para a realização desse projeto. Não só com seus pensamentos e teorias fotográficas, mas principalmente com sua sensibilidade para com a vida e as pessoas, tive no encontro com a vida e obra de Annie Leibovitz uma tremenda identificação. Dentre os nomes que são amplamente conhecidos, encontro no portfólio dela um número quase assustador de *punctums* que ficaram e ficarão para sempre fixos em minha bagagem referencial. As seguintes obras foram apresentadas em sua *MasterClass* logo após o trecho apresentado anteriormente. São fotografias que Annie fez de sua avó para acervo pessoal, aplicando desde o começo sua importante dica de começar fotografando aqueles com quem você tem intimidade e que toparão explorar as possibilidades criativas com você.

---

<sup>10</sup> “I do emphasize to a young photographer: To begin with, stick close to home and photograph the people that will put up with you, so you can see what's possible with what you do. I think you'll get wonderful results faster than starting to photograph people in portraiture that you don't know.”

Figura 7 — Casa e avó de Annie Leibovitz.



Fonte: *MasterClass - Annie Teaches Photography* (2017, cap. 8, 00 m 34 s).

Figura 8 — Fogão e avó de Annie Leibovitz.



Fonte: *MasterClass - Annie Teaches Photography* (2017, capítulo 8, 48 s).

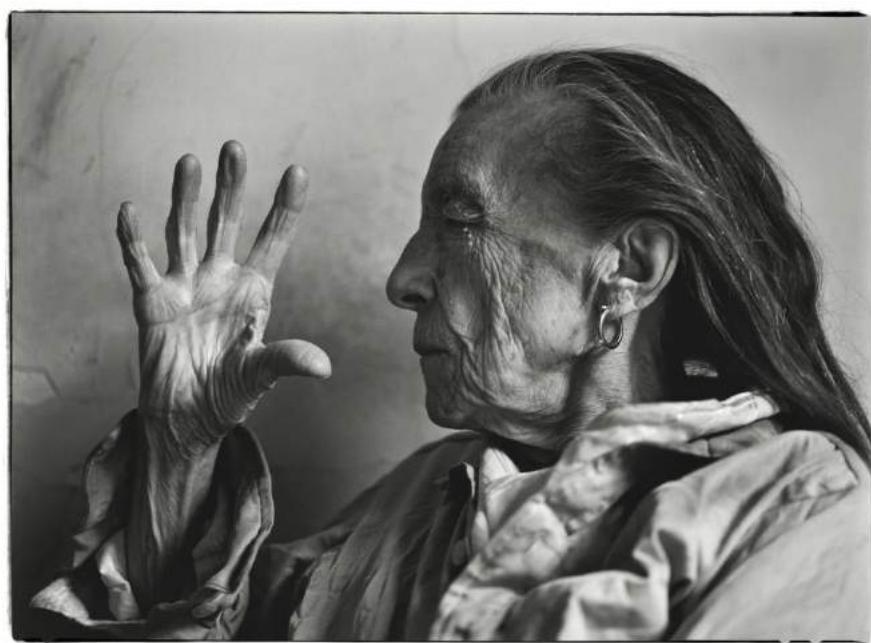
As duas fotografias apresentadas (Figura 7 e 8) fazem parte do portfólio pessoal de Annie Leibovitz. Para minha leitura como *spectator*, ambas foram *punctum* em diferentes aspectos. A primeira (Figura 7) tem como referente a avó de Annie acenando da pequena varanda, mas é o formato da sua modesta casa que me atravessa, me fere e, com isso, transforma-se numa imensidão de possibilidades

dentro do meu pensar. O formato em questão assemelha-se com o formato de casas de bonecas que meu avô fazia quando mais jovem e me remete diretamente a cheiros, texturas e acontecimentos marcantes.

Já a segunda (Figura 8) mostra mais uma vez a avó de Annie como referente, posando ao lado de um grande fogão. Com uma intimidade notável, Annie adentra à vida de sua avó e nos mostra diferentes faces e costumes de uma figura que nos fazer vontade de saber mais sobre. A vontade de saber mais é, por si só, sinal de que estamos criando, para além da imagem, uma gama de possibilidades e realidades que transpassam a figura bidimensional da fotografia, e por isso é sinal de que há *punctum*.

Além dessas duas fotografias (Figuras 7 e 8), a seguir apresentarei mais dois retratos de Annie Leibovitz, desta vez, parte do seu acervo comercial, que foram marcantes para meu repertório criativo e pessoal, influenciando diretamente a concepção e base referencial do meu fotolivro que será apresentado nos próximos capítulos. São marcantes, foram lembradas, estão dentro do meu acervo de fotografias que me atravessaram e me fizeram sentir e pensar a foto. Não se perderam dentro do vasto campo das imagens que passam por nós e são logo esquecidas — logo, são, para mim, *punctum*.

Figura 9 — Retrato de Louise Bourgeois.



Fonte: Annie Leibovitz (1995).

Figura 10 — Robert Penn Warren.



Fonte: Annie Leibovitz (1981).

Ambas as fotografias (Figuras 9 e 10), assim como a fotografia da artista Agnes Martin (Figura 5 apresentada anteriormente na Parte 1 deste trabalho), foram fotografias que, com *punctum*, ficaram marcadas dentro da minha memória e foram usadas como inspiração e base para criação das fotografias que utilizei no meu fotolivro. Como já apresentei alguns *punctums* em fotografias anteriores, evitarei entrar em detalhes de descrição do que, nestes últimos exemplos, me feriram. Para muitos, esses detalhes não farão muito sentido e não serão nem *punctum*, muito provavelmente. Encerrarei o subcapítulo sobre as inspirações para a criação do meu projeto com um trecho do que Annie Leibovitz diz sobre suas intenções ao realizar a fotografia de Robert Penn Warren (Figura 10) e que, de certa forma, fazem parte do todo que me atravessou e me instigou a trabalhar com meu referente de uma maneira parecida. Além disso, nesse mesmo trecho, vemos um reforço na ideia de que, independente do quanto marcante e pungente a foto é para você, para os outros ela pode não ser a mesma coisa.

[...] Eu pedi para ele se sentar em sua cama. Pedi-lhe para tirar a camisa, eu queria ver seu esqueleto, não era como um homem sem camisa, apenas. Ele estava tão [...] em paz, tão pronto para morrer, na verdade. Tão tranquilo consigo mesmo, ela não tinha nenhum tipo de proteção ou escudo. Ele estava totalmente confortável, de uma maneira que eu espero que todos nós estejamos quando estivermos prontos para morrer. [...] É isso que era

essa foto. [...] Não significa o mesmo para outras pessoas quando a olham. Mas para mim, foi uma grande revelação. (LEIBOVITZ, 2017, cap. 3 “Creating Concepts”, 09 min 19 s, tradução nossa).<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> “I just sat him down on the bed. I asked him to take his shirt off. I wanted to see his skeleton, it wasn’t just like a shirtless man. He was so [...] at peace, so ready to die, really. And so at ease with himself, he didn’t have any kind of guard or shield, he was totally comfortable in a way that I think we all wish we’re going to be when we die. [...] And that was that photograph. [...] It doesn’t mean the same to other people when they look at it. But to me, it was a big breakthrough.”

## 4 DAS CARACTERÍSTICAS

Uma vez apresentadas as inspirações mais fortes que cercaram meu consciente e subconsciente para a realização de todo o projeto prático, apresentarei em seguida algumas das principais características presentes no fotolivro “*quem me ensinou a nadar*”. Dentre estas características, temos: detalhes do referente, utilização da monocromia em todos os registros e utilização tanto da fotografia analógica quanto da digital para a criação do material. Cada uma destas características será apresentada com bases teóricas para fortalecer o argumento do porquê da utilização.

### 4.1 O referente

Como foi mencionado no capítulo anterior, optei por utilizar como referente o *spectrum* do meu avô. A princípio, por uma vontade pessoal de trabalhar em um projeto em parceria com essa figura de grande inspiração e participação na minha vida e, posteriormente, por vontade de colocar em prática o direcionamento de Annie Leibovitz sobre fotografar pessoas próximas a nós na intenção de potencializar o estudo da fotografia de retratos e suas particularidades.

As 42 fotografias presentes no fotolivro “*quem me ensinou a nadar*” são retratos resultantes do cruzamento dos imaginários que criaram o *spectrum* da figura de meu avô, todas feitas em sua casa. Desses 42 fotos, 37 delas mostram o referente sem camisa, expondo diretamente seu corpo sem proteção nenhuma, fazendo uma ligação direta com a fotografia de Robert Penn Warren (Figura 10) de Annie Leibovitz. Optei por essa característica por duas grandes bases: uma delas sendo a descrição de Annie sobre a foto de Robert, a qual foi apresentada no capítulo anterior (p. 36) e contemplou perfeitamente o jeito que eu via a figura do meu avô. Além dessa, uma passagem na obra “Sobre Fotografia” me marcou no que diz respeito a como a potência do corpo velho poderia ser ainda mais pungente se retratada em sua crueza. Para Sontag, “por meio das fotos, acompanhamos de maneira mais íntima e perturbadora o modo como as pessoas envelhecem” (Sontag, 2004, p. 85).

Figura 11 — Retratos que compõem o fotolivro.



Fonte: O autor.

Além destes dois grandes pilares para a escolha do meu referente, um último pensamento me fez construir este projeto com o referente sendo, majoritariamente, meu avô, desprovido de qualquer roupa. Para Barthes (2018), em muitos casos, as roupas tornam-se elementos perecíveis em uma foto. Por serem perecíveis, direcionam e distraem o *spectator* ao invés de ater sua atenção ao referente. Com isso em mente, tentei trabalhar a crueza da figura desprovida de vestimentas para que a atenção fosse, de fato, direcionada ao referente em si, sem concepções ou teorias criadas a partir de um possível e perecível figurino.

#### 4.2 A monocromia

A afeição pessoal pelos retratos em preto e branco sempre rondou todo meu exercício fotográfico, tanto profissional quanto pessoal. Durante o período de estudo e pesquisa para a realização deste trabalho, entrei em contato com algumas teorias que abordam a monocromia na fotografia e que me fizeram ter mais certeza ainda de que eu não trabalharia com fotografias com cor.

[...] a cor é um revestimento aposto ulteriormente sobre a verdade original do Preto e Branco. A Cor, para mim, é um ornato postiço, uma maquiagem [...]. Pois o que me importa não é a “vida” da foto [...], mas a certeza de que o corpo fotografado vem me tocar com seus próprios raios, e não com uma luz acrescentada depois (BARTHES, 2018, p. 71).

A partir desta reflexão, podemos imaginar a cor como um elemento posterior à “verdade original” de uma fotografia. Se a roupa pode ser considerada um elemento perecível em uma fotografia, as cores podem ser ainda mais perecíveis e subjetivas, direcionando completamente o olhar do *spectator* e podendo contar histórias que não dizem respeito a fotografia em si. A foto em preto e branco utiliza o elemento primordial da fotografia — a luz, e apenas ela — para revelar o referente e concentrar toda a atenção do *spectator* não a emoções e sensações provenientes de cores, mas às texturas, às diferentes escalas de luz e sombra e ao corpo fotografado.

Além disso, desde o momento em que, com combinações químicas, tornou-se possível a captura de imagens com cor, obtivemos sempre um resultado ainda mais subjetivo do que nas fotos em preto e branco. Isso ocorre porque uma cor presente em uma fotografia nunca será, de fato, a cor presente na cena fotografada. A ação de diferentes combinações químicas no processo analógico, somada à ação de diferentes óticas mecânicas e, hoje em dia, diferentes processamentos digitais de imagem interferem diretamente na cor obtida, sempre numa busca incessante da cor mais “fiel” à vida real (Flusser, 1985). Em se tratando de fotografias, para Flusser (*Ibidem*, p. 35)

As brancas e pretas são, pois, mais “verdadeiras”. E quanto mais “fiéis” se tornarem as cores das fotografias, mas estas serão mentirosas, escondendo ainda melhor a complexidade teórica que lhes deu origem (Exemplos: “verde Kodak” contra “verde Fuji”).

#### **4.3 A Coexistência do Digital e Analógico**

O que começou como um interesse pessoal e particular em entender o processo fotográfico analógico passou a ser um universo de exploração e dedicação pessoal ao longo dos últimos tempos. Além da curiosidade por si só, a sensação da necessidade de se compreender e se aproximar do que é “clássico” primeiro no ato

de fotografar para, posteriormente, propor criações novas, tomou proporções grandes e enriquecedoras dentro do meu processo criativo.

Sendo assim, a primeira ideia era construir o fotolivro inteiramente com fotografias provenientes de película 35mm. Os processos analógicos, sejam eles fotográficos ou de outras mídias, são processos que se aproximam mais da complexidade e manualidade de uma criação artística. Além de exigirem mais tempo e paciência, dois elementos que estão cada vez mais escassos na sociedade e, principalmente, na geração da qual faço parte (final dos anos 90), os processos analógicos envolvem a participação e troca de vários profissionais (aquele que vende os filmes, aquele que revela os filmes, aquele que digitaliza os filmes) e isso, para mim, é uma oportunidade de troca e crescimento artístico e intelectual sem tamanho.

No entanto, devido à complexidade da questão da manutenção e do custo envolvendo a produção integralmente analógica, optei por experimentar misturar registros analógicos com registros feitos com uma câmera digital. Vale ressaltar aqui que, na tentativa de me aproximar ao máximo dos processos analógicos em um equipamento digital, configurei a câmera (Fujifilm XT-2) para “editar” todos os registros no momento em que foram feitos com simulações de filmes analógicos<sup>12</sup> em arquivos fechados, isto é, não tendo a possibilidade de alterar completamente a imagem em algum software de edição. Com isso, a atenção a elementos primordiais da fotografia, como a atuação da luz, texturas do ambiente e propostas do referente, além da impossibilidade de grandes “correções” na imagem posteriormente, tornaram o processo de realização do material com equipamento digital muito próximo da experiência integralmente analógica inicialmente desejada.

---

<sup>12</sup> Dentro do software das câmeras da Fujifilm, incluindo o modelo que utilizei (XT-2), existe a possibilidade de calibrar configurações de exposição, luzes altas, sombras, brancos, pretos e balanço de branco para simular os tons e texturas de filmes analógicos. No site da marca, temos que “Como fabricante de película fotográfica há mais de 80 anos, a Fujifilm dedicou-se sempre a atingir qualidade de imagem premium no espectro analógico e digital. A FUJIFILM [...] inclui 15 opções de Simulação de Filme [...], assim denominadas segundo as películas fotográficas mais conhecidas da Fujifilm. Estas proporcionam tons de pele quentes, tonalidades de azul nítidas do céu e verdes vívidos da vegetação exuberante.” In: FUJIFILM. **Fujifilm-X:** Simulação de Filme, 2020. Características técnicas em Câmeras. Disponível em: <[fujifilm-x.com/pt-br/products/cameras/x100f/feature-film-simulation/](http://fujifilm-x.com/pt-br/products/cameras/x100f/feature-film-simulation/)>. Acesso em: 10 nov. 2020.

Em um dos textos produzidos e agrupados no livro *Sobre Fotografia*, de Susan Sontag, confirma-se o interesse crescente nesse tipo de “retorno” aos modelos de equipamentos “pré-modernos”.

[...] a medida que as câmeras se tornam cada vez mais sofisticadas, mais automatizadas, mais acuradas, alguns fotógrafos sentem-se tentados a desarmar-se ou a sugerir que não estão de fato armados, e preferem submeter-se aos limites impostos por uma tecnologia de câmera pré-moderna - acredita-se que um mecanismo mais tosco, menos poderoso, produza resultados mais interessantes ou expressivos, deixe mais espaço para o acidente criativo (SONTAG, 2004, p. 140).

Em outras palavras, podemos definir o processo analógico como mais ritualístico a partir do momento que, para tal, tomamos consciência de mais elementos, respeitamos tempos, acidentes, falhas e envolvemos outras potências para a revelação final de uma foto. Falando sobre a fotografia, segundo Achutti (2012, p. 29), temos que “São muitas, boas e ruins, densas e inúteis as fotografias - não importando se falamos de tempo analógico ou digital. Não há diferença para mim, a não ser a perda do ritual”.

Com isso, a minha intenção em mesclar esses dois tipos de produção foi, aplicando todos os conceitos trabalhados nessa pesquisa e na minha pesquisa pessoal artística, me aproximar ainda mais do processo ritualístico da fotografia analógica e da raíz do ato fotográfico, mas também me utilizar do formato digital e sua acessibilidade, além de aproveitar toda a complexidade, contrastes e diálogos entre fotografias de cada um dos formatos, juntas em um livro só.

Figura 12 — Fotolivro: página com registro analógico (esquerda) e digital (direita).



Fonte: O autor.

#### 4.4 As intervenções literárias

O último subcapítulo referente às características principais do fotolivro “*quem me ensinou a nadar*” diz respeito a algo que foi inserido como complemento de toda a experiência visual proporcionada pelo livro. Estou me referindo às intervenções literárias manuscritas e, posteriormente, digitalizadas para aplicação.

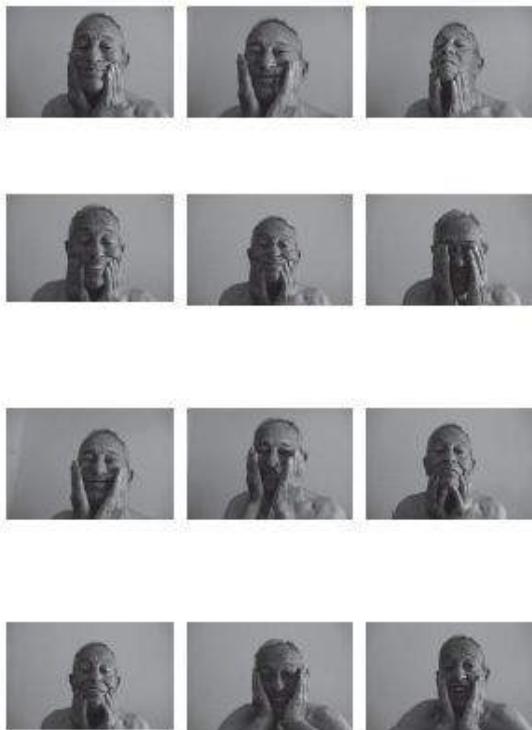
Os textos, que variam de pequenas frases a parágrafos um pouco mais extensos, foram retirados de uma conversa de aproximadamente duas horas que tive com meu avô antes de realizar o primeiro ensaio fotográfico, e que foi integralmente gravada e transcrita. Nessa troca, falamos sobre os mais variados assuntos — infância, ser criança, amor, decepções, vida, morte — buscando, nesse momento, entender camadas até então escondidas daquele que foi meu referente e que eu queria ao menos conhecer antes de registrá-lo, na expectativa de que essa conversa trouxesse uma atmosfera de confiança e reciprocidade entre meu trabalho como *operator* presente e interessado e o de meu avô como *spectrum*.

A partir disso, posso garantir que alguns elementos e histórias que eu nunca havia ouvido sobre meu avô estiveram atuantes no meu subconsciente durante a sessão de fotos e propiciaram a criação de imagens no meu imaginário que pude

reproduzir com as fotografias, mas senti que a sensibilidade presente nas falas e nos pensamentos dele eram fortes e poderiam sim atuar no fotolivro como experiência à parte, no sentido de não estarem ali como legenda ou explicação verbal de qualquer foto, mas como uma possibilidade de complemento à imersão dentro das diversas faces desse único referente.

Para que seja possível criar um referente visual do que foi aqui descrito, mostrarei abaixo algumas das páginas do fotolivro onde vemos a inserção destas que chamei de “intervenções literárias”.

Figura 13 — Página do fotolivro com intervenção literária.



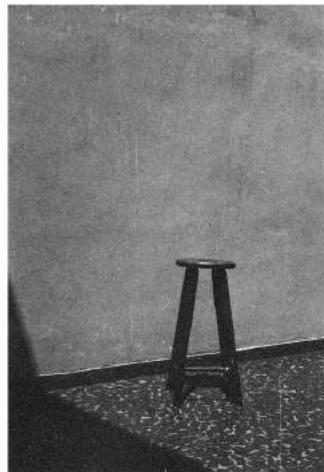
*Estar perto de Deus é pensar que existe um ser (mim?) em alguma parte que croa esse mundo imenso é um mistério. Mas um mistério que vai se desvendando aos poucos. Não sou cató, que não acredito em nada. Eu acredito nas pessoas. Eu estava aqui quando Tereza de Calcutá estava viva. Fizeram milagres. Ayudaram os pobres. Esses são os milagres que fizemos que fizemos. Se despir de tudo para dar aos pobres. Eufaria a mesma coisa. Me dei o conselho ver um menininho abandonado na rua. Pode estar certo abrindo a mão de tudo para ter uma casa grande para salvar todos eles.*

Fonte: O autor.

## 5 O FOTOLIVRO “*quem me ensinou a nadar*”

Após apresentar e discutir sobre todas as principais características da criação do fotolivro, o presente capítulo será destinado para a apresentação da obra integral. Vale ressaltar que parte importante da experiência fotográfica provém da presença física do registro fotográfico, seja ele em um papel simples, um fotolivro ou em um museu. Sendo assim, a intenção de apresentação neste capítulo se dá exclusivamente para que todos aqueles que não tiveram a oportunidade de ter o livro em mãos, possam observar o resultado “final” de uma prática artística criativa resultante de toda a pesquisa realizada no desenvolvimento deste trabalho de conclusão de curso.

Figura 14 — Fotolivro: capa.



quem  
me  
ensinou  
a nadar

Enrique Espinosa

Fonte: O autor.

Figura 15 — Fotolivro: prefácio por João Anzanello Carrascoza.



Fonte: O autor.

Figura 16 — Fotolivro: páginas 2 e 3.

*Aos jovens, olha, meu conselho seria: faça o que seja seu sonho. Não importa o que seja. Desse mundo você só leva o que está dentro. Afinal, é de viajar, de fazer alguma coisa, de ajudar os outros... é sua essa sua.*



Fonte: O autor.

Figura 17 — Fotolivro: páginas 4 e 5.



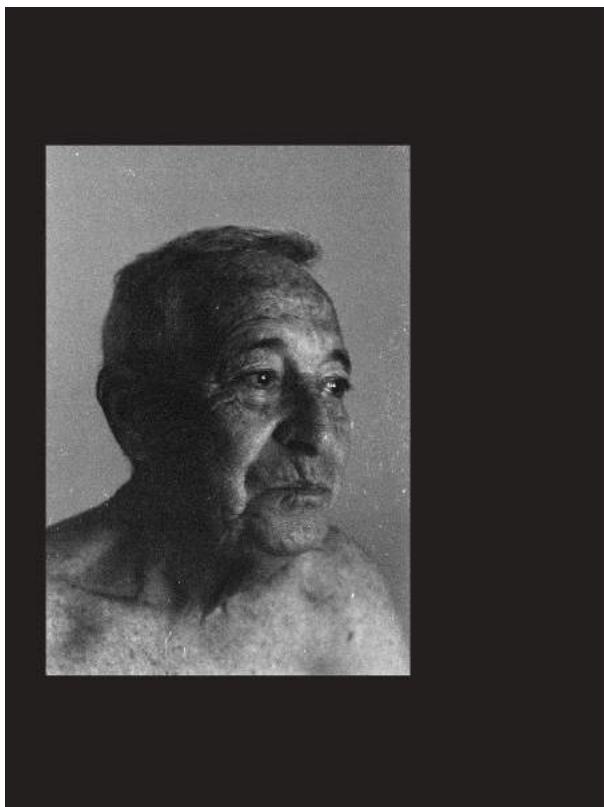
Fonte: O autor.

Figura 18 — Fotolivro: páginas 6 e 7.



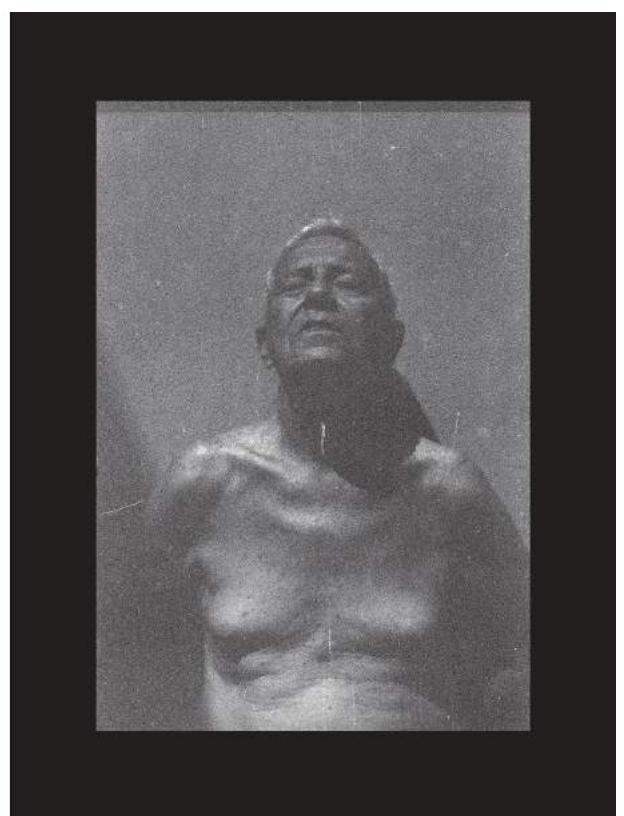
Fonte: O autor.

Figura 19 — Fotolivro: páginas 8 e 9.



Fonte: O autor.

Figura 20 — Fotolivro: páginas 10 e 11.



Fonte: O autor.

Figura 21 — Fotolivro: páginas 12 e 13.



Fonte: O autor.

Figura 22 — Fotolivro: páginas 14 e 15.



Fonte: O autor.

Figura 23 — Fotolivro: páginas 16 e 17.



Fonte: O autor.

Figura 24 — Fotolivro: páginas 18 e 19.



*“Estar perto de Deus é pensar que existe um ser (um ser!) em alguma parte que cria esse mundo imenso é um mistério. Mas um mistério que vai se desvendando aos poucos. Não sou ateu, que não acredita em nada. Eu acredito nas pessoas. Eu estava aqui quando Teresa de Calcutá estava viva. Fizeram milagres. Ajudaram os pobres. Esses são os milagres que fizemos, que fizeram. Se despir de tudo para dar aos pobres. Eufaria a mesma coisa. Me dói o coração ver um anciãozinho abandonado na rua. Pode estar certo abrindo a mão de tudo para ter uma casa grande para salvar todos eles.”*

Fonte: O autor.

Figura 25 — Fotolivro: páginas 20 e 21.



Fonte: O autor.

Figura 26 — Fotolivro: páginas 22 e 23.



Fonte: O autor.

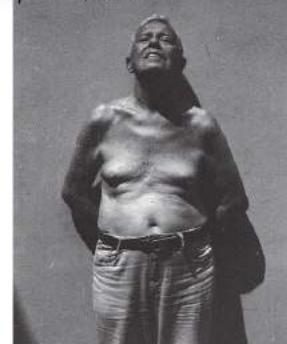
Figura 27 — Fotolivro: páginas 24 e 25.



Fonte: O autor.

Figura 28 — Fotolivro: páginas 26 e 27.

Tenho medo de morrer gosto da vida. Gosto dos meus netos, gosto do meu filho, gosto das pessoas, todo tipo de coisas que ainda posso vir a fazer nesse mundo. Então espero que a morte me chegue de noite enquanto eu durma assim eu não me darei conta. Eu morri como todos outros já foram. Felizes. Tranquilo. Adega eu hoje, durmo sem pensar que vou morrer. Pienso em despertar amanhã. Porque eu te disse, sou um sonhador. Eu não posso morrer hoje. Não fiz mal pra ninguém, estou me cuidando como todo mundo. Gostaria de cumprir o que é... gosto de fazer tudo.



Fonte: O autor.

Figura 29 — Fotolivro: página 28.



Fonte: O autor.

Figura 30 — Fotolivro: contracapa.

Interessado pela vida, curioso pelas histórias e colecionador de memórias, **Enrique Espinosa**, paulistano, 24 anos é graduado em comunicação pela Universidade de São Paulo e transita entre os universos criativos do teatro e da fotografia. Em "quem me ensinou a nadar", sua primeira publicação, constrói junto com seu avô uma obra verbo-visual íntima e geracional em respeito ao tempo das coisas.

**artisan raw books;**  
self-made man

Fonte: O autor.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Universo da criação artística é um lugar profundo, revelador e, definitivamente, enriquecedor. Toda a prática, pesquisa e tempo aplicados ao desenvolvimento de projetos que tenham cunho artístico e criativo são sempre devolvidos a nós como crescimento pessoal; seja ele físico, no que diz respeito à sensibilização da capacidade de olhar o mundo; seja ele mental, entendendo o tempo das coisas e a potência interna individual; ou ainda um desenvolvimento social, tornando-nos criadores conhecedores de diferentes realidades, diferentes vidas, diferentes histórias, obrigando-nos a exercer o poder empático acima de tudo.

Tendo noção da vastidão de temas e assuntos dentro da fotografia e ciente de, como disse Susan Sontag (2004), quanto mais estudamos e pesquisamos sobre, mais portas são abertas, no presente trabalho procuramos voltar às raízes do que hoje conhecemos como fotografia, no sentido de compreender de fato quais são os elementos primordiais que compõem o fazer fotográfico e, a partir deles, não só tentar compreender quais são os motivos básicos que nos fazem ter apreço e identificação pungentes com algumas fotografias mas tentar também aplicá-los em nossas vidas, sejamos nós *operator*, *spectator* ou, possivelmente, *spectrum*.

Entrando em contato com a obra de grandes nomes da literatura que abordam o tema da fotografia por esse viés filosófico, social e emocional, passamos a não só compreender um pouco mais alguns dos principais conceitos existentes na prática da fotografia mas a exercitar dentro de nós a capacidade de sensibilização no momento em que lemos ou, como apontado por Barthes e apresentado nesta pesquisa, pensamos a fotografia.

Em uma modernidade onde a quantidade de fotografias produzidas é assustadora e, muitas vezes, compulsória, ou seja, onde percebemos a crescente dominação das intenções do aparelho fotográfico (produção quantitativa de fotografias para que este se desenvolva tecnologicamente) sobre as intenções do fotógrafo (Flusser, 1985), desenvolvemos nesta pesquisa o diálogo e o exercício da sensibilização da leitura e produção fotográfica, que pode proporcionar não só um entendimento e um consumo menos mercadológico e “postável” da fotografia, como

instigar nossa relação com o universo fotográfico de um modo muito mais intrínseco, pessoal, sentimental e pungente.

No campo da produção prática, todo esse referencial teórico exerceu uma contribuição significativa na construção do fotolivro “*quem me ensinou a nadar*”. A possibilidade de utilizar de um processo de pesquisa acadêmica e ousar ir para além do campo das ideias, ou seja, exercitá-las na prática, é algo que deve ser constantemente trabalhado dentro de qualquer exercício artístico. A teoria é fundamental para o desenvolvimento cognitivo acerca de um tema, mas a prática, no que diz respeito ao âmbito artístico, se aplicada em união com o teórico, gera uma potência criativa com bases que possibilitam a expansão e experimentação dentro da criação.

Para além disso, a possibilidade de se envolver do início ao fim de um processo de produção fotográfica, que começou em 2018 com uma ideia embrionária, transformou-se em tema de pesquisa e terminou na publicação de um fotolivro, foi, definitivamente, algo que abriu meu campo de ideias e conhecimento acerca do universo de possibilidades que a fotografia pode alcançar. Hoje, em um mundo digitalizado, rápido e instantâneo, a aproximação de teorias filosóficas, processos manuais e rituais artísticos, sempre entendendo a importância de dar tempo a cada uma das etapas, aguçou ainda mais o meu interesse, curiosidade e apreço ao cuidado, respeito e paciência que devem ser aplicados em *qualquer* produção artística.

Por fim, mas não menos importante, ainda se tratando da expansão do conhecimento acerca do universo fotográfico, a troca proporcionada por diferentes profissionais que se envolveram na produção do fotolivro foi, para mim, o mais importante dos aprendizados. Conhecer pessoas, entender funções, trocar experiências, referências e ideias é algo que, ao menos na minha experiência de produção, proporcionou um aprendizado único, gratificante e que, definitivamente, levarei para toda minha vida, seja lá para onde ela resolver me levar.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Luciana Kuchenbecker. **Denotação e conotação.** In: PORTUGUES. 2020. Disponível em: <[www.portugues.com.br/redacao/denotacao-conotacao.html](http://www.portugues.com.br/redacao/denotacao-conotacao.html)>. Acesso em: 23 out. 2020

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara:** nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

\_\_\_\_\_. **Oeuvres Complètes [Obras Completas].** Paris: Seuil, 2002.

CRISTO, Verônica Reis. Professor do CRP lança o livro "Catálogo de Perdas". In: ECA USP. 1 nov. 2017. Disponível em: <<http://www3.eca.usp.br/noticias/professor-do-crp-lan-o-livro-cat-logo-de-perdas>> Acesso em: 16 out. 2020.

DA MOTTA, L. T.; FONTANARI, R. **Roland Barthes diante do Signo Fotográfico,** Revistas USP, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/45436/71743>> . Acesso em: 16 out. 2020.

DE MOURA, C.; EGGERS, T. **nossos olhos abertos como nunca antes.** Porto, Portugal: Editora riacho: 2019.

FLUSSER, V. **Filosofia da Caixa Preta:** Ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hueitee, 1985.

FUJIFILM. **Fujifilm-X:** Simulação de FIlme, 2020. Características técnicas em Câmeras. Disponível em: <[fujifilm-x.com/pt-br/products/cameras/x100f/feature-film-simulation/](http://fujifilm-x.com/pt-br/products/cameras/x100f/feature-film-simulation/)>. Acesso em: 10 nov. 2020.

IRERÊ, R. **A Câmara Clara: Notas sobre a fotografia I Roland Barthes.** 24 jul. 2020. 11min 41s, color. Canal Metafotográfica. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=6juutt7dMbg&ab\\_channel=Metafotogr%C3%A1fica](https://www.youtube.com/watch?v=6juutt7dMbg&ab_channel=Metafotogr%C3%A1fica)>. Acesso em: 14 out. 2020.

LEIBOVITZ, Annie. **Agnes Martin.** 1999. In: Perfil de Gina Velazquez em Pinterest. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/712553972273394172/>>. Acesso em: 8 nov. 2020.

\_\_\_\_\_. **Bruce Springsteen.** 1949. In: SOTHEBY'S. Disponível em: <<https://www.sothbys.com/en/buy/auction/2020/legends-landscapes-and-lovelies-photographs/annie-leibovitz-bruce-springsteen>>. Acesso em: 02 nov. 2020.

\_\_\_\_\_. **Louise Bourgeois, New York.** 1997. In: IMMA - Ireland's National Cultural Institution for Modern and Contemporary Art. Disponível em: <<https://imma.ie/collection/louise-bourgeois-new-york/>>. Acesso em: 19 nov. 2020.

\_\_\_\_\_. **MasterClass - Annie Leibovitz Teaches Photography.** 2017. 184 min, color. In: *MasterClass*. Disponível em: <<http://masterclass.com/classes/annie-leibovitz-teaches-photography>>. Acesso em: 25 set. 2020

\_\_\_\_\_. **Nicole Kidman.** 1997. In: PHAIDON. How Annie Leibovitz saw Nicole Kidman's face light up. Disponível em: <<https://www.phaidon.com/agenda/photography/articles/2018/october/10/how-annie-leibovitz-saw-nicole-kidmans-face-light-up/>>. Acesso em: 26 out. 2020.

\_\_\_\_\_. **Robert Penn Warren.** 1981. In: Perfil de Roxanne Watson em Pinterest. Disponível em: <<https://www.pinterest.co.uk/pin/418975571583996479/>>. Acesso em: 19 nov. 2020.

MARTINS, J. de S. **Sociologia da Fotografia e da Imagem**. São Paulo: Contexto, 2019.

MUCELIN, C. A.; BELLINI, L. M. **SEMIÓTICA, SEMIOSE E SIGNO**: análise sínica de uma imagem fotográfica com base em tricotomias de C. S. Peirce, CRC Universidade Estadual de Maringá, 2013. Disponível em: <<http://www.crc.uem.br/departamento-de-pedagogia-dpd/koan-revista-de-educacao-e-complexidade/edicao-01/arquivos-da-edicao-01/semitica-semiose-e-signo-analise-signica-de-uma-imagem-fotografica-com-base-em-tricotomias-de-c-s-peirce>> . Acesso em: 19 de set. 2020

RICCARDO. **Annie Leibovitz Masterclass [Top 5 Things We Learned]**. In: LONDON Filmmakers. Disponível em: <<https://www.londonfilmmakers.net/annie-leibovitz-masterclass/>>. Acesso em: 16 out 2020.

SANTAELLA, L. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

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

TIBURI, M.; ACHUTTI, Luiz E. **Diálogo: Fotografia**. São Paulo: Editora SENAC, 2012.