

Psicologia e fotografia: a subjetividade como protagonista da imagem

Vanessa Magnus Zanelato¹

Graziela Cucchiarelli Werba²

Resumo: Este artigo busca construir uma reflexão a respeito das imagens fotográficas e de seus significados na intersubjetividade, onde é produzida e recebida. Foi realizada uma pesquisa bibliográfica à luz da Psicologia Sócio-Histórica e da Semiótica. Propõe compreender a relação entre a psicologia e a fotografia na expressão da subjetividade. Concluímos que há um *continuum* entre a fotografia como expressão da subjetividade e a fotografia como produção de uma dessubjetivação.

Palavras-Chave: Psicologia; Fotografia; Subjetividade.

Psychology and photography: the subjectivity as protagonist of the image

Abstract: This essay tries to bring up a reflection about photographic images and its meaning concerning inter subjectivity, where it is produced and received. A bibliography research was conducted in the light of Social-Historical Psychology and Semiotic. Its propose is to understand the relationship between psychology and photography in the expression of subjectivity. It was concluded that there is a “continuum” between the photography as an expression of subjectivity and the photograph as a non-objectivities production.

Keywords: Psychology; Photography; Subjectivity.

Introdução

No ano de 2016, atravessamos um processo político-social produzido e alimentado por uma das maiores guerras midiáticas e icônicas que o país jamais viveu. As armas são as palavras e as imagens são jogadas velozmente nas redes sociais. Antes que possamos refletir e articular ideias provocadas por tais imagens e figuras, com ou sem narrativas, elas já circularam e alcançaram diversas interpretações. Feurbach, citado por Debord (2013, p.13), em seu livro *A Sociedade do Espetáculo*, expôs: “nosso tempo prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser”, considerando a ilusão avaliada pelas pessoas como algo sagrado e que aumenta à medida dessa inverdade “a tal ponto que, para ele, o cúmulo da ilusão fica sendo o cúmulo do sagrado” (DEBORD, 2013, p. 17). Logo, quando o mundo transforma-se em imagens, essas tornam-se reais e produzem motivações eficientes de um comportamento chamado pelo autor de “hipnótico”. O que refletimos para além dessa “mera expressão” de sentimentos no ato fotográfico, é o quanto isso nos provoca para a identificação com a imagem projetada pelo outro e o papel que esse fator assume em nossas concepções, formação de pensamentos, verdades e opiniões.

¹ Graduanda de psicologia pela UNiversidade Luterana do Brasil - ULBRA, Campus Torres.

² Doutora em Psicologia, professora e coordenadora do curso de Psicologia da UNiversidade Luterana do Brasil - ULBRA, Campus Torres. grazielawerba@terra.com.br

Pensemos que as palavras e os sons passam a ser um plano de fundo na televisão, na internet e em filmes, predominando uma cultura voltada para o visual e carregada de imagens com inúmeros significados. Surge então a ideia de trabalhar com a fotografia como modo de possibilitar a expressão do inconsciente, pois a mesma resulta de quem a produz e afeta quem a recebe, trazendo questões que não são atingidas no campo apenas verbal, seja pela falta de palavras para expressão, ou pelo fato do sujeito desejar esconder e temer certos conteúdos.

A imagem fotográfica faz muito além do ato de “cliquear” ou copiar o real: depende da percepção e dos sentimentos de cada pessoa. O fato de escolher tal imagem e excluir tudo em volta é um exemplo de como o subjetivo está intrinsecamente ligado ao enquadramento no campo fotográfico. O fragmento, abaixo, potencializa e exemplifica a relação intrínseca da fotografia e da subjetividade:

Para o zen, todo gesto artístico radicava no próprio ato de ver. Não se tratava tanto de “fazer” uma fotografia quanto de “captá-la”: um fragmento da realidade era identificado por um instante do espírito, o acontecimento ficava colocado no meio da estética. O fotógrafo não era um caçador de imagens, mas um pescador de momentos: lançava o anzol à espera de que o tempo e a realidade mordessem. Cartier – Bresson costumava dizer que ele não tirava fotografias, mas que, ao contrário, as fotografias o tiravam (FONTCUBERTA, 2013, p.51).

Nesse sentido, pode-se pensar na potência fotográfica para fins de expressão e reflexão. Utilizar uma imagem fotográfica, criada pelo próprio sujeito é uma das formas de facilitar a comunicação, fazendo com que surjam sentimentos, ainda ocultos ou inconscientes. Logo, uma foto nunca corresponderá precisamente ao que a pessoa que fotografa pensaria em ver. Andrade (2002), afirma que o que se fotografa é a imagem bruta, e essa linguagem não-verbal torna-se mais carregada do ponto de vista emocional do que aquilo que expressamos verbalmente. Ao invés de perguntarmos o que realmente tínhamos visto em qualquer imagem, somos levados a pensar no que realmente queríamos ver, o porquê de termos “capturado” ou percebido aquelas características e não outras.

Isto posto, percebemos a fotografia como um interessante método de expressão e uma ferramenta que pode auxiliar nos tratamentos psicoterápicos, ajudando a descompressão de elementos reprimidos nos sujeitos. A ideia de introduzir as técnicas expressivas como recurso terapêutico obteve seu auge no trabalho da Doutora Nise da Silveira, que substituiu o eletrochoque pelo pincel, articulando uma verdadeira revolução no atendimento aos portadores de sofrimento psíquico (SILVEIRA, 2003).

Costa e Aquino (2014), relatam que desde a pré-história o ser humano grava seu modo de vida e de interação através de desenhos, esculturas, seguidos da escrita e da pintura. Esses meios serviram como registros da memória de suas sociedades. Os mesmos autores comentam que “antes da invenção da fotografia não existia nada que pudesse fazer o congelamento de um instante, exceto o poder da memória. A fotografia surge, portanto, como grande auxiliar da memória” (COSTA E AQUINO, 2014, p.03). O fato de fazer fotografias, de conservá-las ou de olhá-las pode trazer satisfação em diferentes campos: “a proteção contra a passagem do tempo, a comunicação com os demais, a expressão de sentimentos, a auto-realização, o prestígio social, a distração ou a evasão” (COSTA E AQUINO, 2014, p.03).

De acordo com Andrade (2000, p.13) a arte sempre teve uma função simbólica na história da humanidade, criando “substitutos de vida”. Ela permite a expressão e a percepção dos significados atribuídos ao mundo, possibilita a organização do equilíbrio de forças entre os mundos, interno e externo em cada sujeito. Desse modo, a maneira como as imagens são tomadas e processadas também são disponibilizadas para quem as recebe, além do mero registro enquanto fato em si, extrapolando ou expandido o significado daquela fotografia (CAMARGO, 2012, p. 163).

Arteterapia e fotografia: uma ponte para a inconsciência

A arteterapia, assim como a intervenção com a fotografia, aparecem como facilitadoras dos processos terapêuticos, sendo que seus preceitos agregam o mesmo pensar, de que a imagem e a criação auxiliam – de forma direta ou indireta – em um processo terapêutico, fazendo com que o indivíduo consiga criar uma ponte entre sua consciência e inconsciência. Pain (2001) acredita que a arteterapia oferece ao sujeito um suporte para simbolizar seus conflitos. Desde a concepção mental de certa imagem (como e o que eu desejo fotografar) até sua objetivação em uma representação concreta (a fotografia real), surgem diversos fatores, diversas dificuldades e escolhas. Tudo deve ser abordado nesse trabalho de arteterapia, que além de interpretar ou transmitir conteúdos explícitos à significações inconscientes, “não é o conteúdo inconsciente que torna-se consciente, mas pode-se deduzir da produção consciente – palavra ou representação – aquilo de que o funcionamento inconsciente é causa” (PAIN, 2001, p.19). Logo, não trata-se apenas de interpretar objetivamente aquilo que foi feito pelo sujeito, mas de reconstruir todo o caminho que permitiu àquela pessoa chegar no momento e expressar-se daquela forma, é olhar além do que se vê naquela imagem, trazendo novos sentidos às vivências, palavras e objetos. A arte pode produzir mudanças intra e interpessoais, pois através da arte o indivíduo tem a possibilidade de expressar emoções, facilitando o contato com conteúdos inconscientes, “propiciando experiências concretas a fim de permitir a elaboração dos conteúdos internos, mesmo que o acesso a este não se dê no nível da palavra” (PANDOLFO & KESSLER, 2012, p.3). Para as mesmas autoras:

A Arteterapia integra os conhecimentos advindos da psicologia às atividades artísticas, trabalhando com o potencial terapêutico, pedagógico e de crescimento pessoal contido em todas as formas de arte, utilizando-se de técnicas expressivas e vivenciais (desenho e pintura, colagem, modelagem e escultura, dramatização, contar histórias, música, dança e expressão corporal, relaxamento e visualização criativa, entre outros) para facilitar o reconhecimento e desenvolvimento de potenciais, o tratamento do sofrimento psíquico, o autoconhecimento, treinamentos, dinâmicas de grupo (ANDRADE, 2000 *apud* PANDOLFO E KESSLER, 2012, p. 04).

Logo, a fotografia enquanto atividade expressiva pode liberar mensagens do inconsciente que aparecem sob as imagens. Nesse caso, as imagens podem ser produzidas ou apenas observadas, prestando-se igualmente a uma conexão com os elementos do inconsciente, sem que tenha acontecido qualquer verbalização sobre as mesmas.

Tittoni (2009), defende que para a psicologia o uso da fotografia é bastante variado: ela pode ser utilizada como ferramenta, estratégia ou instrumento de trabalho e produção de conhecimento. Segundo a autora, a fotografia pode ser classificada em quatro estratégias: o registro, onde as fotografias funcionam para registrar as ocorrências – o modelo onde prevalece a perspectiva projetiva através da apresentação e discussão das fotografias – o *feedback*, onde as fotografias possuem a função de confrontação e o autobiográfico, onde os sujeitos da pesquisa produzem e discutem suas fotografias (TITTONI, 2009). A autora exemplifica ainda várias formas nas quais a fotografia é aplicada hoje: o recurso fotográfico como forma de discussão com jovens que são estimulados a fotografar seu cotidiano, a utilização da imagem em grupos focais, com o objetivo de discutir o significado de alguma atividade, tal como o trabalho (nessa experiência os participantes foram orientados a escolher algumas, em um grupo de fotos, entre as que mais representariam suas situações). Há também o recurso do álbum fotográfico de família, em que as fotografias familiares foram colocadas como estímulo para a discussão de mães para com seus filhos. E o exemplo em que o próprio pesquisador é o autor das fotos e as utiliza como forma de potencializar as lembranças de idosos moradores de um asilo.

Em recente trabalho, utilizando a fotografia como modo de expressão dos catadores de lixo reciclável, Barboza e Zanella (2014, p. 56), contam que registrar o instante através da fotografia resgata “o fluxo incessante dos acontecimentos da vida”. Porém, ressaltam que os sentidos que foram produzidos a partir da leitura da imagem são vários, dependeram do encontro dos olhares de quem produziu e de quem leu a fotografia.

A partir dessas ideias, podemos visualizar a fotografia como ferramenta de acesso à subjetividade e como possibilidade terapêutica, considerando seu uso com diversos fundamentos e predições, potentes na expressão e na formação de subjetividades.

Como exemplo de expressão através do registro de um movimento social e das fotorreportagens, citamos o fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado. Seu trabalho expressa um ponto de vista peculiar, demonstrando o que a fotografia pode provocar em cada um de nós.

Sebastião Salgado: a fotografia como narrativa social e formadora de experiências subjetivas

Sebastião Salgado é considerado referência mundial quando se trata da fotografia como expressão e narrativa social. Para entender sua formação e suas contribuições, retomamos brevemente sua história, a partir de seu livro *Da minha terra à Terra*, de 2014.

Nascido em Minas Gerais/Brasil, em 1944, cresceu em meio à grande extensão de terras de seu pai, contando em seu livro que conviveu desde cedo com a questão da divisão de terras, alimentos e com o básico para sobreviver. Não havia imaginado ser fotógrafo, gostaria de ter sido advogado ou trabalhar com economia. Em torno dos vinte anos conheceu sua esposa Léa, casaram-se e ambos foram morar em Paris por motivos políticos. Na década de 1970 trabalhou na Organização Nacional do Café e descobriu seu gosto pela fotografia. Augusto Júnior e Romanini (2014) citam em seu artigo que Salgado registrava fotos para jornais e agências de fotografia, assim como a situação socioeconômica ao redor do mundo para diversas organizações, como UNICEF, OMS, Médicos sem Fronteiras e Anistia Internacional. Além da técnica e da perfeição estética, suas fotos são intrigantes, pois parecem imaginadas pelo próprio fotógrafo, embora sejam registros de acontecimentos e realidades. Em seu livro, Salgado (2014) comenta que sempre buscou captar a situação social, política e econômica de cada local que fotografou, conseguindo obter a imagem exata para aquele contexto: “o que os escritores relatam com suas penas, eu relatava com minhas câmeras” (SALGADO, 2014, p. 43). Logo, a fotografia para ele é paixão e linguagem, ambas, poderosíssimas:

Para alguns, sou um fotojornalista. Não é verdade. Para outros, sou um militante. Tampouco. A única verdade é que a fotografia é minha vida. Todas as minhas fotos correspondem a momentos intensamente vividos por mim. Todas elas existem porque a vida, a minha vida, me levou até elas. Porque dentro de mim havia uma raiva que me levou àquele lugar. Às vezes fui guiado por uma ideologia, outras, simplesmente pela curiosidade ou pela vontade de estar em dado local. Minha fotografia não é nada objetiva. Como todos os fotógrafos, fotografo em função de mim mesmo, daquilo que me passa pela cabeça, daquilo que estou vivendo e pensando (SALGADO, 2014, p. 47).

Augusto Júnior e Romanini (2014), em seu estudo sobre as fotografias de Salgado, expõem o fato de que na hora do “clique” muitas experiências, sejam elas do conhecimento prático ou teórico, vem à tona. Salienta a experiência que permite-nos, subjetivamente, antever o resultado final de fatos isolados que, ao se juntarem, produzem um efeito único. “Como é o caso da imaginação dos fotógrafos, que dependem de um elemento existencial, de cognição situada no espaço – tempo. Ou seja, de índices” (AUGUSTO JÚNIOR E ROMANINI, 2014, p. 146). Logo, pode-se inferir que nossas hipóteses teóricas e a disposição para a ação entrelaçam-se, assim, formando esta capacidade de imaginação e o mundo interno de cada um,

fazendo com que, de uma maneira ou outra, a possibilidade imaginada subjetivamente, aconteça. Salgado (2014) confirma esse fato relatando em seu livro que sua fotografia não existe por decisões racionais, é algo que vem de dentro. Seu desejo de fotografar encaminha-o para as fotografias e para novas imagens. São desafios e, para conseguir formar essa imagem, o fotógrafo precisa fazer e faz parte do fenômeno. Potencializando a descrição acima, vemos que:

O que permite o fotógrafo ir a campo e conseguir capturar imagens que procurava é sua capacidade de sintetizar por meio da experiência colateral, ou seja, extrair de suas experiências de vida certas conseqüências que, submetidas ao crivo da realidade, confirmarão às hipóteses previamente formuladas. O resultado desse processo cognitivo realizado por uma mente fértil de imaginação, um espírito corajoso e uma competência técnica bem treinada, são imagens fotográficas que encantam e despertam a curiosidade (AUGUSTO JUNIOR E ROMANINI, 2014, p. 147).

“A fotografia é uma escrita tão forte que pode ser lida em todo o mundo sem tradução” (SALGADO, 2014, p. 58). Indo ao encontro da colocação, Paternostro (2006) disserta em seu estudo que o fotógrafo seleciona algumas possibilidades e tem o poder de optar e re-optar por outras. Em sua decisão estética, quer esteja prestando um serviço ou registrando algo para si mesmo, estão contidos aspectos que o fotógrafo valoriza, por múltiplas razões, lembrando que o vínculo com o assunto registrado faz interferência. Logo, ela pode revelar tanto uma realidade externa quanto interna; se o fotógrafo for capaz de registrar o momento exato da emoção do objeto a ser fotografado, ele poderá revelar também toda a sua emoção naquele exato momento (PATERNOSTRO, 2006, p.52).

Logo, Salgado torna-se referência viva de que a fotografia é impulsionada pelo desejo, conhecimento, experiências internas e externas e subjetividade do autor. Suas verdades estão implícitas em cada fotografia, em cada momento e nos acontecimentos “congelados” e aversivos ao tempo nesse fotografar.

A fotografia como espelho da subjetividade

A fotografia nem sempre foi vista como parte da subjetividade. Durante algum tempo, acreditava-se que era a mais pura e real cópia da realidade, objetiva e sem intervenção alguma do indivíduo. Andrade (2002), cita que a invenção da fotografia provocou diferentes reações: espanto naqueles que não conheciam aquele misterioso processo e medo nos artistas que viam ameaçados seus trabalhos que tinham o intuito de registrar a história através da pintura. Dubois (2013), em seu livro *O Ato Fotográfico*, faz uma pequena retomada sobre os estágios que a fotografia ocupou desde que fora criada. Em um primeiro momento, a fotografia é tomada como o espelho da realidade, a imitação mais perfeita do real. Na década de 1840, Fox Talbot (1800-1877), começa a compor a fotografia nos moldes da pintura, mas também utiliza a câmera para compor fragmentos da realidade, como vemos abaixo:

Começa a fotografar insetos, conchas, plantas e flores para os botânicos, e esses registros históricos dão à fotografia um valor científico, amenizando, em parte a rivalidade com a pintura. [...] O interesse sensual pela luz estabeleceu um padrão que se firmou nos impressionistas. Delacroix pintava seus quadros baseando-se em fotografias. [...] Assim, a fotografia entra na arte com pinceladas suaves, fingindo copiar a realidade e dando aos artistas da época a possibilidade de enxergar mais do que a imagem real (ANDRADE, 2002, p. 36).

Logo, inicia-se uma reação contra a visão da fotografia como mera cópia exata do real, esse princípio de realidade foi designado como impressão. Tenta-se demonstrar que a fotografia não é um espelho neutro, mas instrumento de análise, interpretação e até de transformação do real (DUBOIS, 2013). O processo da fotografia, mecanizado e insensível, passa a ser considerado misterioso e mágico. Andrade (2002) cita que,

quando mergulhamos em uma imagem, percebemos que não existe um mero registro da realidade, «mas sim uma cumplicidade do autor com o objeto fotografado» (ANDRADE, 2002, p. 46).

Julgada pela igreja, definida como transgressora e pecadora, condenada por reproduzir a natureza humana, somente os pintores por iluminação celestial poderiam retratar a realidade. Porém, não logo diversos artistas, pintores, rendem-se à exatidão e perfeição da imagem fotográfica, que acomoda consigo a cópia da realidade com um viés subjetivo. Dubois (2013), coloca que a imagem torna-se inseparável do ato que a funda, em seu primórdio nada mais é do que afirmação de existência. Ela é objetiva, real, logo, é primeiro “índice”, e só depois do olhar humano e subjetivo, adquire sentido. Fontcuberta (2013), diz que para os surrealistas, a fotografia poderia equivaler, no plano visual, ao que a escrita automática representava para a poesia: “a câmera fazia emergir o inconsciente escondido no olhar” (FONTCUBERTA, 2013, p. 51).

Andrade (2002), considera que com a industrialização, a fotografia perdeu em qualidade artística e única, mas ganhou em popularidade. Tirar fotografias começa a tornar-se algo comum, o material fica mais acessível e de fácil manuseio; aniversários, viagens, casamentos, todos esses cliques acabam por eternizar certos momentos, resgatando consigo o passado no presente. Fontcuberta (2013) aborda a massificação do ato fotográfico, em que as fotos antes eram usadas em momentos específicos, como festas de aniversários ou viagens, uma forma de proteção de vivências felizes. Hoje, quem domina o mundo fotográfico não considera as fotos mais como documentos, mas como diversão. É um novo momento em que definitivamente as fotos não servem somente para guardar lembranças. São “exclamações de vitalidade, como extensões de certas vivências, que se transmitem, compartilham e desaparecem” (FONTCUBERTA, 2013, p.31). Por conseguinte, a imagem vive recentemente uma dicotomia entre o imaginário e o objetivo, o real, entre salvar memórias no âmbito do entretenimento e da diversão. O que de fato sabemos é que, através dessas imagens, podemos aproximar mais as lembranças e as sensações daquilo que vivemos e estamos vivendo (ANDRADE, 2002), independente de sabermos que aqueles “cliques” têm por base nossa subjetividade ou não.

Até o momento, mostramos a relação entre Psicologia e Fotografia, diante de diferentes ângulos. Apresentamos uma breve relação da fotografia como atividade expressiva, como técnica e salientamos o trabalho de Sebastião Salgado por seu reconhecimento internacional como fotógrafo capaz de traduzir as mais diversas questões sociais pelas lentes fotográficas. Vamos aprofundar o tema apresentando como a subjetividade está presente em cada imagem fotografada, trazendo à luz elementos que se escondem no inconsciente.

Psicologia e fotografia: o que sabemos até então

De acordo com Maurente (2007), cada material fotográfico é capaz de produzir reflexões e palavras únicas:

A análise da intervenção geralmente ocorre a partir de tópicos como: a) sentidos que a fotografia, por si só, evoca; b) elemento escolhido para ser fotografado e sua relação com o tema e com o autor da fotografia; c) elementos que não foram escolhidos, mas que aparecem na fotografia; d) elementos importantes que foram excluídos completamente da fotografia; e) depoimento do autor sobre a fotografia revelada e f) reflexões que o ato de fotografar possibilita (MAURENTE, 2007, p. 37).

Andrade (2002) entende que a fotografia tem um observador participante que acaba por escavar detalhes e farejar o alvo e o objeto que vai estar na sua lente e principalmente em sua interpretação. Ou seja, o autor da foto tem poder, mais de escolha do que de captar e colocar dentro daquele espaço; e isso é fonte de interpretação do subjetivo.

Barthes, citado por Andrade (2002), afirma que o espectador das imagens também pode ser um intérprete: ele vê, sente, nota, olha e pensa; pensar em fotografia como uma expressão subjetiva nos leva a pensar que ela não precisa ser trabalhada com apenas um indivíduo de cada vez num *setting* terapêutico, mas também com um grupo, no todo, pois além de interpretar suas próprias imagens, o sujeito também pode trabalhar com a interpretação da foto do outro, colocando ali suas próprias percepções e sentimentos. É um processo de descoberta e redescoberta de si mesmo no outro, e do outro em si mesmo, um duplo reconhecimento, a possibilidade de enxergar mais que a imagem real (ANDRADE, 2002, *apud* PINHEIRO E GUNTHER, 2008). O seguinte fragmento ilustra o quanto uma imagem pode fazer-nos sentir e expressar:

(...) quando fitei aquelas fotografias, algo se rompeu. Acertava-me a um limite que não era apenas o de horror; senti-me irrevogavelmente magoada, ferida, mas uma parte de meus sentimentos começou a enrijecer-se; algo morreu; algo ainda chora. (...) A imagem perfura. A imagem anestesia (SONTAG, 1981, p.20 *apud* ANDRADE, 2002, p.51).

Pensando no tema que norteia este artigo, encontramos em Pinheiro e Gunther (2008, p.197), a definição que nos permite decifrar um dos caminhos onde a fotografia se traduz em subjetividade: “Por alguns instantes, abre-se esse ideário, através da visualização, expondo o que dificilmente seria externalizado de outra forma.”

A partir da compreensão das formas como a fotografia e as imagens em geral articulam-se com a subjetividade, podemos entender melhor que, além deste papel elas hoje estão no coração das mídias. Como referimos anteriormente, vivemos em um mundo de imagens que, embora fugazes, deixam sua marca e cumprem um papel próprio do cenário contemporâneo, sendo capturadas pelas mídias sociais a serviço de uma produção subjetiva, ou melhor, de uma dessubjetivação.

A fotografia midiática: transparência e ilusões sociais

A chegada da fotografia abala a imagem vista como mera fantasia em pinturas e quadros. Segundo Amar (2001), até o século XIX a informação ocorre essencialmente pela escrita e, após a descoberta e uso da fotografia, as imagens passam a ser o testemunho dos acontecimentos. Ilustrações impressas gravadas a partir de fotografias figuram nos jornais e nos livros desde 1842. Logo, a aliança entre fotografia e imprensa (e entre textos e imagens) começam a parecer indissociáveis. Santos (2003), expõe que as fotografias detêm significados, tornando-se mensageiras de identidades ideológicas e auxiliando na construção das mensagens nas quais aparecem. Para a autora, a linguagem fotográfica utilizada nos meios de comunicação de massa, deve ser considerada privilegiada, pois permite que indivíduos captem com mais facilidade a mensagem a ser passada, tornando a notícia mais provocativa e explicativa. Surge então uma nova figura em meio à aliança da fotografia com a imprensa: o repórter-fotográfico. Rouillé (2009), diz que essa nova figura se caracteriza pela maneira como, por um lado, seu corpo se mistura com seu aparelho fotográfico e por outro, com o mundo e as coisas. O autor cita como exemplo um grande fotógrafo: Henri Cartier-Bresson, como vemos abaixo:

Em 1931, a Leica “tornou-se o prolongamento do meu olho e não me larga mais”, relata Henri Cartier-Bresson. A máquina é mais do que um simples prolongamento de seu corpo, em razão da ligação que os une (“ela não me larga mais”); é mais do que um novo órgão, mais sensível e mais receptivo. A fotorreportagem, de fato, origina-se da verdadeira mistura de dois corpos: o da máquina e o do fotógrafo que, juntos, são corpos sob a forma de um novo corpo, um outro corpo, não necessariamente um corpo humano. Não há nem prolongamento nem transplante, porém metamorfose, hibridismo de corpo e aparelho, abertura de uma nova relação física no mundo (ROUILLÉ, 2009, p.129).

Logo, a relação do fotógrafo com o mundo varia conforme sua individualidade, segundo circunstâncias e práticas. Henri Cartier-Bresson considerava a importância de ser discreto, fundir-se com o mundo e as coisas, passar despercebido e furtivamente tirar ao natural, “imagens às pressas” (ROUILLÉ, 2009, p.130). Como ilustração desse pensamento, analisemos a foto de Henri Cartier-Bresson, datada de abril de 1945, retratando a cidade de Dessau, na Alemanha, após a guerra:

Figura 1



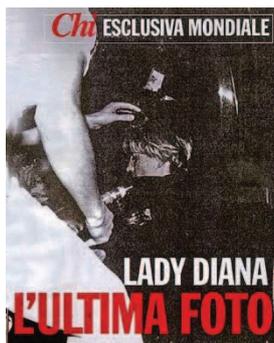
Fonte: moma.org (2010)

Em meio à demanda, sucesso e quantidade de imagens evocadas para a disseminação das “novidades” surge outro estilo de fotógrafo midiático, com postura e métodos diferentes do anterior: o paparazzo. Este outro meio de captar as imagens e notícias segue com outro preceito, segundo Rouillé (2009): o do espetáculo. Este novo estilo não age, ele reage. O autor cita que “como uma aranha em sua teia, ele não vê nada, não percebe nada, ou quase nada. Tece uma rede em torno de sua presa e espera o menor sinal, para saltar no lugar pretendido” (ROUILLÉ, 2009, p. 130). Esse paparazzo age com seus reflexos, às cegas e nas agitações. O autor cita o exemplo da fotografia do acidente de Lady Di: a exploração do horror, justificada pela profissão, pelo automatismo. Oposto aos preceitos de foto-reportagem de Salgado e Cartier-Bresson, esse “estilo” é uma máquina de captar, pensamento involuntário, uma “ordenação de um corpo sem órgãos, reagindo às solicitações de uma rede” (ROUILLÉ, 2009, p. 30). Lembremos com Debord (2013), para quem o mundo real torna-se mera imagem jogada sem eixo, a favor de uma politicagem. Estas imagens reais, produzidas e produtoras da subjetividade humana tornam-se motivações eficientes de um comportamento hipnótico:

O princípio do fetichismo da mercadoria, a dominação da sociedade por coisas suprasensíveis embora sensíveis, se realiza completamente no espetáculo, no qual o mundo sensível é substituído por uma seleção de imagens que existe acima dele, e que ao mesmo tempo se fez reconhecer como o sensível por excelência (DEBORD, 2013, p. 28).

Um exemplo muito apropriado desse trabalho, típico da mídia contemporânea, pode ser visto na capa da revista “Chi”, onde aparece, com o título de “A última foto”, a imagem da princesa Diana ainda em meio aos destroços do acidente que tirou sua vida:

Figura 2



Fonte: <http://imagesvisions.blogspot.com.br/> (2008)

Para muito além de fotos sensacionalistas que predizem e intuem o sucesso imediatista, sobrepondo-se ao respeito para com o outro, podemos caracterizar outro tipo de repórter, aquele que manipula: Souza (2009), comenta em seu artigo sobre a manipulação fotográfica, o significado real desta palavra. Salienta que o verbo manipular tem sentidos e abordagens diferentes: “Significa habilidade e destreza na atividade com as mãos”. Por outro lado, significa “tornar falso, adulterar, enganar (...), mudar, alterar e modificar.” (SOUZA, 2009, p. 201). Nas palavras do autor:

Neste caso, a fotografia é apenas o canal para a ilusão. A imagem fotográfica sempre correrá o risco de representar realidades manipuladas e mentirosas, já que desde o fotógrafo, passando por um editor fotográfico – no caso do fotojornalismo e fotodocumentarismo – até o observador podem ser influenciados pelo poder de transmissão do discurso ideológico inserido na imagem fotográfica (SOUZA, 2009, p. 201).

Com isso, observamos aqui o processo de dessubjetivação, no qual o sujeito apenas recebe uma verdade pronta, sem maiores questionamentos e acreditando na imagem, fiel cópia do real.

Vasconcellos (2004, p. 23), exprime que as fotografias midiáticas comunicam-se mais do que imaginamos, são mais fortes e enriquecidas quando “apresentam suporte linguístico, que as enquadram, como título, legenda ou texto a elas concernentes, não permitindo que tenham caráter de enigmatismo”. O texto e a imagem têm uma força imensurável de produção e persuasão de pensamentos, principalmente quando colocada à mercê de uma população que vive culturalmente alienada. Vasconcelos (2004, p. 5), cita Pinto (1999), para quem:

[...] a publicidade constrói as comunidades de consumo no sentido de que transforma pessoas em consumidores, ao fornecer os modelos mais coerentes e persistentes para as necessidades, valores, gostos e comportamentos do consumidor, pela repetição de sucessivas interpelações. Se no início é uma espécie de jogo, uma experiência suspeita para os membros da audiência, acaba transformando-se em hábito, para ser real.

Podemos entender, com essas colocações, o poder que a imagem midiática tem sobre os receptores, em sua maioria, acríticos deste tipo de comunicação. Para Camargo (2012), uma imagem, sozinha, consegue produzir tanta informação quanto um texto: “É capaz de estabelecer articulações entre o texto verbal, a estrutura diagramática da página e as demais ocorrências que constituem o fluxo informativo da mídia impressa, expandindo a informação para outros níveis de compreensão” (CAMARGO, 2012, p. 164).

A imagem, sendo constituída de signos que a fazem poder ser interpretada e comunicada, (COELHO, 2012, p. 448) emergindo assim, naquilo que é culturalmente aprendido: a autenticidade e a produção de conhecimentos, para ter validade devem estar de acordo com a cientificidade e a objetividade. Nossa

linguagem escrita, primordial, vincula a impessoalidade à credibilidade. Logo, assimilamos que mais uma vez cultivamos a cópia à criação. Vidon e Santos (2011), em seu artigo sobre a dessubjetivação nas escolas, referem-se ao Bakhtin (1992), que já falava que nossos discursos estão cheios de palavras de outras pessoas: “Com algumas delas, fundimos inteiramente a nossa voz, esquecendo-nos de quem são” (BAKHTIN, 1992, p.195 *apud* VIDON E SANTOS, 2011, p.19). Se essa questão é tão forte na utilização da palavra escrita, que dirá da linguagem da imagem que desde os primórdios de sua criação até atualmente é considerada pelo senso comum como fiel cópia do real.

Coelho (2012, p. 450), comenta que “contexto social influencia os artistas nas suas composições, a conjuntura política, social e cultural tem ação direta sobre as produções imagéticas”. Buratini (2003, p.422), expõe a necessidade da formação de leitores críticos na questão da manipulação das imagens: “há que se desmistificar a ideia de única leitura prevista. Leitores devem ser capazes de construir suas próprias histórias de leitura”. O autor cita Dondis (1997), reiterando as colocações acima: “A fotografia tem uma característica que não compartilha com nenhuma outra arte visual - a credibilidade. Costuma-se dizer que a câmera não pode mentir. Embora se trate de uma crença extremamente questionável, ela dá à fotografia um enorme poder de influenciar as mentes dos homens” (DONDIS, 1997, *apud* BURATINI, 2003, p.422).

Relacionando essa forma de expressão fotográfica com a ideia de subjetivação e a dessubjetivação, citamos Coelho (2012), para quem devemos considerar que, assim como os documentos escritos, as imagens possuem o seu criador e como todos os seres, esse autor tem crenças e ideias, podendo a sua produção ser tendenciosa. Oposto a essa indução, Cartier-Bresson postulava que: “diante do caos do mundo, ele tem como missão fixar um centro, encontrar uma ordem e extrair a verdade” (ROUILLÉ, 2009, p. 288). Portanto, a fotografia reproduz menos do que produz. Rouillé (2009), complementa que ela não reproduz sem produzir, sem inventar, sem criar, artisticamente ou não, uma parte do real, não o real em si, gerando com isso transparência e, acima de tudo, prudência.

Aproximamos da resposta ao nosso problema inicial: de que formas a fotografia expressa a subjetividade? Vamos explicitar nossas conclusões a partir dos dados encontrados e das reflexões suscitadas.

Conclusão

Neste artigo buscamos elementos que nos ajudassem a visualizar a relação entre as imagens e a expressão de subjetividade. No percurso da pesquisa, mostramos algumas possibilidades de uso da imagem, tanto como expressão e manipulação da subjetividade, quanto como recurso terapêutico. A história da fotografia mostra como foi usada para a proteção das memórias e a comprovação de fatos, passando por períodos experimentais, até ser considerada no campo artístico. Podemos pensar que a fotografia assumiu na atualidade um caráter desafiador que parece ter se tornado parte do cotidiano, um modo privado de inserção no coletivo através das redes sociais. A imagem migrou do papel fotográfico para as telas das máquinas, sejam computadores ou celulares. Há uma intensa produção fotográfica, os chamados “selfies” que viralizam na velocidade da luz. Além dos selfies, a paixão por fotos é disseminada sem corte de classe, gênero, idade ou etnia, configurando uma cultura imagética: “[...] não é mais apenas uma casta de especialistas, mas a maioria das pessoas que são levadas a aprender, transmitir e produzir conhecimentos de maneira cooperativa em sua atividade cotidiana” (LÉVY, 1999, p. 55). Fotografias estampadas em capas de revistas e jornais, explícitas e comunicativas em redes sociais, vivendo assim, em “uma sociedade que valoriza visualidades e visibilidades” (TITTONI, 2009, p. 112).

Independente do uso que se deseja, concluímos que a fotografia sempre destaca-se por um mesmo ponto: a subjetividade. Não há como pensar no ato fotográfico sem considerar a cultura, os desejos, o intuito e o futuro projetados naquela imagem. Reforçando essas premissas, citamos Rouillé (2009), que acredita que quem fotografa seleciona possibilidades e faz opções que excluem ou incluem certos aspectos tais como ângulos, elementos e luminosidade. Enfim, diversas características que podem revelar algo de sua subjetividade. Nos deparamos com as características selecionadas pelo fotógrafo: nelas estão contidos aspectos valorizados, revelando uma realidade externa (qual o fundamento dessa foto?) e interna (que emoções essa foto é capaz de evocar em mim?).

É fato que a imagem fotográfica evoca sentimentos. Ela oferta uma narrativa que também pode ser reforçada ou distorcida por quem recebe e a interpreta. Uma imagem fotográfica é uma mensagem enviada ou recebida, desde uma cópia fiel da realidade até uma proposta artística. Em todos os casos, trata-se de produção de subjetividades ou da desconstrução dela.

O fio condutor do artigo evoca a subjetividade, a psicologia e a fotografia. Tantas abrangências que essa inter-relação pode revelar, exprimindo que a partir dessa pesquisa e dessa afinidade, conseguimos vislumbrar a quantidade de informação que temos acerca do assunto. De um lado, uma subjetividade passiva (que aceita e recebe a ideia pronta) e de outro uma subjetividade ativa (que produz, incorpora, desmistifica, forma e exprime conteúdos). Concluímos que a fotografia como imagem, como mensagem, como narrativa, desloca-se em um *continuum*. Do qual um dos extremos seria a expressão da subjetividade e o outro lado, representaria uma produção de subjetividade cujo extremo seria uma espécie de dessubjetivação. Essa dessubjetivação tenta implicar como verídica a objetividade (neutralidade e imparcialidade), mascarando a real finalidade da divulgação da imagem. Neste ponto, a semiótica entra como fator preponderante e reiterante na análise de como a maneira da percepção desses modos de massificação, pasteurização do pensamento e de modos de ser, pressiona e estigmatiza a realidade e o sujeito que está recebendo a informação visual. Logo, o intuito desse artigo legitima a necessidade de uma mudança e aperfeiçoamento de paradigmas sobre a linguagem da imagem, seja ela voltada à questão da dessubjetivação ou ao tratamento, reflexão ou produção de subjetividade de modo terapêutico.

Por fim, entendemos por meio da pesquisa e das relações abordadas que as imagens fotográficas não cessam em si mesmas. Dependem de quem as recebe e de quem as cria para tornarem-se vívidas. Não são meras fontes de expressão. São condutoras, comunicativas e interpretativas. Contudo, necessitam de uma inter-relação e da valoração que cada um dará para elas. Entendemos que essa relação não finda nesse artigo, e sim perdura como um ponto de partida para novas abordagens e caminhos.

REFERÊNCIAS

- AMAR, Pierre-Jean. **História da Fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2001.
- ANDRADE, Liomar Quinto. **Terapias Expressivas**. São Paulo: Vector, 2000.
- ANDRADE, Rosane. **Fotografia e Antropologia: olhares fora - dentro**. São Paulo: Estação Liberdade, EDUC, 2002.
- BARBOZA, Daiani; ZANELLA, AndréaVieira. **Relações estéticas dos catadores de material reciclável com a cidade: os passos da pesquisa**. *Psicologia & Sociedade*: 26(1): 53-62, Porto Alegre, 2014.
- BURATINI, Diana Zwi. **A manipulação de imagens na mídia impressa e os efeitos de sentido produzidos: leitura crítica de informação visual**. Anais do 5º encontro do Celsul, Curitiba, PR, 2003.
- CAMARGO, Isaac Antonio. **Ética, imagem e fotografia na mídia informativa impressa**. *Revista Discurso Fotográfico*. V. 8, nº 12. pp. 161-194, 2012.

- COELHO, Thiago da Silva. **A imagem como fonte histórica: enigmas e abordagens.** Caderno de Pesquisa Cdhis. Uberlândia, 2012.
- COSTA, Ivan; AQUINO, Agda. **Manipulação na fotografia: Uma discussão entre memória real e irreal.** João Pessoa, PB, Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2014.
- DEBORD, Guy. **Sociedade do Espetáculo.** Contraponto, Rio de Janeiro, 2013.
- DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico – Ofício de arte e forma.** São Paulo: Papirus, 2013.
- FONTCUBERTA, Joan. **A Câmera de Pandora – A Fotografia depois da Fotografia.** São Paulo: Gustavo Gili, 2013.
- LÉVY, Pierre. **Cibercultura.** São Paulo: Editora 34, 1999.
- PAIN, Sara; JARREAU, Gladys. **Teoria e técnica da arte-terapia: a compreensão do sujeito.** Porto Alegre: Artmed, 2001.
- PANDOLFO, Priscila Maria; KESSLER, Adriana Silveira. **A arte é terapia: arteterapia em grupos comunitários.** Rev. Conversas Interdisciplinares. Rev. de Divulgação Científica Ulbra Torres: Conversas Interdisciplinares. Torres, RS, vol. 1, 2012. Disponível em: <http://ulbratorres.com.br/revista/artigos/volume2012/7.pdf>. Acesso em: 15 de Maio de 2016.
- PATERNOSTRO, Raquel Carvalho Costa. **O uso da fotografia como instrumento no processo de orientação vocacional para adolescentes.** Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) – Faculdade de Psicologia, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2006. Disponível em: http://www.sapientia.pucsp.br/tde_arquivos/3/TDE-2007-04-19T12:32:48Z2949/Publico/PCL%20-%20Raquel%20Paternostro.pdf. Acesso em: 26 de Maio de 2016.
- PINHEIRO, José Q.; GUNTHER, Hartmut. (Orgs.). **Métodos de pesquisa nos estudos pessoa-ambiente.** São Paulo, SP: Casa do Psicólogo, 2008.
- ROMANINI, Anderson Vinicius; JUNIOR, Silvio Nunes Augusto. Imaginação e fantasia nas fotografias de gênese de Sebastião Salgado. **Revista de Estudos Universitários**, v. 40, 2014, p. 137-148.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea.** São Paulo: SENAC, 2009.
- SALGADO, Sebastião; FRANCO, I. **Da minha terra à Terra.** Tradução: Julia da Rosa Simões. São Paulo: Paralela, 2014.
- SANTOS, Luciana Pereira dos. **O ensino da fotografia nos cursos de jornalismo.** Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, 2003.
- SILVEIRA, Nise. **Jung Vida e Obra.** São Paulo: Editora Paz e Terra S.A, 2003.
- SOUZA, Daniel Rodrigo Meirinho de. **A manipulação fotográfica como processo de representação do real: A reconstrução da realidade.** Em Passages de Paris Édition Spéciale. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2009.
- TITTONI, Jaqueline. Sobre psicologia e fotografia. In: TITTONI, Jaqueline; (Org.). **Psicologia e Fotografia: experiências em intervenções fotográficas.** Dom Quixote, Porto Alegre, 2009, p. 7-23.
- TITTONI, Jaqueline; MAURENTE, Vanessa. **Imagens como estratégia metodológica em pesquisa: a fotocomposição e outros caminhos possíveis.** Psicologia & Sociedade: 19(3): 33-38, Porto Alegre, 2007.
- VASCONCELLOS, Mércia. **Política e mídia: as fotografias dizem tudo!** Marília, SP: Universidade de Marília. Disponível em: <http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/d/d8/GT5 - 13 - Politica e Midia- Mercia.pdf> . Acessado em: 20 Mai. 2016.
- VIDON, Luciano Novaes; SANTOS, Isabele de Jesus dos Santos. **Subjetividade e dessubjetivação em textos dissertativos argumentativos: analisando algumas propostas didáticas.** Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, Espírito Santo, 2011.