

# A fotografia como interface entre fotógrafo e espectador: um olhar psicanalítico<sup>1</sup>

Marisi Bilini<sup>2</sup>

Roberta Vial Giacobone<sup>3</sup>

## RESUMO

Ao fazer uma fotografia, o fotógrafo autor, perpassado por questões subjetivas, lança algo de seu mundo interno ao mundo externo, ao encontro do outro, mais exatamente ao olhar do outro. A partir da experiência na área da fotografia autoral como ferramenta de expressão artística, pretendemos, neste artigo, aproximar-nos das possíveis relações psíquicas existentes nesse fazer, como interface entre fotógrafo, fotografia e espectador, e problematizá-las por meio de um olhar psicanalítico. Com as contribuições de Sigmund Freud, Edson Luiz André de Souza, Tania Rivera, João A. Frayze-Pereira, Marco Antônio Coutinho Jorge, entre outros psicanalistas contemporâneos, dialogaremos com muitos autores da fotografia, trazendo também um pouco da intensa e extensa relação da arte com a psicanálise, no intuito de que, ao longo do trabalho, aproximemo-nos das relações aqui propostas.

**Palavras-chave:** Arte. Psicanálise. Fotografia. Autoria. Olhar.

---

1 Trabalho de conclusão do curso de pós-graduação em Psicoterapia de Orientação Psicanalítica da UnoChapécó (abril de 2022).

2 Marisi Bilini é psicóloga e especialista em Psicoterapia de Orientação Psicanalítica pela UnoChapécó. E-mail: bilinimarisi@gmail.com.

3 Roberta Vial Giacobone é psicanalista, psicóloga, mestre em Psicologia Clínica e professora do curso de pós-graduação em Psicoterapia de Orientação Psicanalítica da UnoChapécó. E-mail: beta\_vial@hotmail.com.

## 1 INTRODUÇÃO

*Se eu pudesse contar a história em palavras,  
não precisaria carregar uma câmera.*

(Lewis Hine)

**E**nquanto sujeito implicado em sua arte, o fotógrafo autor, que se utiliza da fotografia como ferramenta de expressão artística, endereça algo ao outro. Por meio do quadro da câmera, lança o seu olhar sobre alguém, algum objeto ou alguma cena e, enquanto clica, algo do seu psiquismo se direciona ao mundo, atravessando a lente da câmera e se fazendo fotografia. O psiquismo do artista que capta uma imagem e o psiquismo de quem a contempla se veem ali entrelaçados. Para Duchamp (1975), o ato criador não é executado pelo artista sozinho, já que o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas; assim, acrescenta sua contribuição ao ato criador. Podemos pensar, dessa forma, que uma fotografia pode se tratar de uma trama psicológica que nos envolve:

O que há por trás do olhar da pose da personagem deste retrato? O que existe nas fachadas das casas, naquela janela semicerrada, naquele grupo de pedestres reunidos, no movimento de uma rua que vejo nesta vista fotográfica, enfim, o que escapa à minha compreensão? Seja enquanto documento para a investigação histórica, objeto de recordação ou elemento de ficção, a fotografia esconde, dentro de si, uma trama, um mistério (KOSSOY, 2020, p. 55).

Essa possível trama e esse mistério nos levaram ao desejo de pesquisar mais a fundo esse tema, desejo que também se associa à nossa experiência com a psicologia clínica, a psicanálise, a fotografia autoral

e a observação sobre a produção fotográfica de artistas e/ou autores, seus processos de criação e as diversas leituras possíveis a partir de determinada imagem. Buscamos estabelecer um diálogo entre a psicanálise e a fotografia, tecendo uma narrativa dentro do campo da produção simbólica, tratando sobre novos olhares e leituras inseridas nessa relação entre fotógrafo, espectador/leitor e fotografia.

As imagens que perpassam as lentes da câmera também perpassam o psiquismo do fotógrafo, percorrendo ainda o psiquismo do espectador que, capturado pela cena, vê-se ali emaranhado pelas provocações que surgem, ou também pelo vazio que se apresenta. Dessa forma, emergiu a questão: quais são as possíveis relações psíquicas que circulam na fotografia como interface entre fotógrafo, espectador e cena? E como elas se estabelecem?

O objetivo deste estudo é problematizar essas possíveis relações, articulando psicanálise e arte — principalmente psicanálise e fotografia autoral — e identificando os enlaces psíquicos. Para isso, optamos pelo método qualitativo, por nos proporcionar a realização da discussão dos dados e a ampliação dos resultados encontrados. De acordo com Minayo (2012, p. 626), “a análise qualitativa de um objeto de investigação concretiza a possibilidade de construção de conhecimento e possui todos os requisitos e instrumentos para ser considerada e valorizada como um construto científico”.

Dessa perspectiva, foi realizada uma pesquisa bibliográfica. Esse tipo de pesquisa, por apresentar características que correspondiam às necessidades do nosso estudo, nos permitiu maior aproximação com o tema. Tal pesquisa também nos permitiu uma maior aproximação com os principais autores da área. Para Gil (2002), a pesquisa bibliográfica é desenvolvida com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos. A principal vantagem desse método reside no fato de permitir ao pesquisador a cobertura de uma gama de fenômenos muito mais ampla do que aquela que poderia pesquisar diretamente.

Inicialmente, realizou-se uma revisão da literatura científica de forma ampla, com caráter exploratório, buscando por materiais em língua portuguesa com os seguintes descritores: “fotografia” e “psicanálise”. Obtivemos, na Biblioteca Virtual de Saúde (BVS), 25 resultados; por meio das buscas no SciELO, cinco resultados; e, na Plataforma de Periódicos da CAPES, 213 resultados. Foi possível deixar de lado materiais repetidos e selecionar 23 resultados (entre artigos, teses e dissertações) relevantes para a pesquisa em questão.

Há um número pequeno de trabalhos publicados com o tema “psicanálise e fotografia”, se comparado ao número de trabalhos sobre outros temas. Após uma seleção mais fina, ficamos com 12 resultados, considerados mais relevantes. Na biblioteca convencional, foi possível encontrar autores importantes para o estudo, como Sigmund Freud, Roland Barthes, John Berger, Boris Kossoy, Tania Rivera, Susan Sontag, Michel Langford e Edson Luiz André de Sousa.

Os dados foram coletados por meio de levantamento bibliográfico, com consulta a livros, teses, artigos e dissertações das áreas de psicanálise, arte e fotografia, levando em conta esses principais autores, inicialmente com uma leitura exploratória. Segundo Gil (2002), esse tipo de leitura de material bibliográfico tem por objetivo verificar em que medida a obra consultada interessa à pesquisa, para depois seguirmos com as leituras seletivas, analíticas e interpretativas, consideradas

[...] a última etapa do processo de leitura das fontes bibliográficas, [que,] naturalmente, é a mais complexa, já que tem por objetivo relacionar o que o autor afirma com o problema para o qual se propõe uma solução. Na leitura interpretativa, procura-se conferir significado mais amplo aos resultados obtidos com a leitura analítica. Enquanto nesta última, por mais bem elaborada que seja, o pesquisador se fixa nos dados, na leitura interpretativa, vai além deles, mediante sua ligação com outros conhecimentos já obtidos (GIL, 2002, p. 79).

A análise dos dados levou em conta a subjetividade do pesquisador, possibilitando uma maior reflexão a respeito dos resultados. De acordo com Gil (2002), a última etapa de uma pesquisa bibliográfica é constituída pela redação do relatório. Não há regras fixas acerca do procedimento a ser adotado nessa etapa, pois ele depende, em boa parte, do estilo de seu autor.

## **2 CRIANDO NOVAS REALIDADES**

De início, vemos em Sontag (2004) que fotografias fornecem um testemunho: algo de que duvidamos parece comprovado quando nos mostram uma foto. Logo, fotografias podem equivaler a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu. É claro que uma foto também pode distorcer, mas sempre há o pressuposto de que algo existe, ou de que existiu e era semelhante ao que está na imagem.

Assim, vemo-nos, você e eu, também emaranhados no quão paradoxal pode ser uma fotografia — pelo que ela mostra e pelo que não dá a ver. Criada a partir de um fragmento da realidade, fragmento esse escolhido pelo sujeito que opera a câmera por um motivo ou outro, a fotografia passa, a partir de então, a ter algo também da ordem da ficção, da montagem, da manipulação e da construção subjetiva das mais variadas pretensões de seu autor. Talvez justamente por isso a fotografia seja tão convidativa à imaginação, motivando-nos a um trabalho imaginativo de recomposição de uma totalidade apenas sugerida.

De acordo com Kossoy (2020), o fotógrafo constrói o signo, a representação. Nessa construção, uma nova realidade é criada. Longe de lançarmos dúvidas quanto à existência/ocorrência do assunto representado, ou mesmo quanto à sua respectiva aparência, devemos considerar que, do objeto à sua representação, existe sempre uma transposição de realidades. O assunto representado na imagem é um novo real: interpretado e idealizado.

Uma fotografia é atravessada pela subjetividade, pelo imaginário, pelos sentimentos e questões do fotógrafo; ela carrega em si algo capaz de mobilizar o outro, que, ao se entregar, é capturado e impactado por determinada cena, a qual o convoca a percorrer outros caminhos e descobertas internas. Uma fotografia pode ser o enquadre ideal para muitos dos aspectos e experiências de vida conhecidos pelo artista, ao mesmo passo em que é uma janela para o além, na qual muito do desconhecido também se coloca. Isso é algo que foge ao alcance da explicação daquele que escolhe, por algum motivo, fotografar uma coisa e não outra:

De todos os objetos do mundo: por que escolher [fotografar] tal objeto, tal instante, em vez de tal outro? A fotografia é inclassificável porque não há qualquer razão para *marcar* tal ou tal de suas ocorrências; ela gostaria, talvez, de ser tão gorda, tão segura, tão nobre quanto um signo, o que lhe permitiria ter acesso à dignidade de uma língua; mas para que haja signo, é preciso que haja marca; privadas de um princípio de marcação, as fotos são signos que não prosperam bem, que *coalham*, como leite. Seja o que for que dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos (BARTHES, 2018, p. 15, grifo do autor).

E o que vemos, então? Como ler uma imagem? Essas são questões que vão nos levando para dentro da imagem fotografada, para esta trama simbólica implícita na cena, entre fotógrafo e espectador, capaz de produzir novas realidades e favorecer leituras singulares, colocando cada um diante de seu próprio olhar perante a vida. A imagem é a mesma, o que muda é a forma como cada sujeito passa a interpretar o que vê, seu entrelaçamento com o conteúdo à sua frente — como é tocado, por que é tocado e também por que não é tocado. Muitas vezes,

esses aspectos nos levam a pensar que é possível estabelecer relações psíquicas entre quem faz uma imagem e quem a recebe.

Tecendo os fios que ligam fotografia e psicanálise, deparamo-nos com o sujeito sempre implicado nas questões da arte, sempre à procura de algo que possa oferecer sentido, que possa aplacar dores, expressar e dar sentido à sua angústia. Sendo assim, convidamos a pensar sobre essa produção de uma nova imagem que o sujeito leva a cabo a partir da imagem à sua frente, a partir das cenas da sua vida, cenas essas que, tanto na fotografia como no processo analítico, falam sempre dele próprio.

### **3 ARTE E PSICANÁLISE**

Nos estudos de Rivera (2002), vemos que foi entre encontros e desencontros que a psicanálise e a arte do século XX nasceram. Desde então, não pararam de se atrair, distanciar-se e se esbarrar. Para essa mesma autora, o sujeito está no centro da questão da arte. Isso poderia parecer um viés subjetivante ou, pior, psicologizante. Mas não se trata disso. É necessário afirmar hoje que a arte contemporânea é marcada por um verdadeiro retorno do sujeito (RIVERA, 2018). E é sobre esse sujeito e as questões de seu mundo subjetivo que pretendemos nos debruçar com mais afinco ao longo deste trabalho, mantendo nosso foco na fotografia dentro do campo das artes visuais, como produção poética pensada, imaginada ou simplesmente sentida, perpassada pelas experiências, emoções e vivências, mas principalmente pelo inconsciente, desconhecido ao autor.

Frayze-Pereira (2005) pontua que é difícil dizer o que é arte, sobretudo quando vemos um desses livros ilustrados e bem encadernados, os chamados “livros de arte”. Aqui, podemos nos referir aos trabalhos do importantíssimo artista plástico, Marcel Duchamp, entre os quais está um aparelho sanitário de louça, exatamente igual aos existentes no mundo inteiro, que passou a ser conservado em um museu e ex-

posto à visitação do chamado “público de arte”. No entanto, trata-se de um objeto que não corresponde exatamente à ideia que se costuma ter da arte. Esse tipo de objeto nos questiona e nos enche de incertezas, mas tais dúvidas acabam se apaziguando quando buscamos saber o que é arte na teoria da arte e percebemos que o campo semântico do termo é, ele próprio, incerto.

Partindo desse espaço que está dado no momento em que a arte não ocupa um lugar de definição fixa, a psicanálise — prática clínica por excelência, mas que lindamente se estende para além, por pensar o sujeito em sua relação com a história, com a cultura e com a sociedade — permite-nos adentrar nesse campo e estabelecer diálogos, olhando para esse sujeito contemporâneo que, enquanto autor, cria novas imagens. Para Rivera (2017), o interesse pela singularidade, pelo inconsciente, pela linguagem e pelos sintomas aproximou a psicanálise da arte. Este campo permite, de forma exemplar, aproximarmos-nos do que é mais íntimo do humano e de suas formas de dizer e mostrar. Nesse sentido, a arte fala do sujeito “mesmo que isso não se deixe capturar em palavras, em uma teoria — ou talvez graças ao fato de que isso resiste a uma teoria, justamente” (RIVERA, 2017, p. 34).

Hodge (2018), em seu livro *Breve história da arte*, sintetiza um pouco essa intensa e extensa relação entre arte e psicanálise. No fim do século XIX, Sigmund Freud popularizou a noção de que a mente inconsciente expressa verdades e desejos ocultos. Embora fossem estabelecidas relações entre a criatividade e os recônditos da mente desde os tempos antigos, Freud foi o primeiro a levar isso ao conhecimento geral. Ele escreveu que a mente consciente, ou nossa consciência, é como uma pequena ponta de *iceberg*. O pré-consciente é o nível seguinte (logo abaixo da superfície da água), que armazena as lembranças e o conhecimento. Por último, o inconsciente é a parte mais baixa e maior do *iceberg*, profundamente submersa. Ele compreende os processos mentais que, embora inacessíveis à nossa consciência, influenciam julgamentos, sentimentos e comportamentos.



Freud (1916-1917, p. 178) anuncia que “o ego não é senhor da sua própria casa” e acaba por nos apresentar o inconsciente, o desconhecido em nós mesmos, aquilo que não controlamos e que sempre nos escapa. Sendo assim, podemos pensar que existe algo que, da mesma forma que escapa ao fazer fotográfico, escapa aos planos e sentimentos do autor. Mesmo que ele tenha pensado e planejado sua produção, o resultado sempre sairá um tanto diferente e evidenciará apenas resquícios de algo emocional que se tentou expressar, levando-nos a dizer que o fotógrafo não é, também, senhor de sua fotografia.

Para Jorge (2010), ainda que encontremos produções artísticas que visam a oferecer uma compensação da falta a partir de uma representação, a arte, em sua essência, parece ocupar uma posição particular em relação à fantasia: a de evidenciar a falta inerente à estrutura do sujeito. Dessa forma, podemos pensar que a arte, em sua motivação maior, isto é, na essência do ato criativo, é demonstração do real e da falta que subjazem a toda e qualquer fantasia. Se a fantasia é uma construção simbólico-imaginária, a base sobre a qual ela se constrói é eminentemente real, o vazio do real.

Desse modo, olhando para o processo que se dá entre o fotógrafo e a sua fotografia, no espaço entre a intenção e a sua realização, justamente por essa lacuna que aí existe, pode-se dizer que o artista acaba sendo ultrapassado pela própria obra. Sontag (1981, p. 22, grifo da autora) nos diz que:

Através da fotografia, o mundo se torna uma série de partículas desconexas, suspensas, a história, passado e presente, um conjunto de anedotas e variedades. A câmera automatiza a realidade, torna-a dócil e opaca. É uma visão do mundo que renega a interconexão, a continuidade, mas que confere a cada momento um caráter de *mistério*. Toda fotografia contém múltiplas significações; com efeito, ver algo em forma de fotografia é se deparar com

um objeto potencialmente fascinante. A grande lição da imagem fotográfica está em poder afirmar: “Ali está a superfície. Agora pense — ou melhor, sintá, intua — no que possa estar do outro lado dela e como seria a realidade se fosse assim”. A fotografia, na verdade incapaz de explicar o que quer que seja, é um convite inexaurível à dedução, à especulação e à fantasia.

Esse convite à fantasia de que Sontag (1981) tanto fala em seus escritos parece ser a convocação que permite a maior e mais intensa ligação psíquica quando estamos diante de um trabalho materializado. Ou seja, podemos pensar em fotografias cuidadosamente impressas em papéis escolhidos pelo autor, revelando cores e texturas também escolhidas e pensadas para nos evocar sentimentos e novas formas de ver.

Essa materialização permite que a autoria se mostre e, com isso, gere e evoque sensações e emoções no leitor da imagem, muitas vezes acompanhada de pequenos textos que reforçam a narrativa da obra. Em Jorge (2010), vemos que a fantasia constitui a realidade psíquica para cada sujeito, ela mediatiza o encontro do sujeito com o real. Assim, é uma espécie de tela protetora para o sujeito e se compõe, de acordo com Lacan, como um suporte do desejo, na medida em que estabiliza, fixa o desejo do sujeito em uma relação com determinado objeto *a*, para fazer tela à *das Ding*. É nesse sentido que a fantasia constitui uma janela para o real. Freud (1908), no texto “O poeta e o fantasiar”, compara o brincar de uma criança com a criação estética de um poeta, que podemos tomar, nesse caso, como a construção da imagem pelo fotógrafo:

O poeta faz algo semelhante à criança que brinca: ele cria um mundo de fantasia que leva a sério, ou seja, um mundo formado por grande mobilização

afetiva, na medida em que se distingue rigidamente da realidade. E a linguagem mantém essa afinidade entre a brincadeira infantil e a criação poética, na medida em que a disciplina do poeta, que necessita do empréstimo de objetos concretos passíveis de representação, é caracterizada como brincadeira/jogo [*Spiele*]: comédia [*Lustspiel*], tragédia [*Trauerspiel*], e as pessoas que as representam, como atores [*Schauspieler*]. Mas, a partir da irrealidade do mundo poético, se seguem importantes consequências para a técnica artística, pois muitas coisas que não poderiam causar gozo como reais podem fazê-lo no jogo da fantasia e muitas moções que em si são desagradáveis podem se tornar para o ouvinte ou espectador do poeta fonte de prazer (FREUD, 1908, p. 54-55, grifo do autor).

Nesse emaranhado entre a criação do fotógrafo e a criação de fantasia por parte do leitor absorvido por sua obra, vemos a relação entre arte e psicanálise se complexificar. Frayze-Pereira (2005) fala que a palavra “criação”, quando o assunto é arte, parece um tanto desgastada em meio a outras palavras como “invenção”, “produção” e “expressão”, palavras com pressupostos diferentes, pois não é a mesma coisa dizer que um artista cria ou que ele inventa, que ele produz ou exprime ou representa. “Criar” supõe tirar do nada, tornar existente aquilo que não existia antes. Aplicada ao fazer artístico, pertence ao vocabulário do idealismo romântico, presume que o artista não imita a natureza, mas cria outra natureza.

Jorge (2010) assinala que há uma lógica inconsciente na obra, que transcende a coerência que o artista lhe quis outorgar, por mais elaborada que ela seja. O artista, como todo mundo, está mergulhado no inconsciente *e dele sofre os efeitos*.

## 4 A FOTOGRAFIA AUTORAL COMO UM ESPAÇO DE PRODUÇÃO SIMBÓLICA DO FOTÓGRAFO

Freud (1908, p. 55-56) nos diz:

É mais difícil observar o fantasiar das pessoas do que a brincadeira das crianças. De fato, a criança também brinca sozinha ou forma, com outras crianças, um fechado sistema psíquico com a finalidade de brincar, mas mesmo se, também, a criança não mostra nada previamente ao adulto, ela não esconde sua brincadeira diante dele. O adulto, ao contrário, envergonha-se de suas fantasias e as esconde dos outros, as guarda como o que lhe é mais íntimo, em geral, prefere responder por seus delitos que partilhar suas fantasias. Pode suceder que se considere como a única pessoa que tem tais fantasias e não suspeita que suas criações sejam similares às de outras pessoas. Estas diferentes atitudes, a daquele que brinca e a daquele que fantasia, encontram sua boa fundamentação nos motivos pelos quais ambas se complementam e dão continuidade a estas atividades.

A partir dessa citação, podemos nos referir ao ato fotográfico como o “brincar do adulto”, no qual este se encontra no retângulo do visor óptico, espaço para suas fantasias. Se pensarmos na atual relação das pessoas com a produção em massa de imagens, veremos que tal relação está atrelada, obviamente, à facilidade de acesso aos mais diversos dispositivos, mas também a essa possibilidade de “brincar” e “fantasiar”.

O resultado que temos visto é certa espetacularização da imagem, denotando, muitas vezes, a falta de educação do olhar e do pensamento, o que torna a maioria das pessoas *clicadoras* e *compartilhadoras*

de fotografias que mais parecem *nos interditar do que nos lançar ao sonho*. Por outro lado, como indicamos, Freud (1908) nos fala sobre os sujeitos se considerarem as únicas pessoas com tais fantasias, sem suspeitarem de que suas criações são similares às de outras pessoas, e vemos no movimento fotográfico contemporâneo, principalmente na fotografia autoral (pensada, sentida, perpassada pelos sentimentos do autor), conflitos, fantasias e as mais variadas emoções aparecerem a todo tempo, de forma repetida, sem um autor saber da produção do outro. Muitas vezes, há surpresa quando percebemos que pessoas distintas já atribuíram a mesma importância a algum tema (como a criação de outros significados a partir de fotos antigas), o que nos remete ao fato de que há questões tão singulares aos sujeitos, e ao mesmo tempo tão comuns ao humano, que acabam dialogando por meio da imagem.

Na visão de Rancière (2012), não se pode dizer que uma imagem pensa. Podemos apenas supor que ela é um objeto de pensamento. A imagem pensativa, então, é uma imagem que encerra pensamento não pensado, um pensamento que não é passível de se atribuir à intenção de quem cria a imagem e que produz efeito sobre quem a vê sem que este a ligue a um objeto determinado. Para esse autor, a pensatividade da fotografia pode ser caracterizada como efeito da circulação entre o motivo, o fotógrafo e nós, do intencional e do não intencional, do sabido e do não sabido, do expresso e do não expresso, do presente e do passado. Cria-se aí, mais uma vez, certo espaço para que, nesses intervalos, relações e tramas psíquicas se instalem.

Inicialmente, falava-se como se a câmera fosse uma máquina copiadora, como se, embora as pessoas operassem as câmeras, fossem estas que vissem. A invenção da fotografia foi saudada como um modo de aliviar o fardo de ter de acumular cada vez mais informações e impressões sensoriais (SONTAG, 2004). Este é um marco importantíssimo: a ideia de a fotografia ser uma cópia fiel da realidade deu lugar à noção de que ela é um objeto de criação, perpassado pelas questões de

alguém que agora poderia, por meio da câmera, lançar-se como sujeito autor, criando outras realidades a partir do seu olhar ao mundo.

No documentário *Janela da alma* (2001, n.p.), o poeta Antonio Cicero nos faz compreender melhor o que acabamos de dizer:

[...] se o olho é a janela da alma, então você tem que olhar por essa janela com outro olho. E esse outro olho também é janela da alma, e por aí você tem que olhar por essa janela com outro olho. Quer dizer, a janela não olha. Quem olha é um olho através da janela.

Como assinala Hodge (2018), Freud acreditava que a mente inconsciente, que contém nossos instintos e medos, era a principal origem do comportamento humano. Antes de sua análise, quando os artistas usavam seu inconsciente para produzir imagens inusitadas ou fantásticas, dizia-se que haviam tido uma “inspiração divina”. Após a afirmação de Freud de que os sonhos são manifestações autênticas de nossos desejos inconscientes, os surrealistas foram os primeiros a produzir arte por meio da análise dos sonhos.

Proveniente do dadaísmo, o surrealismo teve origem no início dos anos 1920, como um movimento artístico e literário que buscava expressar pensamentos e sensações inconscientes. Lançado oficialmente em Paris, em 1924, com a publicação do *Manifesto surrealista*, escrito pelo poeta francês André Breton (1896-1966), o surrealismo tornou-se um movimento intelectual e político internacional. Breton foi influenciado pelo dadaísmo e pelas teorias e estudos relacionados aos sonhos desenvolvidos por Sigmund Freud (1856-1939) (HODGE, 2018).

Vemos em Rivera (2002, p. 8) que foi principalmente a partir da Primeira Guerra Mundial que movimentos da vanguarda literária e artística passaram a fazer referências explícitas à psicanálise. Em nome de um novo cânone estético, que se consolida em uma negação

virulenta de todos os parâmetros vigentes e na busca de uma expressão revolucionária que irrompe do inconsciente, alguns artistas se aproximam das ideias de Freud, entre eles Breton.

Nas primeiras décadas da fotografia, esperava-se que as fotos fossem imagens idealizadas. Ainda é esse o objetivo da maioria dos fotógrafos amadores, para quem uma bela foto é uma foto de algo belo, como uma mulher ou um pôr do sol. Em 1915, Edward Steichen fotografou uma garrafa de leite na saída de emergência de um prédio, um exemplo remoto de um conceito totalmente distinto do que é uma foto bela. E, desde a década de 1920, profissionais ambiciosos, aqueles cuja obra alcança os museus, afastaram-se resolutamente dos temas líricos, explorando de forma conscienciosa um material comum, vulgar ou mesmo insípido (SONTAG, 2004).

Dessa forma, temos aí possibilidades muito distintas para o olhar circular, na medida em que nos afastamos dessa ideia do belo, que pode funcionar bem em certas áreas, como na fotografia de decoração, mas ser silenciosa em outros sentidos. Quando falamos de fotografia autoral, falamos de imagens que possuem uma carga de significações tanto para o fotógrafo quanto para o leitor da imagem que se vê nela envolvido (ao qual também nos referimos neste trabalho como “espectador”). Segundo Frayze-Pereira (2005, p. 91):

[...] esquecendo-se de si para se deixar surpreender, o espectador perceberá surgirem na obra interrogações que se colocarão a ele mesmo como seu destinatário. E, antes de falar por sua própria conta, será preciso que o espectador-analista empreste sua própria voz a essa estranha potência que o interpela, respeitando a Psicanálise e, sem redução ou idealização, a desnorteante força da Arte.

Ao encontrarmos-nos com uma obra autoral, na medida em que vamos nos envolvendo, também somos tomados pelas diversas cama-

das ali presentes e embarcamos em devaneios. A maioria dos temas fotografados têm, justamente em virtude de serem fotografados, um toque de *páthos*. Um tema feio ou grotesco pode ser comovente porque foi honrado pela atenção do fotógrafo. Um tema belo pode ser objeto de sentimentos pesarosos porque envelheceu, decaiu ou não existe mais. Todas as fotos são *memento mori*. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo (SONTAG, 2004).

Antes de deixarmos nossa reflexão ainda mais ampla, acreditamos ser importante trazer aqui alguns autores falando sobre o conceito de fotografia. Langford, Fox e Sawdon (2009, p. 19) problematizam: “pode parecer fácil de responder, mas as respostas possíveis poderiam ocupar um livro inteiro”. O fato de que a fotografia pode significar coisas diferentes para pessoas diferentes é parte de seu permanente encanto. A fotografia é hoje um elemento tão importante de nossas vidas que seria difícil pensar em um mundo sem ela. Provavelmente, não poderíamos contemplar um casamento, ver os filhos crescer ou viajar nas férias sem uma câmera. Somos constantemente bombardeados e saturados por imagens, jornais, revistas, anúncios, bem como pela televisão e pela internet. Ainda assim, temos um desejo insaciável por mais.

Para Berger (2017), diferentemente de qualquer outra imagem visual, uma fotografia não é uma versão, uma imitação ou uma interpretação de seu tema, mas efetivamente um vestígio dele. Nenhuma pintura e nenhum desenho, mesmo que naturalistas, *pertencem* a seu objeto da maneira que o faz uma fotografia. Desde o século XX, o substantivo “fotografia” é utilizado popularmente para designar uma prática social baseada em tecnologias comerciais de captura e reprodução de imagens. Composta por dois termos de origem grega, que significam originalmente “luz” (*foto*) e “escrita” (*grafia*), a palavra



“fotografia” significa, literalmente, “escrever com luz” (SHIMODA, 2009, p. 17).

As primeiras experiências realizadas com o intuito de estabelecer um processo de gravação de imagens sobre um suporte por meio da ação da luz datam do final do século XVIII. O mérito de gravar e fixar a primeira imagem pela ação da luz é do francês Joseph Nicéphore Niépce, que, em 1826, depois de expor a uma câmara escura uma placa de estanho com betume branco da Judeia durante aproximadamente oito horas, conseguiu o que conhecemos historicamente como a primeira imagem escrita pela luz e fixada permanentemente sobre um suporte. Esse processo foi batizado como “heliogravura” – gravura com a luz solar. Em 1832, no Brasil, Antoine Hercules Romuald Florence desenvolveu, solitariamente, o processo de impressão de imagens por meio da ação da luz e batizou-o de “fotografia”. No entanto, foi na Europa, em 1839, com Louis Jacques Mandé Daguerre, que o processo de impressão de imagens começou a se tornar um produto de consumo cultural, sob o nome de “daguerreótipo” (SHIMODA, 2009).

## **5 A FOTOGRAFIA COMO UM ESPAÇO DE ENCONTRO E IMPACTO NO ESPECTADOR**

Susan Sontag (2004, p. 26) escreveu: “Uma foto é tanto uma pseudopresença quanto uma prova de ausência. Como o fogo da lareira em um quarto, as fotos – sobretudo as de pessoas, de paisagens distantes e de cidades remotas, do passado desaparecido – são os estímulos para o sonho”. Podemos assumir que esse “estímulo para o sonho” que a fotografia representa faz o pensamento do espectador percorrer um caminho de memórias, que vão vindo à mente assim como a linguagem o faz em forma de palavras, algo parecido com o convite a falar de si em uma análise, fazendo, então, uma livre associação de imagens. Para Kossoy (2020, p. 45, grifo do autor), as imagens fotográficas, por sua natureza polissêmica, permitem sempre uma leitura plural,

dependendo de quem as aprecia, isto é, “os receptores já trazem em si suas *próprias imagens mentais preconcebidas* acerca de determinados assuntos”.

Jorge (2010) nos lembra das telas de Leonardo da Vinci: muitas delas apresentam algum personagem com a mão apontando, indicando algo que está para além do espaço da própria tela, algo que não se pode ver. É como se elas dissessem: “Admira-me em minha beleza, em minha perfeição, em minha harmonia. Mas não se esqueça jamais do mistério do qual eu me originei. Não se esqueça do vazio anterior à minha existência e à minha criação. Sem ele, eu não haveria” (JORGE, 2010, p. 248). Sontag (2004), quando fala do feio e do belo por meio da fotografia, nos diz que ninguém jamais descobriu a feiura por meio das fotos. Mas muitos, por meio de fotos, descobriram a beleza. Salvo nas ocasiões em que a câmera é usada para documentar ou para observar ritos sociais, o que move as pessoas a tirar fotos é descobrir algo belo.

Barthes (2018), ao tratar do sujeito emaranhado em sua criação fotográfica ou na criação fotográfica de outro, fala dos sentimentos que podem ser despertados. Há sempre algo nas imagens que desperta um sentimento doloroso; temos a impressão de se tratar de uma imagem viva de algo morto, porque a fotografia é um objeto a ser explorado em busca do que não está lá, por isso ela fascina e choca, carregando a tensão entre presença e ausência, um “isto foi”. “Toda e qualquer imagem fotográfica contém em si, oculta e internamente, uma história: é a sua *realidade interior*, abrangente e complexa, invisível fotograficamente, inacessível fisicamente e que se confunde com a *primeira realidade* em que se originou” (KOSSOY, 2020, p. 37, grifo do autor).

Em meio a esse alinhavar de fotografias documentais, retratos (como fotos do rosto de pessoas ou famílias, por exemplo, pessoas caminhando em uma rua) e fotografias autorais (mais intimamente perpassadas pelos conteúdos psíquicos de quem clica), vemos sempre

um resquício de algo que impacta o observador em relação ao que passou, ao que não mais voltará. Ao mesmo tempo, o espectador se coloca na cena observada e ali inicia um mergulho em suas questões, bem como nas questões do artista.

As fotos mostram as pessoas incontestavelmente presentes em um lugar e em uma época específica de suas vidas; agrupam pessoas e coisas que, um instante depois, dispersaram-se, mudaram, seguiram o curso de seus destinos independentes, fazendo-nos pensar que essas imagens declaram a inocência e a vulnerabilidade de vidas que rumam para a própria destruição. Esse vínculo entre fotografia e morte assombra todas as fotos de pessoas (SONTAG, 2004).

Na fotografia autoral, muitas vezes se vê os fotógrafos voltarem aos arquivos familiares, às fotografias antigas de pessoas falecidas ou desconhecidas e se utilizarem das cenas ali impressas para criar outros significados, talvez imersos nessa nostalgia que a vulnerabilidade das vidas nos provoca.

Já aqueles que puseram os olhos em algo belo lamentam-se de não ter podido fotografá-lo. O papel da câmera no embelezamento do mundo foi tão bem-sucedido que as fotos, mais do que o mundo, tornaram-se o padrão do belo. Não raro, observamos pessoas que olham para o pôr do sol e falam: “parece uma fotografia” (SONTAG, 2004, p. 101). Esse exemplo nos leva a pensar no quão emaranhados muitos sujeitos estão no que a fotografia dá a ver inicialmente, na sua rasa e única parte, perpassada somente pela beleza.

## **6 CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Concordamos com o que Freud (1916) escreve após uma caminhada com um amigo e poeta jovem que estava a admirar as belezas do cenário à volta, sentindo-se, porém, triste por saber que tal beleza estaria fadada à extinção assim que sobreviesse o inverno:

Quanto à beleza da Natureza, cada vez que é destruída pelo inverno, retorna no ano seguinte, do modo que, em relação à duração de nossas vidas, ela pode de fato ser considerada eterna. A beleza da forma e da face humana desaparece para sempre no decorrer de nossas próprias vidas; sua evanescência, porém, apenas lhe empresta renovado encanto. Uma flor que dura apenas uma noite nem por isso parece menos bela. Tampouco posso compreender melhor por que a beleza e a perfeição de uma obra de arte ou de uma realização intelectual *deveriam* perder seu valor devido à sua limitação temporal (FREUD, 1916, p. 346, grifo do autor).

Na fotografia autoral, porém, encontramos algo que está além da beleza física. Esta pesquisa nos aponta para um espaço que se abre, uma lacuna que se cria, na qual o autor se coloca e desloca seus dramas, metaforiza, comunica, provoca e convoca também o outro a se colocar, fazendo sua leitura e contribuição à imagem. Para Freitas e Sousa (2015), o ato de criação implica a formação de uma imagem por parte do sujeito, o que oferece subsídios para o trabalho clínico no qual a via do imaginário ocupa lugar de importância e de possibilidade.

A partir daí, vemos mundos de imagens que se perpassam. Em Anjos e Ferreira (2020), encontramos novamente a promessa de verossimilhança com que a fotografia abalou a cultura, em especial a pintura, originando discussões acerca do lugar do fotógrafo e da fotografia nas artes visuais. Como sabemos, não demorou muito para se perceber que a fidelidade da representação do objeto prometida pela fotografia estava longe de se concretizar. O que se constatou em seguida foi a importância do fotógrafo nas distorções ópticas e cromáticas das imagens.

No momento em que a fotografia se torna uma ferramenta das artes visuais, ela se torna também um espaço para o artista colocar

suas percepções, um espaço para que ele se coloque de diversas formas, com possibilidades infinitas. Freitas e Sousa (2017) destacam a função de algo que fala ao sujeito para além do todo dizível, ou seja, a função daquilo que é não dito, não visível, mas que escapa aos poros e faz função, seja como criação artística, seja como sintoma.

As fotografias podem conter um potencial emocional muito forte em relação à elaboração de conflitos; podem instigar discussões importantes por meio de imagens que transmitem uma sensação ou vivência ao espectador que se conecta; podem conter uma espécie de investigação pessoal, uma crítica, uma forma de sentir e ser no mundo, uma reconstrução da história; ou podem ainda gerar impacto devido ao mal-estar que as habita.

Nesse emaranhado de possibilidades de outra leitura de mundo por parte de quem fotografa e, para além, de uma releitura de quem se encontra com a obra, é possível percebermos psiquismos se interconectando, sentimentos e histórias se entrelaçando, criando costuras a partir de algo que é comum ao humano. Freitas e Sousa (2017) apontam também para o ato criativo como uma via possível de representação em que a formação da imagem tem estreita relação com o processo inconsciente, partindo do termo *Vorstellung*, que, traduzido por “representação”, também remete a “imaginação”.

Freud (1916) fala que, da perspectiva que a psicanálise teoriza, os objetos não são independentes daquele que se ocupa deles. Sendo assim, o desejo do pesquisador, que busca saber mais, do analista, que busca colocar em análise, ou do fotógrafo, que converte algo em imagens, está sempre em jogo. Há uma associação direta entre o desejo e a relação transferencial com o tema, uma vez que este está investido de libido.

Em Bartucci (2002), vemos que não somente nas artes e nas ciências, mas em todos os momentos da vida, o homem “cria”. Pode ser na doença, no sonho e no miúdo do cotidiano, de modo a expressar seu *páthos* — o sofrimento, a paixão, a passividade, o que brota em desme-

surra, enfim, o que é vivido. O viver humano é criação, e é dessa forma que o *páthos* encontra sua expressão, potencializando-se em determinados momentos de explosão criadora, tais como: a origem da espécie humana, a constituição do psiquismo sob a forma de um aparelho, o processo de subjetivação reflexiva do sujeito humano e todas as diversas criações psíquicas, a exemplo do brincar infantil, dos sonhos, das fantasias, das alucinações e dos delírios, da magia, da religião, da arte e da obra científica.

Podemos dizer, então, que o que o fotógrafo autor faz é criar uma realidade nova, ou seja, ele cria um mundo próprio, mas que faz sentido para o outro e que suscita neste o desejo de ali entrar, tatear, olhar — de se implicar nessa outra realidade. A criação de uma obra de arte parte das mais diversas subjetividades, mas não é solitária: se endereça à alteridade. Lacan (1953-1954, p. 93) nos diz:

Por um lado existe em óptica uma série de fenômenos que, se pode dizer, são inteiramente reais [...] mas que, entretanto, a todo instante, a subjetividade está engajada. Quando vocês veem um arco-íris, veem algo inteiramente subjetivo. Vocês o veem a certa distância que se desenha na paisagem. Ele não está lá. É um fenômeno subjetivo. E, entretanto, graças a um aparelho fotográfico, vocês o registram de modo inteiramente objetivo. Então o que é isso?

Tomada como uma interpretação conduzida a partir da subjetividade, a realidade nada mais é, então, do que ilusória e enganosa, fazendo com que as fotografias guardem algo para além do visível, algo que insiste em existir onde não existe. Em seu livro *A clínica da fantasia*, Jorge (2010) comenta, a partir da leitura de algumas obras, que Lacan descreveu a fantasia como uma janela para o real. Mais à frente, refere-se ao real, lugar de *das Ding*, a Coisa que não tem palavra nem imagem para resigná-la, levando-nos a pensar a fotografia

para além da realidade colocada pela fantasia, realidade construída por uma trama simbólico-imaginária, o real. Seria então a fotografia uma janela para o real, que conecta os que estão “dentro da casa” olhando através do quadro aos que estão “fora da casa”, mas olhando pelo mesmo quadro?

Concluimos ainda com Jorge (2010), que diz que Hopper lhe permite retomar a ideia de que uma obra de arte é uma construção imaginária: de dentro do mundo simbólico, ela indica o real fundante da estrutura psíquica. Autorizamos-nos a dizer o mesmo sobre a fotografia autoral, pensando nesse quadro como um mundo simbólico, mas sem esquecer o que fica fora do campo visível, inacessível ao olhar do espectador, criando aí esse convite para que psiquismos se intercalem.

A partir disso, podemos pensar ainda que é aí e por isso também que criamos mais conexão com algumas imagens do que com outras. Muitas nos conduzem por caminhos interiores de silêncio e outras nos provocam certos gritos; outras ainda, nem sabemos o que nos fazem sentir, simplesmente nos abraçam e nos envolvem. Algumas nos ferem. Outras nos são indiferentes. Algumas se convidam a ficar em nossas vidas e em nossas paredes. Uma narrativa de imagens se forma e dá vida a um livro — um peculiar livro de fotografias em forma de poesia. São obras que se acrescentam das mais variadas formas e que convocam no mais íntimo dos sujeitos o desejo de possuí-las. Fato é que todas essas fotografias, materializadas das mais diversas formas, seguem sendo janelas para dentro do outro e de nós mesmos.

## REFERÊNCIAS

ANJOS, P. W.; FERREIRA, N. P. O ato fotográfico a partir do olhar. **Revista Latino-Americana de Psicopatologia Fundamental**, São Paulo, v. 23, n. 4, p. 857-876, dez. 2020.

BARTHES, R. **A câmera clara**: nota sobre a fotografia. Tradução: Júlio Castanon Guimarães. 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BARTUCCI, G. (org.). **Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BERGER, J. **Para entender uma fotografia**. Tradução: Paulo Geiger. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

DUCHAMP, M. O ato criador. In: BATTOK, G. (org.). **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975. p. 71-74.

FRAYZE-PEREIRA, J. **Arte, dor**: inquietudes entre estética e psicanálise. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

FREITAS, A. S.; SOUSA, E. L. A. Dobras de uma origem: clínica, criação e utopia. **Revista Barbarói**, Santa Cruz do Sul, n. 43, p. 104-118, nov. 2015.

FREITAS, A. S.; SOUSA, E. L. A. O olhar que faz rasura na pintura de Modigliani. **Revista ARTEFILOSOFIA**, Ouro Preto, n. 23, p. 24-36, dez. 2017.

FREUD, S. (1908). O poeta e o fantasiar. In: FREUD, S. **Arte, literatura e os artistas**. Tradução: Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 53-66.

FREUD, S. (1916). Sobre a transitoriedade. In: FREUD, S. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 342-348. (Edição standard brasileira, 14).

FREUD, S. (1916-1917). Uma dificuldade no caminho da psicanálise. In: FREUD, S. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 171-179. (Edição standard brasileira, 17).

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 2002.

HODGE, S. **Breve história da arte**: um guia de bolso dos principais movimentos, obras, temas e técnicas. Tradução: Maria Luísa de Abreu Lima Paz. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2018.

JANELA da alma. Direção: João Jardim e Walter Carvalho. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes e Produções, 2001. Vídeo. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_I9l7upG0DI&t=1162s&ab\\_channel=RafaelCris%-C3%B3stomo](https://www.youtube.com/watch?v=_I9l7upG0DI&t=1162s&ab_channel=RafaelCris%-C3%B3stomo). Acesso em: 25 jun. 2021.



JORGE, M. A. C. **Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan**: a clínica da fantasia. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

KOSSOY, B. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 6. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2020.

LACAN, J. (1953-1954). **O seminário, livro 1**: os escritos técnicos de Freud. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

LANGFORD, M.; FOX, A.; SAWDON, R. **Fotografia básica de Langford**: guia completo para fotógrafos. Tradução: Edson Furmankiweicz. 8. ed. Porto Alegre: Bookman, 2009.

MINAYO, M. C. S. Análise qualitativa: teoria, passos e fidedignidade. **Revista Ciência & Saúde Coletiva**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 3, p. 621-626, 2012.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado**. Tradução: Ivone Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RIVERA, T. **Arte e psicanálise**. Rio Janeiro: Zahar, 2002.

RIVERA, T. Dossiê Arte e Psicanálise: o avesso do imaginário. **Revista Cult**, São Paulo, v. 20, n. 225, p. 34-37, 2017.

RIVERA, T. **O avesso do imaginário**: arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: Editora SESI-SP, 2018.

SHIMODA, F. **Imagem fotográfica**. Campinas: Alínea, 2009.

SONTAG, S. **Ensaio sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. Tradução: Rubens Figueiredo. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

## **The photography as interface between photographer and spectator: a psychoanalytical view**

### **ABSTRACT**

When taking a photograph, the author photographer, permeated by subjective questions, launches something from his or her internal world to the external world, towards the other, more precisely to the other's gaze. From our experience in the area of authorial photography, as a tool of artistic expression, we intend in this article to approach the possible psychic relations existing in this doing, as an interface between photographer, photography and spectator, and problematize them through a psychoanalytic look. With the contributions of Sigmund Freud, Edson Luiz André de Souza, Tania Rivera, João A. Frayze-Pereira, Marco Antonio Coutinho Jorge, among other contemporary psychoanalysts, we will dialogue with many authors of the photography, also bringing a little of the intense and extensive relationship of the art with the psychoanalysis, in order that, throughout the work, we approach the relationships proposed here.

**Keywords:** Art. Psychoanalysis. Photography. Authorship. The look.

Recebido em 17/06/2022

Aceito em 07/10/2022