

Bettina Wieth  
Gonçalves  
Mestranda do  
Programa de  
Pós-Graduação  
em Artes Visuais  
- PPGAV/UFPEL  
bettinawieth@  
hotmail.com

Angela Raffin  
Pohlmann  
Doutora em  
Educação (UFRGS);  
Professora do  
PPGAV/UFPEL  
angelapohlmann@  
gmail.com

# Relações entre a composição e o enquadramento fotográfico

## *Relations between the composition and the photographic frame*

**Resumo:** Com base nos conceitos de centrípeto/centrífugo, propostos por André Bazin (2014) e desdobrados em Jacques Aumont (2004), além das noções de *punctum/studium*, introduzidas por Roland Barthes (1984), a temática que direciona este estudo reporta-se às relações entre elementos pictóricos e os já característicos da linguagem fotográfica. Pretende-se investigar a presença de elementos pictóricos dentro do enquadramento fotográfico, através de aproximações teóricas tomadas a partir das relações entre a pintura e o cinema, relacionadas ao contexto da fotografia.

**Palavras-chave:** fotografia, enquadramento, centrípeto/centrífugo, *punctum/studium*.

**Abstract:** Based on the concepts of centripetal/centrifugal proposed by André Bazin (2014) and deployed in Jacques Aumont (2004), besides the notions of *punctum/studium*, introduced by Roland Barthes (1984), the theme that directs this study reports to the relationship between pictorial elements and already characteristic of the photographic language. We intend to investigate the presence of pictorial elements within the photographic frame through theoretical approaches taken from the relations between painting and cinema, related to photography context.

**Keywords:** photography, framework, centripetal/centrifugal, *punctum/studium*

### INTRODUÇÃO

Uma das características que se pode considerar no processo de construção da imagem fotográfica é a forma como os elementos presentes no enquadramento estão compostos visualmente. Nesta pesquisa, a moldura imagética, ou seja, o enquadramento da imagem, não se limita aos parâmetros estipulados por questões relativas ao formato ou linguagem, mas foi pensado a partir das possibilidades de hibridização com outras formas de expressão artística.

Considero que os parâmetros da construção de uma imagem, pensada no momento da sua produção, podem ser aplicados de diversas maneiras na linguagem da fotografia. Assim, a partir da seleção de duas fotografias de minha produção artística, procurei observar as possibilidades de coexistência de elementos estéticos dentro dos enquadramentos analisados. As imagens foram realizadas nos anos de 2012 e 2013, e nelas procurei verificar a maneira como os elementos pictóricos estavam inseridos nos enquadramentos. Nestas análises, foram utilizados os conceitos de centrípeto/centrífugo, propostos por André Bazin (2014) e desdobrados em Jacques Aumont (2004), além das noções de *punctum/studium*, introduzidas por Roland Barthes (1984). Do mesmo modo, pretendo verificar as formas com que as práticas fotográficas empregadas na construção dessas imagens se relacionam com os elementos presentes em suas composições.

### I. NOÇÕES DE CENTRÍPELO/CENTRÍFUGO

Nos artigos *Ontologia da imagem fotográfica* (1958) e *Pintura e cinema* (1951), inseridos no livro *O que é o cinema?*, de 2014, Andre Bazin introduz uma nova maneira de perceber as relações entre estética e linguagem da fotografia e do cinema. Para o autor, a fotografia é o ponto máximo do desenvolvimento de técnicas de representação utilizadas pela pintura, que buscavam atingir um ideal de verossimilhança com a realidade. Bazin acreditava que

a pintura se esforçava, em vão, por nos iludir, e essa ilusão bastava à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, por sua própria essência, essa obsessão de realismo (BAZIN, 2014, p.30).

Dessa forma, um registro claro e direto é característico da imagem fotográfica, que, juntamente com a prática cinematográfica, tem como in-

tenção, desde seus primórdios, atingir um ideal de objetividade em comparação a outras manifestações artísticas que estão sujeitas à capacidade técnica de quem as media.

Apresentando uma reflexão sobre as relações entre elementos pictóricos e características exclusivas do fotográfico/cinematográfico, o autor aponta que uma imagem criada com o intuito de ser uma representação realista não deve se mesclar com elementos próprios de outra forma de expressão. Assim, Bazin introduz seus questionamentos acerca das relações entre o pictórico e o fílmico ao apontar que, com o intuito de utilizar a pintura, o cinema a trai de todos os modos possíveis. Isso ocorre, sobretudo, devido à transposição da tela limitada por uma moldura para a tela do cinema, cujo limite pode ser ficcionalizado pelo espectador. No pictórico, esta moldura simboliza uma espécie de oposição à própria realidade, funcionando ainda como uma demarcação da representação visual existente. Segundo o autor, “a moldura polariza o espaço para dentro, tudo o que a tela de cinema nos mostra, ao contrário, supostamente se prolonga indefinidamente no universo” (BAZIN, 2014, p. 207). Portanto, de acordo com essa perspectiva, a moldura pictórica é centrípeta<sup>1</sup>, já a tela cinematográfica, centrífuga.

Segundo as constatações feitas por Bazin, que sugere uma oposição entre os conceitos de pictórico e fílmico a partir de suas definições sobre o quadro, Jacques Aumont (2004) desenvolve um desdobramento desta discussão ao propor outras maneiras de compreensão com relação às formas como os elementos pictóricos podem ser inseridos na imagem fotográfica/cinematográfica.

Na imagem pictórica, “embora o pintor seja mais ou menos obrigado a respeitar uma certa lei perspectiva, ele brinca com liberdade com os diversos graus de nitidez da imagem” (AUMONT, 2004, p. 33). Todavia, na imagem cinematográfica/fotográfica, a câmera trabalha mecanicamente com a nitidez, que pode ser regulada de acordo com a quantidade de luz disponível e a distância focal, dependendo ainda de fatores como o posicionamento da câmera com relação ao objeto. Porém, segundo Aumont (2004), é na luz e em suas mais variadas formas de manipulação que se encontram as principais divergências entre o pictórico e o fílmico.

Na pintura, a luz é explorada através da mistura de cores, que, em diferentes tons, podem representar com exatidão os efeitos desejados pelo artista. Contudo, na imagem fotográfica, mesmo que a luz possa ser obtida facilmente através de métodos naturais e artificiais, a maior dificuldade reside em sua manipulação, sendo necessário conciliar as limitações causadas por esta nos enquadramentos com o grau de realismo que a iluminação de determinada cena exige.

Jacques Aumont aponta que “em geral, ele [quadro] faz os dois. Limite e janela – ou, na terminologia de Bazin, ‘quadro (moldura) x máscara’ –, a imagem pictórica e a imagem fílmica jogam com os dois, e, no mais das vezes, com os dois juntos” (AUMONT, 2004, p. 119). Nesse sentido, vale ressaltar que a reação do espectador em frente à imagem fotográfica se dá como se estivesse “diante da representação muito realista de um espaço imaginário que aparentemente estamos vendo” (AUMONT, 2004, p. 21). É o enquadramento que delimita a exata porção deste espaço, e fora deste campo de visão, o observador tende a imaginar aquilo que poderia ser revelado com um simples deslize da câmera. Segundo Aumont, desde o surgimento da fotografia e do cinema, foram utilizadas várias formas para dominar os meios de comunicação existentes entre o espaço *off*<sup>2</sup> e aquilo que está em quadro. No audiovisual, algumas destas formas podem ser bastante recorrentes, como as saídas e entradas dos personagens em quadro, que não precisam se dar somente pelos lados, como também na parte inferior e superior do enquadramento. Já na fotografia estática, outro exemplo que ilustra as diversas maneiras de ficcionalizar o espaço *off* se encontra nos enquadramentos que recortam apenas uma parte do corpo de um indivíduo, o que implica automaticamente que o restante não revelado pela câmera está contido no fora-de-campo.

## 2. CONCEITOS DE PUNCTUM E STUDIUM

Em proximidade com a discussão sobre o enquadramento empreendida por Bazin e Aumont, podemos situar a perspectiva de Roland Barthes (1984) e a introdução dos conceitos de *punctum* e *studium*, que são formadores de uma espécie de dualidade norteadora do interesse do observador.

1. Na moldura centrípeta, o olho é puxado para o centro das representações visuais contidas por ela. Já na tela centrífuga ocorre o inverso, pois o olhar é jogado para fora da imagem, tendendo a procurar o fora-de-quadro.

[2] O espaço *off*, ou fora-de-campo, pode ser definido como “[...] o conjunto de elementos (personagens, cenário etc) que, não estando incluídos no campo, são contudo vinculados a ele imaginariamente para o espectador, por um meio qualquer” (AUMONT, 1995, p. 24).

pela fotografia. O *studium* é um envolvimento objetivo guiado conscientemente através da experiência visual, que evidencia características genericamente difundidas na composição fotográfica. Para Barthes, o *studium* funciona como um interesse médio, uma espécie de afeto geral mediado pelo contexto cultural em que o observador está inserido. Assim, “o *studium* não quer dizer estudo, mas [...] uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular” (BARTHES, 1984, p. 45). Por conseguinte, o *punctum* é justamente o elemento que mais se impõe, sendo aquilo que fere ou atrai o observador de maneira incisiva. Dessa forma uma fotografia é “unária” (BARTHES, 1980, p. 66) quando contiver um *studium* sem a presença de um *punctum*, provocando um envolvimento mediano onde nada em especial desperta interesse do olhar.

Porém, segundo Barthes, não é possível estabelecer regras de conexão entre o *punctum* e o *studium*, pois estes se relacionam ao mesmo tempo, em uma espécie de co-presença. Da mesma forma, nenhum tipo de análise é realizada para a compreensão do *punctum* em um enquadramento; ela acontece naturalmente, bastando apenas o impacto próprio da composição fotográfica. Além disso, o autor também acredita que ao enquadrar uma fotografia, o visor acaba delimitando sua representação visual, sendo criado um “campo cego” que oferece ao observador a possibilidade de imaginar o restante daquele enquadramento. Portanto, o autor afirma que “o *punctum* é uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (BARTHES, 1984, p. 89).

### 3. ANÁLISE DAS IMAGENS FOTOGRÁFICAS

Para esta análise, foram selecionadas duas fotografias pertencentes às séries *Insólita* e *Que desliza por entre sonhos* (2014), que podem ser definidas como registros de meu cotidiano reinterpretados a partir de outra perspectiva. Como fio condutor para o processo criativo posterior à etapa de captação das imagens, busco inspiração no universo dos sonhos e dos

devaneios. Dessa forma, dou um novo significado às imagens, que neste caso foram feitas nos anos de 2012 e 2013, através de processos de edição, recontextualização ou simplesmente em meio a uma narrativa. Contudo, na análise destes dois enquadramentos, a relação das fotografias selecionadas com as demais que compõem as séries não será considerada, pois serão observadas individualmente.

A fotografia abaixo (Fig. 1) foi registrada no verão de 2013, em Pedro Osório/RS, no rio Piratini. De cima da ponte rodoviária, pude observar um grupo disperso de pessoas que se banhavam nas águas do rio em um fim de tarde. Utilizando câmera DSLR digital e uma teleobjetiva zoom 18-135mm, capturei a cena dos mais variados ângulos, resultando em uma quantidade considerável de fotografias. Posteriormente, ao observá-las, pude notar algumas composições que me agradaram, mas senti que não tinham chamado minha atenção. Foi somente depois de um sonho que recorri novamente àquelas imagens, já com uma ideia específica para colocar em prática na edição. Depois de despertar deste sonho, lembrava nitidamente da imagem de seu “cenário”, que tinha permanecido na minha memória. Era uma água que ao mesmo tempo se confundia com céu, mas ainda assim, pessoas passavam, nadavam e se banhavam em sua superfície. Com isso em mente, procurei fazer uma sobreposição de duas fotografias que resultassem naquilo que visualizei previamente.

Todavia, mesmo sem esta contextualização, é possível perceber uma atmosfera narrativa na cena retratada. Acredito que seja caracterizada especialmente pelo envolvimento e aparente interação entre os personagens, quase propiciando uma sensação de movimento. Os meninos de braços abertos e os olhares direcionados para fora do quadro, por exemplo, são elementos que fortalecem esta impressão. E é neste ponto exato que reside a força centrífuga do enquadramento, suscitando uma forte complementação imaginária por parte do observador, o que marca a presença do espaço *off*. Em paralelo, é possível identificar a moldura centrípeta principalmente por meio das cores



e sua relação com o contraste e nitidez da imagem. Com a mesclagem entre a fotografia do céu e o registro dos banhistas, obtive uma sobreposição que realçou os tons de azul e branco. Além disso, estas tonalidades se misturaram em diferentes intensidades, resultando em uma imagem que confunde sua nitidez de registro documental com uma atmosfera fantasiosa e onírica. Esta hibridização se assemelha a pinceladas em uma tela, que através da combinação de tons de cores e suas sombras podem trazer a tona as características desejadas pelo pintor. Como Jacques Aumont argumenta, “[a moldura/quadro] pode obrigar o olhar a percorrê-la, ou incitar o espírito a vagabundear para além de seus limites. E acrescentarei, por meu lado, que, em geral, ele faz os dois” (AUMONT, 2004, p.119). Além disso, elementos como o posicionamento dos personagens e a delimitação de espaços vazios na parte superior e inferior do quadro, fortalecem o equilíbrio entre peso e leveza<sup>3</sup> na fotografia.

Dessa forma, resgatando a discussão teórica proposta por Barthes, também é possível identificar outras questões específicas da composição fotográfica que contribuem para o impacto causado pelo enquadramento. Elementos estéticos como a centralização, a horizontalidade e o desfoque auxiliam para a apreensão da composição imagética pelo olhar, porém, com relação ao *punctum*, o impacto causado pela cena, questões emocionais ou mesmo narrativas também podem estar presentes. Penso que na fotografia analisada, o *punctum* ressalta sutilmente a presença de um fora-de-quadro através das figuras dos dois meninos de braços abertos. Neste ponto da composição, sinto que meu olhar é puxado, e somente a partir daquele espaço específico sou convidada a percorrer o restante da imagem. Barthes conclui seu raciocínio sobre as relações entre o *punctum* e o enquadramento fotográfico ressaltando uma “última coisa sobre o *punctum*: quer esteja delimitado ou não, trata-se de um suplemento: é o que acrescento à foto, e que todavia já está nela” (BARTHES, 1984, p.85).

A próxima fotografia a ser analisada foi registrada no ano de 2012 (Fig. 2), também na cidade de Pedro Osório, em uma das árvores do camping mu-

3. Sobre as relações de equilíbrio entre peso e leveza nas composições fotográficas dos enquadramentos, também podem ser lembradas as ideias de Rudolf Arnheim: “numa composição equilibrada, todos os fatores como configuração, direção e localização determinam-se mutuamente de tal modo que nenhuma alteração parece possível, e o todo assume o caráter de ‘necessidade’ de todas as partes. Uma composição desequilibrada parece acidental, transitória e, portanto, inválida” (ARNHEIM, 2005, p.13).

nicipal. Em uma tarde ensolarada, eu e um amigo descansávamos às margens do rio, quando ele decidiu subir em uma árvore próxima. Depois de escalar um pouco, sentou em um dos galhos maiores. Fiz dois registros desse momento com uma câmera SLR analógica, utilizando a lente fixa de 28mm e um filme de tungstênio, o Lomo X Tungsten ISO 64, que se caracteriza pela baixa temperatura de cor, gerando resultados em tons frios de azul e rosa.

Nesta composição imagética, penso que, quase de imediato, duas características da tela centrípeta se tornam bastante evidentes. Em primeiro lugar, o grande predomínio da cor magenta, intensificada pela leve superexposição, restringe as relações entre luz e sombra na imagem, fazendo os galhos da árvore se confundirem com os contornos do corpo humano. Dessa forma, os tons de cores se misturam ao desenho dos galhos, também fazendo com que estes muitas vezes se pareçam com borrões de tinta em uma tela.

Em segundo lugar, a acentuada horizontalidade da cena dá força à centralização do personagem no quadro, o que intensifica a sensação de que o olhar

deve percorrer apenas aquele espaço delimitado pelo enquadramento. Porém, justamente neste quesito, a tela centrífuga já marca a sua presença, evocando quase que automaticamente um complemento visual para aquela cena.

Logo depois de passar os olhos pelo enquadramento, o observador já busca situá-lo em sua realidade, perguntando-se sobre onde se inicia aquela árvore, ou até mesmo em que altura este personagem está posicionado. Todavia, tanto pelas cores surreais quanto pelos elementos narrativos, a cena parece diretamente proveniente do universo dos sonhos. A subjetividade onírica também é caracterizada pela iluminação da cena e por um leve desfoque obtido através da baixa profundidade de campo. Estes elementos funcionam em conjunto, representando a atmosfera de fluidez contemplativa que permeia a foto. Sendo assim, neste caso, a iluminação e as cores acabam sendo elementos que “integram a tela a seu ambiente e ao mesmo tempo, a separam dele visivelmente” (AUMONT, 2004, p.116). Portanto, retomando Barthes, ao refletir sobre elementos que para mim poderiam representar o *punctum* do enquadramento da composição fotográfica pertencente à série *Que desliza por entre sonhos* (Fig. 2), acabei percebendo que, na realidade, a cor magenta desempenhou este papel. Acredito que sem a obtenção desta tonalidade específica, a imagem não teria a mesma conotação onírica, e também não traria tanta delicadeza para a composição. Além disso, as linhas geométricas formadas pelos galhos conduzem o olhar às diferentes camadas da fotografia, estreitando a aproximação entre elementos pictóricos e aspectos da estrutura fotográfica.

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo em vista as discussões propostas por esta pesquisa, concluo que foram encontradas características de diálogo entre o pictórico e o fotográfico nos enquadramentos das imagens selecionadas. Ao mesmo tempo, as aproximações entre noções de centrípeta/centrífuga e *punctum/studium*, foram identificados na composição das fotografias. Assim, destacando os elementos específicos que contribuíram para uma percepção estética da

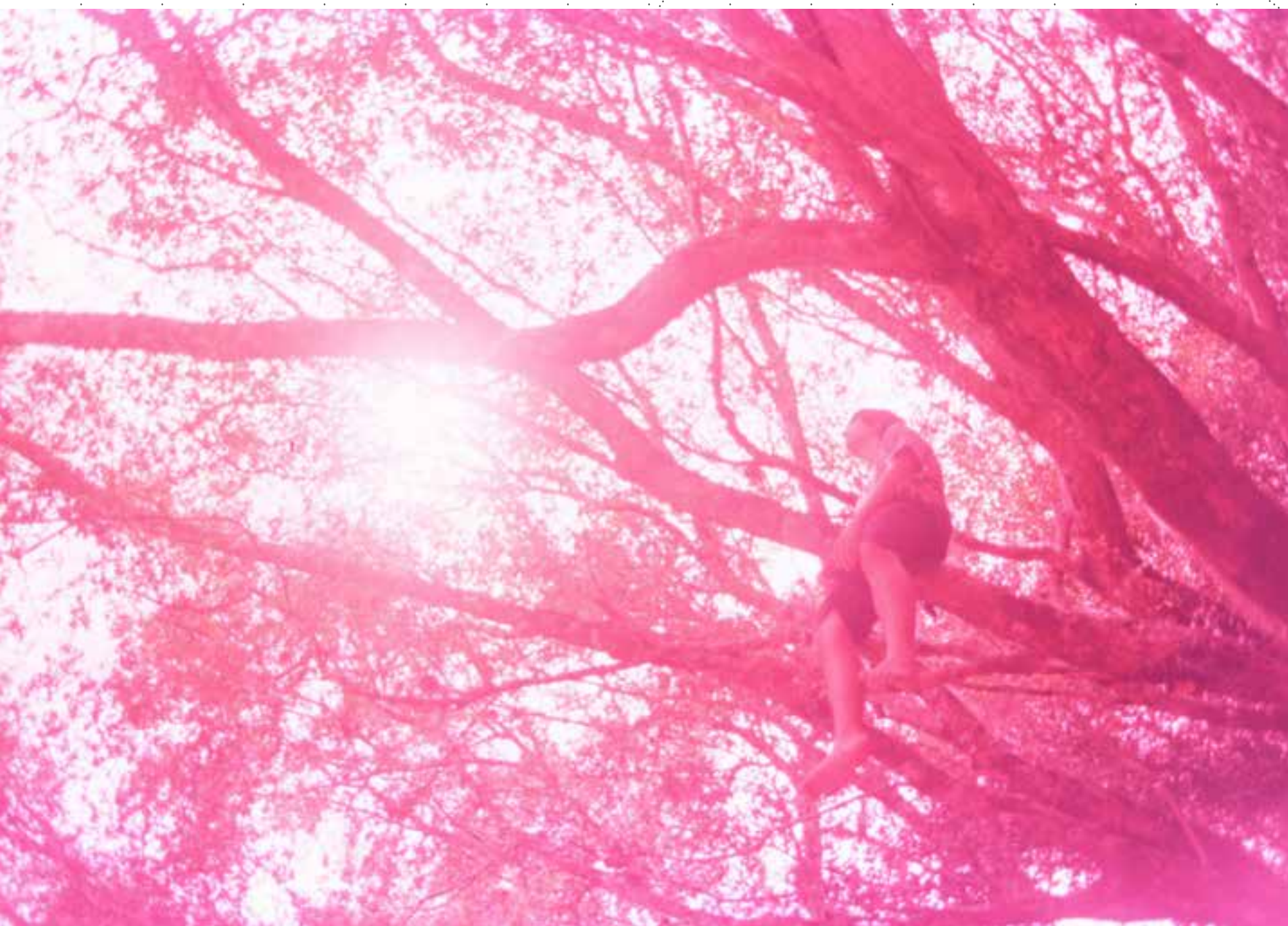


imagem fotográfica, tornou-se possível interpretar as opções de enquadramentos a partir das considerações teóricas estudadas.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Pioneira, 2005.

AUMONT, Jacques; et all. **A estética do filme**. São Paulo: Papyrus, 1995.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova