

## Sobre o uso das marcas de seleção e edição em folhas de contato e cópia de trabalho na criação fotográfica

Patricia Kiss Spineli<sup>1</sup>

Edson do Prado Pfitzenreüter<sup>2</sup>

A CRIAÇÃO FOTOGRÁFICA RELACIONA-SE intimamente com o que François Soulages<sup>3</sup> denominou de fotograficidade. A fotograficidade é a articulação entre o irreversível, a obtenção da imagem fotográfica (analógica ou digital), e o inacabável, o trabalho após o registro da imagem. Em torno da conjuntura estética da fotograficidade, três realidades parecem especificar a fotografia: as condições de obtenção de uma foto, a foto em si e as condições de possibilidade de uma foto. No que tange à foto em si e as possibilidades de uma foto, a folha de contato pode ser apontada como elemento significativo no trabalho de seleção e edição da imagem<sup>4</sup>.

Os negativos, após a revelação, são acondicionados em *print files*<sup>5</sup> e isso possibilita a catalogação da produção por identificação de data, nome do fotógrafo e tema. Uma sequência de negativos dispostos sobre o papel fotográfico, normalmente seis tiras com seis fotogramas em cada tira, sensibilizados com a luz do ampliador por um determinado tempo, resultam em miniaturas de imagens positivadas do filme 35mm e médio formato. Esse tipo de impressão por contato direto é conhecido como prova de contato ou copião fotográfico<sup>6</sup>.

As imagens miniaturizadas de determinada série de negativos oferecem uma visão parcial das condições técnicas dos registros fotográficos, uma vez que o mesmo tempo de exposição à luz é utilizado para positivar todas as imagens contidas no rolo fotográfico. Com isso, não são consideradas as especificidades técnicas de cada imagem, visto que uma determinada fotografia pode aparecer mais clara ou mais escura na folha de contato do que seria na ampliação unitária. Apesar dessa restrição técnica, considera-se que a forma ideal de se armazenar um trabalho fotográfico analógico é manter os negativos acompanhados de suas respectivas folhas de contato para se ter acessível uma visão geral do que foi fotografado, mesmo que essa folha possibilite uma visão parcial das imagens sem comprometimento estético. Sem a sequência fotográfica impressa no copião dificulta-se o processo de edição, uma vez que o fotógrafo terá que olhar fotograma por fotograma sob a luz para verificar o assunto registrado no filme, nem sempre sendo capaz de observar todos os detalhes da imagem.

A disposição dos fotogramas na folha de contato normalmente obedece à ordem de registro sequenciado na câmera. Como observado por François Soulages<sup>7</sup>, a folha de contato também pode ter uma forma temporal que não é necessariamente a linear, cronológica ao tempo sequencial de registro. Em uma folha de contato publicada

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Unicamp. Contato: kissspineli@gmail.com

<sup>2</sup> Docente do Instituto de Artes da Unicamp. Contato: edson.reuter@gmail.com

<sup>3</sup> SOULAGES, François. A fotograficidade. *Revista Porto Alegre*, Porto Alegre, v.13, n. 22, maio 2005.

<sup>4</sup> Selecionar uma imagem é a operação de escolha que se materializa inicialmente na marcação das opções pretendidas. Editar é preparar para a publicação. A edição fotográfica também se relaciona ao ato de adequar, modificar, interferir na imagem. Cf. SPINELI, Patricia Kiss. A potencialidade da folha de contato como investigação fotográfica. *Revista Manuscrita*, São Paulo, n. 26, 2014.

<sup>5</sup> Os *print files* são folhas transparentes para armazenar os negativos protegendo-os de sujeira, poeira e riscos. Normalmente essas folhas têm alta transparência e por isso não é necessário retirar o negativo de dentro para visualizá-lo.

<sup>6</sup> LEWIS, Eleanor. *Darkroom*. New York: Lustrum Press, 1977.

<sup>7</sup> SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Senac, 2010.

em *Gilles Caron: repórter*<sup>8</sup> do fotógrafo francês Gilles Caron, a disposição dos negativos apresenta a seguinte ordem: 14-19; 20-25; 2-7 e 8-13, não sendo essa nem a ordem que as imagens foram registradas e nem a ordem do tempo. Para Soulages<sup>9</sup> esse é um *corpus* particular do fotógrafo que o influencia na seleção das fotos a serem copiadas.

Uma outra situação plausível é a disposição na mesma folha de miniaturas que nem sempre foram registradas no mesmo filme ou no mesmo espaço/tempo. Verifica-se com isso a flexibilidade do uso do procedimento do contato para a visualização e edição das imagens, inclusive a articulação de diversos negativos na mesma folha. Esse tipo de escolha multiplica-se infinitamente por ocasião de todas as operações possíveis<sup>10</sup>.

A abordagem das características da folha de contato indica ser essa uma ferramenta de trabalho do fotógrafo que proporciona vistas do conteúdo registrado no negativo para futura seleção do material. Para o fotógrafo Bruce Gilden, as folhas de contato no processo da fotografia analógica são imprescindíveis para a edição das imagens: “Quando examino uma folha de contato, sigo a ordem de 1 a 36. Assinalo as de que gosto e, a menos que algo realmente salte da página, revejo uma por uma para determinar qual é a melhor”<sup>11</sup>.

O objetivo do presente artigo é descrever e discutir os códigos visuais surgidos na prática do trabalho fotográfico e adotados – tanto por fotógrafos quanto por editores de imagem – para comunicar indicações de escolha e de edição de fotografias através das folhas de contato. O artigo ainda aborda as anotações empregadas nas cópias de trabalho para indicar procedimentos de edição da imagem no momento da cópia<sup>12</sup>.

### *Funções essenciais das folhas de contato*

A função do contato como ferramenta na fotografia analógica é reunir na mesma folha os acontecimentos de todo o filme negativo, assegurar ao fotógrafo a organização e visualização rápida de toda a sua produção e verificar as imagens do filme antes de ampliá-las<sup>13</sup>.

Segundo Michel Wiedemann, o contato, reunindo em uma única folha miniaturas de um filme inteiro, é a combinação de várias inovações. Há fortes indícios de que seu uso tenha sido inicialmente disseminado pela prática do fotojornalismo. No documentário *A grande tradição do fotojornalismo, Contatos, Vol.1* em uma série de conversas filmadas sobre fotografia e na introdução do livro *Magnum Contatos*, Kristen Lubben deixa claro a importância da folha de contato como uma forma de trabalho:

Este volume acompanha a evolução e o abandono de uma forma de trabalho que era tão onipresente a ponto de ser vista como parte inevitável e inextricável do processo fotográfico: o uso das folhas de contato como registro do que foi fotografado, ferramenta para a edição e índice para um arquivo de negativos.<sup>14</sup>

Atualmente, o contato analógico vem sendo substituído por outras formas digitais de apresentação do material registrado. Com o advento da fotografia digital e a ampliação do seu uso a partir dos anos 2000, as folhas de contato

<sup>8</sup> DEPARDON, Raymond. *Gilles Caron repórter: 1967 - 1970*. Paris: Editions du Chêne, 1978.

<sup>9</sup> SOULAGES, François, 2010. Op. cit.

<sup>10</sup> SOULAGES, François, 2010. Op. cit.

<sup>11</sup> LUBBEN, Kristen (org.). *Magnum: Contatos*. São Paulo: IMS, 2012, p. 402.

<sup>12</sup> Este artigo é resultado da pesquisa de doutorado em andamento no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Unicamp.

<sup>13</sup> WIEDEMANN, Michel. La planche-contact et sa préhistoire. In: *Les Cahiers de la Photographie* número 10 (2ème trimestre 1983) : Les contacts Broché, 1983.

<sup>14</sup> LUBBEN, Kristen (org.). Op. cit., p. 9.

impressas têm se tornado cada vez mais obsoletas, ainda que alguns fotógrafos continuem a usar desse expediente como recurso para visualização, análise e seleção de seu trabalho.

Dada a presença do contato fotográfico analógico durante o século XX e começo do XXI, existe um material significativo e ainda inexplorado com potencial para averiguações quanto aos aspectos criativos no campo da fotografia. Como supracitado, através da folha de contato é possível observar os comentários, as escolhas e as sequências a partir das quais, muitas vezes, o fotógrafo selecionou apenas uma fotografia.

Para Alain Fleig<sup>15</sup>, pela maneira com que os fotogramas são impressos na folha de contato, formando uma sequência de acordo com a ordem de disparo da câmera, o copião pode ser visto como uma prancha de leitura. Essa leitura, além de permitir a escolha de uma imagem para publicação, também demonstra uma parcela do universo fotográfico de determinado fotógrafo e, conseqüentemente, parte de seu processo de criação.

O fotógrafo William Klein ressalta que:

Folha de contatos: 36 exposições. Seis tiras de seis fotografias tomadas uma depois da outra. Você lê as tiras da esquerda para a direita, como se fosse um texto. É o diário do fotógrafo. Você vê o que ele viu através do visor, suas hesitações, seus sucessos, suas falhas, suas escolhas. Ele escolhe um momento, um ângulo. Escolhe outro momento, outro ângulo. Ele insiste. Ele para. É raro ver os contatos de um fotógrafo. Só vemos a imagem escolhida, não vemos o antes ou o depois, como numa folha de testes. O que você sabe do trabalho de um fotógrafo? Uma foto, digamos, tirada a 1/125 de segundo. Uma centena de fotos, digamos 125, já é uma obra. Mas podemos dizer também que isso corresponde a apenas um segundo. Vejamos mais, digamos 250 fotografias, uma obra considerável – dois segundos. A vida de um fotógrafo, até mesmo de um grande fotógrafo, corresponde a uns poucos segundos.<sup>16</sup>

As folhas de contato podem ser vistas como um documento de processo, aqueles documentos que contêm sempre a ideia de registro<sup>17</sup>. Assim, o estudo do contato possibilita a análise do percurso criativo do fotógrafo e as características peculiares de cada profissional. Explícita, mesmo que parcialmente, o pensamento do fotógrafo quanto ao seu processo de criação demonstrando elementos que foram concretizados em imagens (no negativo). Através das folhas de contato pode-se identificar se determinada imagem teria sido montada ou se fora obra do acaso e se o fotógrafo teria percebido o potencial de uma cena e trabalhado com afinco para chegar à imagem final bem-sucedida. As simbologias grafadas no contato revelam não apenas as fotografias selecionadas como representação da obra como também as imagens da sequência que foram por algum motivo renegadas. Para o fotógrafo David Hurn: “As melhores imagens só ficam óbvias depois que você olha as folhas de contatos. A imagem poderia ser melhorada caso desse um passo para frente ou para trás? Qual seria o resultado caso tivesse tirado a foto um momento antes ou depois”<sup>18</sup>.

---

<sup>15</sup> FLEIG, Alain. Les jeux de la bande. *Les Cahiers de la Photographie*, n. 10 (2ème trimestre 1983), Les contacts Broché, 1983.

<sup>16</sup> COPANS, Richard; NEUMANN, Stan. *Contatos, Vol. 1: a grande tradição do fotojornalismo*. 2005. 1 DVD, color (156 min).

<sup>17</sup> SALLES, Cecilia. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2012.

<sup>18</sup> LUBBEN, Kristen (org.). Op. cit. p. 151.

### Marcações recorrentes nas folhas de contato

Daniel Ferrer<sup>19</sup>, ao discorrer sobre desenhos do artista Eugène Delacroix, diz ser natural que dois sistemas semióticos, o verbal e o pictórico, incidam sobre as folhas de desenho. Nos copiões, a naturalidade da incidência do verbal e do pictórico também é observada. Os sistemas verbais são as informações técnicas próprias do filme impresso no copião: número do fotograma<sup>20</sup>, marca e tipo de filme. Os pictóricos são as inscrições gráficas inseridas *a posteriori* pelos fotógrafos e/ou editores como um código visual para indicar as imagens selecionadas para ampliação e eventualmente alguma correção.

É próprio da folha de contato: a separação entre os pontos de vista de um fotograma ao outro em um espaçamento ritmado (constante), fundo preto, diversidade da escala de cinza ou espectro cromático e exposição de um fotograma a outro. Dessa forma, temos como informações particulares do contato (figura 1):

- (1) uma informação imagética: cada fotograma e o conteúdo das imagens;
- (2) uma informação temporal: a sequência que separa um fotograma de outro e que expressa a sequência do disparo;
- (3) uma informação verbal: o tipo e a marca do filme, e a numeração do fotograma;
- (4) uma informação de qualidade técnica: exposição do fotograma (superexposto, subexposto, exposição equilibrada);
- (5) uma informação gráfica: anotações verbais e visuais inseridas na folha, além de símbolos gráficos.

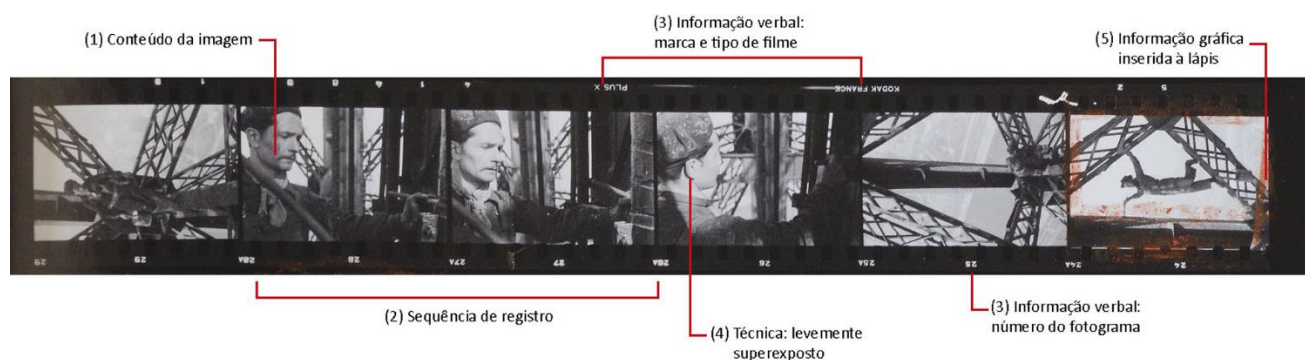


Fig. 1: Parcial da folha de contato de Marc Riboud, Torre Eiffel, 1953. Fonte LUBBEN, 2012.

As indicações dos fotogramas escolhidos para ampliação são expressas através de símbolos empregados na própria folha de contato, na maioria das vezes assinalados com lápis/giz coloridos: vermelho, amarelo, azul e branco que possam se destacar no fundo preto do copião e, salvo algumas particularidades, podem ser vistos em muitas das folhas de contato. Essas informações gráficas, realçando indicações técnicas e criativas, são uma forma de comunicação entre o fotógrafo e/ou editores e terceiros, como laboratoristas e profissionais gráficos<sup>21</sup>. Em alguns casos, as marcações de escolha podem ser realizadas no próprio porta negativos e não no copião.

<sup>19</sup> FERRER, Daniel. A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá. In: ZULAR, Roberto (org). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 203 – 217.

<sup>20</sup> Em alguns contatos essas informações não ficam evidentes. Recorre-se, então, à indicações manuais de numeração.

<sup>21</sup> FLEIG, Alain. Op. cit.

Ainda que nem todas as informações apareçam ao mesmo tempo, essas marcações nos contatos apresentam a seleção de imagem para publicação, a indicação de alterações nos fotogramas e a maneira como serão impressos e publicados (assunto discutido abaixo). O material da Agência Magnum Photo<sup>22</sup> publicado em *Magnum Contatos*<sup>23</sup> permite identificar algumas das marcas comumente encontradas (figura 2):

- 1) Retângulo em todo fotograma;
- 2) Marcação dentro do fotograma (estrelas; marcas em V; marcas em X);
- 3) Círculo em todo o fotograma;
- 4) 2 ou 3 marcações com cores diferentes no mesmo fotograma;
- 5) Retângulo com um X no meio;
- 6) Marcação com pequenas etiquetas circulares;
- 7) Traço embaixo do fotograma;
- 8) Uso de seta indicando o fotograma escolhido.

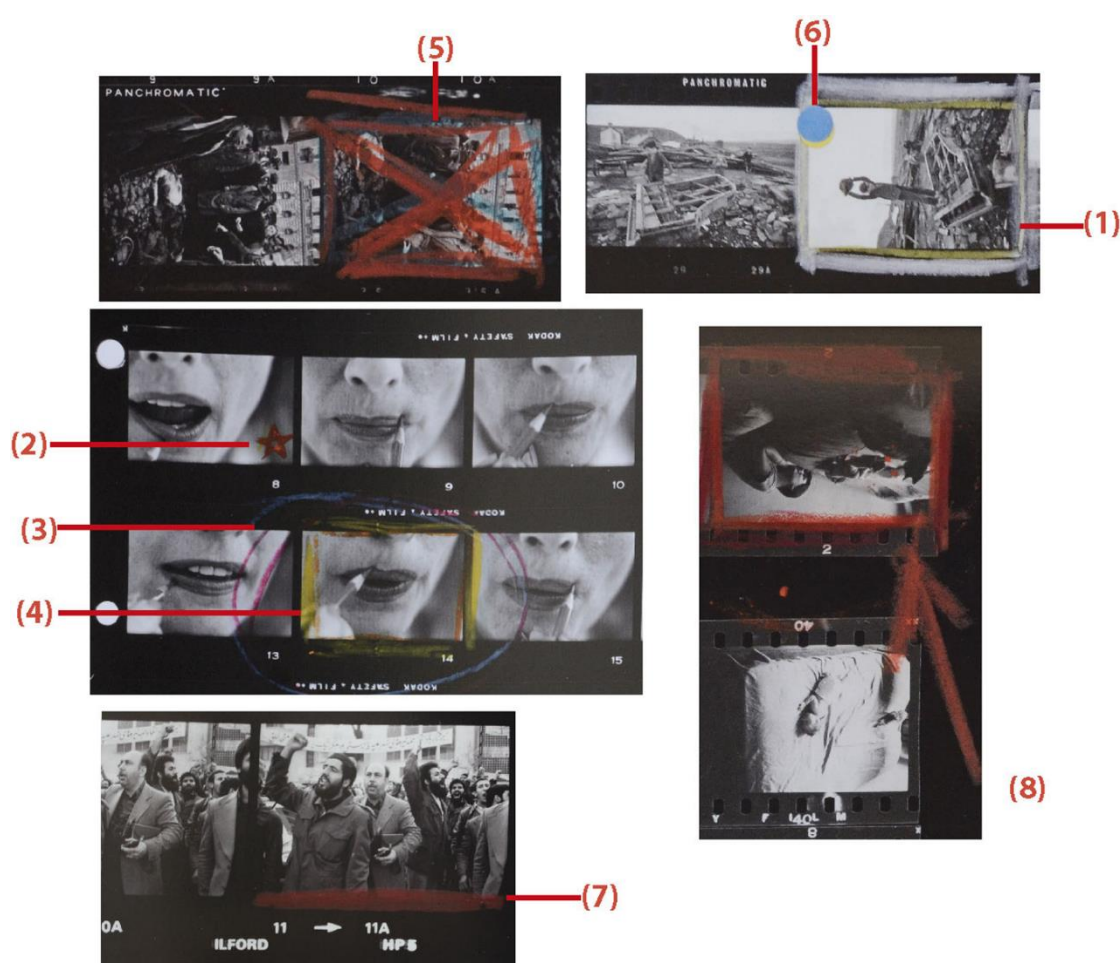


Fig. 2: Parcial de contatos (da esquerda para direita, de cima para baixo) Erich Lessing, Philip Jones Griffiths, Eve Arnold, Elliott Erwitt e Abbas. Fonte LUBBEN, 2012.

<sup>22</sup> Importante agência fotográfica fundada em 1947 pelos fotógrafos Henri Cartier-Bresson, Robert Capa e David Seymour.

<sup>23</sup> LUBBEN, Kristen (org.). Op. cit.



A predisposição de inserir um símbolo gráfico em determinado fotograma e não em outro nos revela um ato de escolha. Na semiótica peirceana<sup>24</sup> a relação do signo com seu objeto pode ser classificada como ícone, índice e símbolo. O símbolo é uma convenção, algo estabelecido em que se ajusta a determinado significado. Esses códigos comuns inseridos nos fotogramas do copião para determinar escolhas e modificações são convenções adotadas na prática da fotografia (principalmente na analógica, como dito anteriormente). Essas marcas podem ser observadas em copiões disponíveis em agências fotográficas, redações de jornal/revista e arquivos pessoais de fotógrafos. A título de exemplo podem ser encontrados nas publicações: *Contacts: the art of photojournalism*<sup>25</sup>; *De la genèse photographique à la photographie génétique*<sup>26</sup> e no documentário *Contatos, Vol. 1*<sup>27</sup>.

Os símbolos como X ou V são marcas utilizadas para considerar que em determinado rol de alternativas, uma foi escolhida. O mesmo vale para a seta, que direciona o olhar do espectador para um determinado local, isto é, indica uma escolha.

Círculos e retângulos envolvendo todo fotograma e demarcando as miniaturas nas folhas de contato apontam que tais fotogramas estão sendo destacados de outras possibilidades. As etiquetas circulares também revelam indicativos de escolha de imagem para ampliação em uma determinada sequência fotográfica, uma vez que a colocação de uma marcação por etiquetagem indica pontuação, itens marcados e eleitos.

Segundo René Burri, os editores na Magnum faziam uma marca (retângulos, círculos, entre outros) vermelha nas imagens para realizar a edição<sup>28</sup>. Aqui, percebe-se que a cor é uma simbologia significativa, podendo variar conforme o fotógrafo ou o editor da imagem. É recorrente a existência de folhas de contatos com duas, três e até quatro cores diferentes de marcações no mesmo fotograma. Esse procedimento indica que as imagens foram escolhidas e reforçadas em momentos distintos ou mesmo por pessoas diferentes.

O uso de diversas marcações nos copiões fica evidente na afirmação do fotógrafo norte-americano Eli Reed “Já que nem sempre há tempo para examinar tudo da primeira vez, sempre repasso as folhas porque então descubro imagens que me surpreendo por ter deixado de fora”<sup>29</sup>. No trabalho de Reed, usualmente as marcações em um primeiro estágio eram feitas com lápis de cera vermelho que assinalava quais imagens iriam para a escolha final, e posteriormente em amarelo, indicando seus fotogramas prediletos e sua seleção definitiva.

Josef Koudelka, fotógrafo checo, também descreveu seu método de escolhas pela variação de cores na marcação. Ele utilizava um código visual bem específico para rotular as fotografias e as cores determinavam a importância de cada imagem: a marcação com a cor branca ressaltava aquelas que o agradavam mais, as em amarelo as imagens que a Magnum poderia utilizar, as em vermelho uma segunda seleção para serem publicadas em livros, e as em azul iriam para “a gaveta de exposições” onde Koudelka mantinha os negativos de suas melhores fotografias<sup>30</sup>.

Os copiões da agência Magnum Photo são um exemplo da importância das marcas nas folhas de contato para o processo de criação fotográfica. Ainda que existam particularidades referentes a idiosincrasias de um dado fotográfico, editor ou mesmo agência fotográfica, alguns dos tipos de marcação de escolha são recorrentes e observáveis em grande parte das folhas de contato produzidas e podem ser consideradas representações universais – vide bibliografia/filmografia de fotógrafos que publicam seus copiões, como Helmut Newton, William Klein,

---

<sup>24</sup> PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

<sup>25</sup> PLEDGE, Robert; MENASCHE, Jacques. *Contacts: the art of photojournalism*, 2003. Disponível em: <<http://www.contactpressimages.com/exhibitions/contact/Contact-s.pdf>>. Acesso em: 22 nov. 2016.

<sup>26</sup> NOIROT, Julie. *De la genèse photographique à la photographie génétique*. In: *Temporalités* [Online], ed. 14, 2011. Disponível em: <http://temporalites.revues.org/1745>. Acesso em: 22 nov. 2016.

<sup>27</sup> COPANS, Richard; NEUMANN, Stan. Op. cit.

<sup>28</sup> LUBBEN, Kristen (org.). Op. cit.

<sup>29</sup> LUBBEN, Kristen (org.). Op. cit., p. 382.

<sup>30</sup> LUBBEN, Kristen (org.). Op. cit.

Raymond Depardon, entre outros<sup>31</sup> e/ou apresentações de folhas de contato em exposições como da Contact Press Image<sup>32</sup>.

### *Sobre o processamento da fotografia para apresentação*

Há a possibilidade do estudo das condições de uma foto no trabalho com a fotografia. Delimita-se como correlato intencional de qualquer imagem fotográfica: o objeto a fotografar, o sujeito que fotografa e o material fotográfico<sup>33</sup>. O material fotográfico *per se* é classificado como terceira etapa, que é o trabalho com o negativo, a escolha do fotograma que será ampliado, a passagem do negativo à foto e a edição da foto. Seria o que Soulages (2005) classifica como a segunda maneira de analisar o trabalho do fotógrafo, que é a cisão entre o ato fotográfico de um lado e o trabalho com o negativo analógico ou digital do outro.

Ansel Adams deixa explícito que todos os materiais são importantes na criação fotográfica: “[...] o negativo é apenas um passo intermediário em direção à cópia acabada, e significa pouco como um elemento em si. Para se conseguir a melhor ‘matéria-prima’ possível para a cópia final, muito esforço e controle são exigidos na preparação do negativo”<sup>34</sup>.

O fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson (1908-2004) defendia o processo de ampliação como essencial para recriar os valores e climas do momento da captura, tendo-se a liberdade para modificar a cópia de acordo com as intenções do momento da tomada fotográfica<sup>35</sup>. Ele ainda afirmava que o momento final da criação ocorria no quarto escuro e que a evidência decisiva para o fotógrafo seria a cópia.

O processo de edição da imagem pode ser realizado tanto pelo fotógrafo quanto pelo laboratorista. Quando feito pelo laboratorista, a relação do fotógrafo com aquele que irá continuar seu trabalho na sala escura é fundamental no processo de obtenção da cópia. O diálogo entre fotógrafo e profissional de laboratório deve versar sobre o assunto fotografado, a qualidade da luz e o ponto fotométrado da imagem que está no negativo. Para isso, a mediação feita através das folhas de contato e das marcações feitas sobre elas, como as discutidas anteriormente, são significativas.

Há fotógrafos que preferem editar o próprio material, outros delegam essa tarefa a outros profissionais. Para Cartier-Bresson importava o instante de registrar a fotografia, por isso ele sempre abdicou de fazer as cópias de suas imagens e delegou essa tarefa a estúdios que acertavam as diretrizes para manter a tonalidade das fotografias e seu equilíbrio<sup>36</sup>. Essa prática pode ser verificada no documentário *The Impassioned Eye*<sup>37</sup> nas cenas em que Cartier-Bresson analisa uma sequência de imagens ampliadas por um técnico de sua confiança a partir de um mesmo fotograma (figura 3). O fotógrafo compara as ampliações considerando o enquadramento, as diferenças de luminosidade e outros elementos resultantes da ampliação para então escolher a fotografia que melhor satisfaça a sua busca estética.

---

<sup>31</sup> COPANS, Richard; NEUMANN, Stan. Op. cit.

<sup>32</sup> PLEDGE, Robert; MENASCHE, Jacques. Op. cit.

<sup>33</sup> SOULAGES, François, 2005. Op. cit.

<sup>34</sup> ADAMS, Ansel. *A cópia*. São Paulo: Senac, 2002, p.13.

<sup>35</sup> CARTIER-BRESSON, Henri. *El instante decisivo* (1952). In: FONTCUBERTA, Joan(ed). *Estética Fotográfica: una selección de textos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

<sup>36</sup> HILL, Paul; COOPER, Thomas. *Diálogo con la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

<sup>37</sup> BÜTLER, Heinz. *Henri Cartier-Bresson: the impassioned eye*. 2003. 1 DVD, color (72 min).



Fig. 3: Quadro 2"06' Bresson analisa ampliações.

Fonte: DVD *Henri Cartier-Bresson: The Impassioned Eye*, 2003.

Como dito anteriormente, a folha de contato – isto é, o copião fotográfico – facilita a escolha de imagens em determinada sequência. Da imagem selecionada para copiagem também é possível verificar indicações simbólicas de edição para ampliação (figura 4). A indicação de corte no próprio copião pode ser vista no trabalho do fotógrafo polonês David Seymour como um exemplo visual dessa expressão gráfica. Uma marcação retangular em vermelho dentro do fotograma indica um *crop*, um corte final, que a imagem deverá receber para ser publicada. No caso do fotograma da figura 4, as áreas laterais do registro original foram excluídas. O motivo para esse tipo de eliminação pode variar de foto para foto (algumas vezes funcionam para correção de enquadramento e ajuste da composição, outras para retirar objetos indesejáveis).



Fig. 4: Fotograma de David Seymour. Fonte: LUBBEN, 2012.



A fotografia pode ser processada de acordo com sua finalidade expositiva. Há diversas técnicas combinatórias para várias formas de apresentação: impressa, projetada, publicada, diversidade de papéis, tamanhos e cortes<sup>38</sup>. No caso das publicações em comunicações impressas, a edição da imagem deve estar de acordo com a indicação editorial tanto para conteúdo quanto para qualidade.

Um exemplo da importância da edição, dadas as necessidades específicas do meio em que a fotografia será publicada, pode ser visto a partir da tira de contato do fotógrafo israelense Micha Bar-Am apresentada na figura 5A. Nela, três fotogramas aparecem selecionados. Um deles, escolhido para ser publicado em uma página de jornal, está com a demarcação de corte, isto é, indicação de como a imagem deveria ser editada para ser publicada. O mesmo fotograma ampliado contém também a mesma indicação para corte e uma mensagem verbal para o laboratorista “Please, use this cropping” (figura 5B). Nota-se na imagem publicada (figura 5C) que os elementos laterais foram suprimidos, evidenciando a ação do abraço entre as duas figuras centrais do registro original.



Fig. 5A, 5B e 5C: Parcial da folha de contato; cópia de trabalho e publicação, respectivamente. Micha Bar-Am, Tel Aviv, 1976. Fonte: HOELSCHER, 2013.

Bar-Am comenta que escolheu a versão recortada do fotograma 26 por melhor representar o momento dramático da liberação de reféns durante a Operação Entebbe, uma missão de resgate contraterrorista levada a cabo pelas Forças de Defesa de Israel em 1976. Apesar desta ter sido sua escolha para aquela dada situação e momento, Bar-Am diz que hoje teria realizado uma edição diferente: um tríptico da sequência em que várias mãos seguram o refém<sup>39</sup>.

O fotógrafo brasileiro Otto Stupakoff, quando questionado sobre o momento que descobre que tem a foto, afirmou que a revisão a posteriori do trabalho fotográfico quase sempre implicava em uma nova escolha. Para ele,

<sup>38</sup> HEYMAN, Ken; DURNIAC, John. *The right picture: photographer and a picture editor demonstrate how to choose*. New York: Amphoto, 1986.

<sup>39</sup> LUBBEN, Kristen (org.). Op. cit.

essa nova escolha estava atrelada ao fato do fotógrafo não estar ligado ao evento próximo da tomada da foto e que essa distância era necessária para descobertas na edição<sup>40</sup>.

Fica evidente que o estudo do processo de escolha deve ser abordado sob o ponto de vista da seleção dentro de um contexto histórico, social e artístico, e que sensações, ações e pensamentos sofrem intervenções do consciente e do inconsciente de quem escolhe e edita. Tanto as imagens selecionadas e editadas de determinada maneira em uma certa época, quanto as imagens não escolhidas, podem ter potencial expressivo, de qualidade técnica e de conteúdo, e se tornarem passíveis de outros usos *a posteriori*.

Além de indicações no copião fotográfico, as cópias de trabalho são uma outra forma de se trabalhar a edição da imagem. Esse tipo de manipulação possui um código de comunicação, geralmente fotógrafo-laboratorista, laboratorista-laboratorista ou editor-laboratorista (ou de qualquer relação entre quem indica e quem recebe a demanda).

No processamento da imagem no laboratório é possível obter resultados imagéticos diferentes na ampliação de negativos ou positivos de acordo com o procedimento técnico empregado. Essa gama de possíveis resultados fica a cargo da indicação do fotógrafo, sendo que contraste, escala tonal, grão, definição, foco, podem ser controlados pelo fotógrafo/laboratorista no momento da ampliação com a intenção de minimizar ou enfatizar certos aspectos da imagem que melhor se adequa à estética fotográfica do autor.

A criatividade no processamento da cópia é bastante similar à criatividade na preparação dos negativos: nos dois casos, começamos com condições que nos foram “dadas”, e nos esforçamos para interpretá-las. [...] Assim como fotógrafos diferentes interpretam um mesmo elemento de maneiras distintas, eles também fazem cópias diferentes de negativos idênticos.<sup>41</sup>

Um exemplo da importância do trabalho de processamento da imagem no laboratório pode ser visto na figura 6 (A–D), que revela parte do processo de criação por trás de uma obra do fotógrafo norte-americano Dennis Stock. Na figura 6C, verifica-se as anotações para impressão final em uma cópia de trabalho de Pablo Inirio, mestre laboratorista da Magnum Photos em Nova Iorque. As anotações com linhas e números rabiscados indicam uma complexa fórmula para escurecer e/ou clarear áreas em ampliação direta no papel<sup>42</sup>. Essas anotações sugerem correções referentes a luz e contraste, principalmente tempo de exposição à luz para mais ou para menos em cada região da imagem. O conceito de tempo de exposição do material sensível à luz para obtenção da imagem é válido tanto para o registro pela câmera como para copiagem. Assim, cada fotograma no filme pode ter sido registrado em um tempo diferente de outro. O mesmo se dá para copiagem, pois para cada foto há um tempo de exposição do papel à luz. No entanto, a partir desse tempo geral, é possível iluminar mais ou menos algumas áreas.

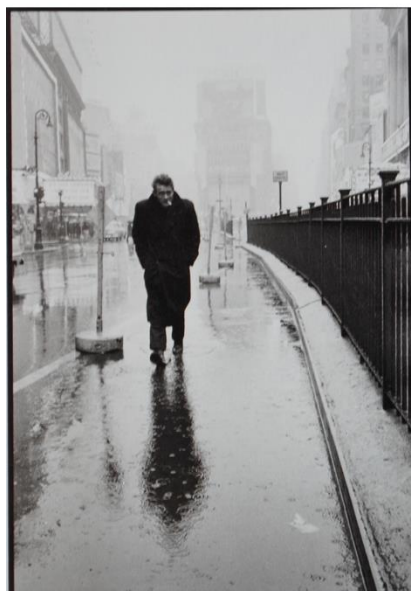
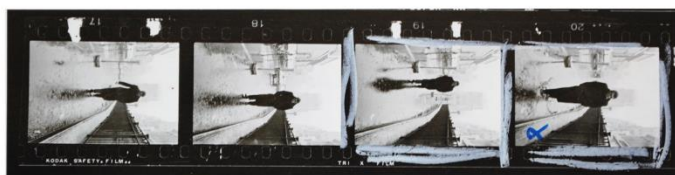
A comparação entre a imagem escolhida no copião (figura 6A) com a ampliação apresentada na figura 6B nos permite considerar que os elementos de último plano apresentam-se esmaecidos devido à superexposição no ato do registro. Na cópia de trabalho (figura 6C) esses elementos no plano de fundo já aparecem com maior definição de contornos e solidez. Por essa cópia de contato, verifica-se as indicações para aumentar o tempo de exposição nessas áreas e, com isso, fazer com que se apresentem um pouco mais detalhadas na ampliação final (figura 6D).

<sup>40</sup> FERNANDES JÚNIOR, Rubens (org). *Otto Stupakoff*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

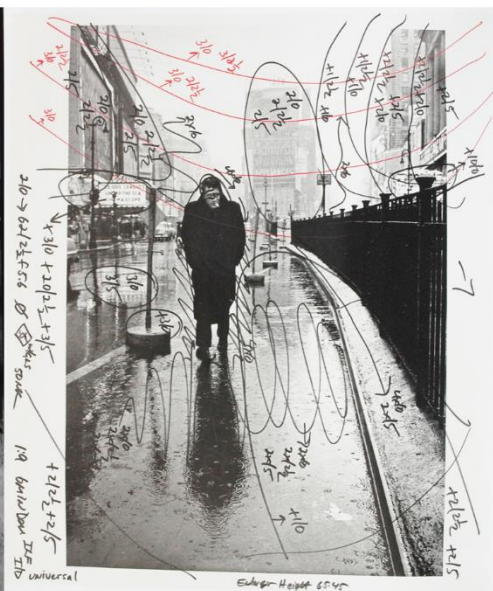
<sup>41</sup> ADAMS, Ansel. Op. cit. p.13.

<sup>42</sup> HOELSHER, Steven (ed.). *Reading Magnum: a visual archive of the modern world*. Austin: University of Texas Press, 2013.

(6A)



(6B)



(6C)



(6D)

Figuras 6A, 6B, 6C, 6D: Parcial da folha de contato, cópias fotográficas de trabalho. Dennis Stock, James Dean in Times Square, 1955. Fonte HOELSCHER, 2013.

Outro exemplo está no trabalho com a fotografia de retrato intitulada *Lyal Burr - minerador e seus filhos Kerry e Phillip*, do fotógrafo norte-americano Richard Avedon (figura 7). Na cópia de trabalho é possível verificar o nível de detalhes nas instruções passadas para a cópiagem final do retrato.

Na imagem distribuída ao público, o rosto do pai impõe presença e intensidade marcantes em relação aos rostos dos filhos que estão ao seu lado. Esse destaque, principalmente no olhar, é resultado das instruções minuciosas dadas por Avedon no momento da obtenção da cópia. Foi empregado um cuidado rigoroso no sentido de acentuar o contraste entre as aberturas dos olhos e as áreas adjacentes mais próximas.



Partindo do tempo geral de exposição, indica-se [-4] para os olhos, [-6] para as partes inferiores das pálpebras, enquanto que as áreas mais próximas recebem uma acentuação na exposição indicada como [-20] logo abaixo das pálpebras, [+30] no canto externo dos olhos e [+40] acima das sobrancelhas. Usando esses procedimentos laboratoriais, fez-se com que o olhar de Lyal Burr pareça resplandecente no momento da cópiagem<sup>43</sup>.

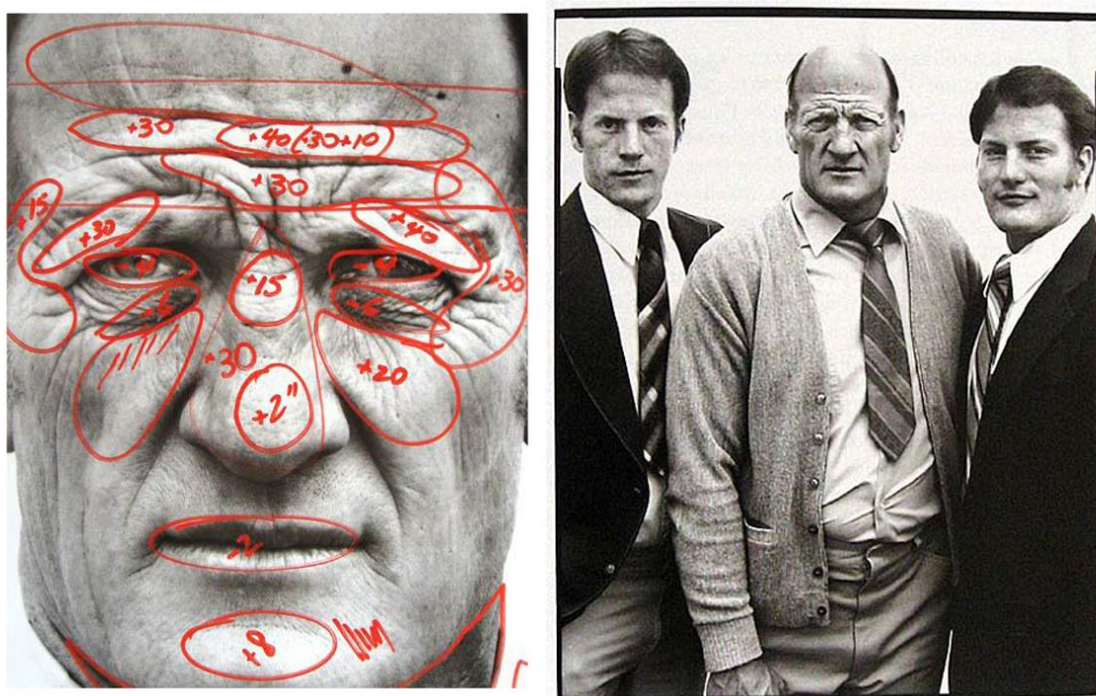


Fig. 7: Richard Avedon, Lyal Burr e seus filhos Kerry and Phillip, 1981. Instruções de Avedon para o laboratorista.

Nas palavras de Soulages<sup>44</sup>, “todas as operações do trabalho com o negativo e todas as interpretações-apresentação abrem-nos para infinitos de infinitos. O negativo faz nascer uma infinidade de universos de fotos”.

As evidências das possibilidades de uma foto ficam explícitas ao nos depararmos com um material em que o tratamento a ser dado em determinada imagem está anotado e grafado através de um código específico. Essas marcações nos mostram os pormenores de um processo de criação fotográfica, indicando que, entre o clique e a cópia final, um significativo processo de escolhas, abandonos e alterações foi percorrido.

<sup>43</sup> TISSERON, Sergei. *El misterio da câmara lúcida, fotografia e inconsciente*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000, p. 96.

<sup>44</sup> SOULAGES, François, 2010. Op. cit., p. 151.

### Considerações finais

A maneira com que uma fotografia será publicada/divulgada é determinante no processo de criação e na contemplação singular de cada leitor desta imagem<sup>45</sup>. É certo que o cerne da criação fotográfica, talvez sua parte mais significativa, está condicionada ao momento de captura da imagem. No entanto, há como se criar inúmeras variações dentro do que foi originalmente registrado. Como discutido aqui, é possível introduzir, a partir do material bruto, alterações no processamento da imagem que podem modificar a relação final da fotografia com o receptor: cortes, clareamentos evidenciando algumas áreas e recursos técnicos e de qualidade fotográfica podem influenciar no discurso fotográfico.

Através das anotações em folhas de contato e cópias de trabalho é possível determinar o processo de construção da imagem fotográfica entre a captura e a entrega do produto final. As folhas de contato e as cópias de trabalho podem ser consideradas documentos de processo na fotografia e as marcas gráficas e verbais encontradas nesse tipo de material nos indicam a condução da produção do fotógrafo e as possíveis direções de criação, apresentando um rol de intenções pertinentes ao processo criativo, as escolhas, as modificações sugeridas e a orientação para o trabalho posterior de outros profissionais (como os laboratoristas e editores).

As folhas de contato fazem parte de um *corpus* próprio para o fotógrafo, e a maneira de organizar esse material poderá influenciar futuras escolhas. A articulação dos fotogramas na folha de contato pode ser algo muito particular do fotógrafo/editor, assim como a escolha de determinado fotograma em relação a outros. Para François Soulages<sup>46</sup>, os negativos são selecionados de acordo com um momento específico no tempo/espço, isto é, durante a história do fotógrafo. Assim, uma imagem escolhida hoje talvez não seja selecionada em momentos futuros. Certamente não se pode selecionar todos os fotogramas registrados inicialmente em uma série fotográfica, há de se impor uma leitura da folha de contato em função do desejo, da pulsão, da memória e da história de quem a edita.

### Referências bibliográficas

- ADAMS, Ansel. *A cópia*. São Paulo: Senac, 2002.
- BÜTLER, Heinz. *Henri Cartier-Bresson: the impassioned eye*. 2003. 1 DVD, color (72 min).
- CARTIER-BRESSON, Henri. *El instante decisivo* (1952). In: fontcuberta, Joan (ed.). *Estética Fotográfica: una selección de textos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.
- COPANS, Richard; neumann, Stan. *Contatos, Vol. 1: a grande tradição do fotojornalismo*. 2005. 1 DVD, color (156 min).
- DEPARDON, Raymond. *Gilles Caron repórter: 1967 - 1970*. Paris: Editions du Chêne, 1978.
- FERNANDES júnior, Rubens (org). *Otto Stupakoff*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- FERRER, Daniel. A crítica genética do século XXI será transdisciplinar, transartística e transemiótica ou não existirá. In: zular, Roberto (org). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- FLEIG, Alain. *Les jeux de la bande*. In: *Les Cahiers de la Photographie*, número 10 (2ème trimestre 1983): Les contacts Broché, 1983.
- HEYMAN, Ken; durniak, John. *The right picture: photographer and a picture editor demonstrate how to choose*. New York: Amphoto, 1986.
- HILL, Paul; cooper, Thomas. *Dialogo con la fotografia*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

<sup>45</sup> SPINELLI, Patricia Kiss. Leitura de imagem: a semiótica na sala de aula. *Montagem*, v. 11, p. 86-102, 2009.

<sup>46</sup> SOULAGES, François, 2010. Op. cit.



- HOELSHER, Steven (ed.). *Reading Magnum: a visual archive of the modern world*. Austin: University of Texas Press, 2013.
- LEWIS, Eleanor. *Darkroom*. New York: Lustrum Press, 1977.
- LUBBEN, Kristen (org.). *Magnum: Contatos*. São Paulo: IMS, 2012.
- NOIROT, Julie. De la genèse photographique à la photographie génétique. In: *Temporalités* [Online], ed. 14, 2011. Disponível em: <http://temporalites.revues.org/1745>. Acesso em: 22 nov. 2016.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PLEDGE, Robert; MENASCHE, Jacques. *Contacts: the art of photojournalism*, 2003. Disponível em: <http://www.contactpressimages.com/exhibitions/contact/Contact-s.pdf>. Acesso em: 22 nov. 2016.
- SALLES, Cecília. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2012.
- SOULAGES, François. A fotograficidade. *Revista Porto Alegre: Porto Alegre*, v.13, n. 22, maio 2005.
- \_\_\_\_\_. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Senac, 2010.
- SPINELI, Patricia Kiss. Leitura de imagem: a semiótica na sala de aula. *Montagem*, v. 11, p. 86-102, 2009.
- SPINELI, Patricia Kiss. A potencialidade da folha de contato como investigação fotográfica. *Manuscritica*, v. 26, p. 76-85, 2014.
- TISSERON, Sergei. *El misterio da câmara lúcida, fotografia e inconsciente*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2000.
- WIEDEMANN, Michel. La planche-contact et sa préhistoire. *Les Cahiers de la Photographie*, n. 10 (2ème trimestre 1983), Les contacts Broché, 1983.

Recebido em: 29 jul. 2016.

Aceito em: 19 nov. 2016.