



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**INSTITUTO DE CULTURA E ARTE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO**

**LUZ E EXPERIMENTAÇÃO NO RETRATO FOTOGRÁFICO.**

**DEBORAH ARAÚJO MUNIZ**

**FORTALEZA**  
**2016**

DEBORAH ARAÚJO MUNIZ

LUZ E EXPERIMENTAÇÃO NO RETRATO FOTOGRÁFICO.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Linguagens. Linha de Pesquisa: Fotografia e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Silas José de Paula.

FORTALEZA

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

M9351 Muniz, Deborah Araújo.

Luz e Experimentação no Retrato Fotográfico / Deborah Araújo Muniz. – 2016.  
129 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2016.

Orientação: Prof. Dr. Silas José de Paula.

1. Retrato Fotográfico. 2. Fotografia-expressão. 3. Experimentação Visual. 4. Composição. 5. Luz e Sombra. I. Título.

CDD 302.23

---

DEBORAH ARAÚJO MUNIZ

LUZ E EXPERIMENTAÇÃO NO RETRATO FOTOGRÁFICO.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação e Linguagens. Linha de Pesquisa: Fotografia e Audiovisual.

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Silas José de Paula (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Osmar Gonçalves dos Reis Filho  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Marcelo Leite Barbalho  
Faculdade Nordeste (FANOR)

## AGRADECIMENTOS

A Deus, pela concretização desta pesquisa;

À FUNCAP, pelo apoio recebido;

Aos meus pais, João e Vicência, pilares da minha trajetória acadêmica, a quem dedico este estudo. Meu pai, que um dia me apresentou à fotografia e me acompanhou nessa jornada, e minha mãe, pelas inspirações e pelos lampejos de sabedoria;

A minha filha Luíza, pelas doses diárias de alegria, com sua luz bonita, a quem também dedico este estudo, para que, um dia, possa lhe servir, para pensar as imagens, inquietar-se com elas, e senti-las;

Ao meu orientador Dr. Silas José de Paula, por ter me recebido no mestrado e pela oportunidade de tê-lo como “pai”, pela paciência, generosidade e pelas considerações na condução desta pesquisa;

Agradeço, também, aos professores Osmar Gonçalves, Kadma Marques, Marcelo Barbalho e aos professores do curso de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, pela amizade e aprendizado;

Ao Nirez, por ter me recebido em sua casa e ter sido atencioso comigo;

Aos fotógrafos, Camila Manguiera e Tiago Santana, por chegarem junto de mim neste estudo, com suas luzes peculiares. Agradeço pela contribuição à reflexão desta pesquisa;

E aos queridos professores da minha trajetória acadêmica, que se tornaram eternos inspiradores, pelos incentivos, aprendizados e sugestões. Por acreditarem em mim, e por me fazerem acreditar, ainda mais, em mim.

## RESUMO

Este estudo tem o objetivo de investigar o uso expressivo da luz e da experimentação na composição artística do retrato fotográfico. Considera-se nesta pesquisa a composição fotográfica pensada em relação a luz, como elemento estético responsável por configurar o que é posto em cena e criar percepções no retrato, baseado na concepção de que ao retratar um determinado assunto, o fotógrafo propõe expressá-lo de alguma maneira, pensa em uma ideia de iluminação que produza a atmosfera e o efeito expressivo desejado. A luz se manifesta no retrato de diferentes formas, conforme os princípios de composição subjetivas, correspondentes ao que o fotógrafo quer expressar do que retrata. Aliada a atividade experimental na composição fotográfica, a experimentação implica um ato de descobertas e escolhas inerentes a criação, que remetem a materialização da expressividade artística no retrato, pois é através da escrita fotográfica que os profissionais criam suas imagens. Nesse sentido, este estudo examina a composição artística dos retratos produzidos por Camila Mangueira e Tiago Santana, a iluminação e a atividade experimental como maneiras de dar forma ao retrato fotográfico. A concepção metodológica utiliza-se de uma pesquisa bibliográfica, descritiva e exploratória em que se constatou que a iluminação é uma potência capaz de produzir efeitos extraordinários sobre a imagem, criar atmosferas distintas e ser responsável pela expressividade da imagem, manifestando-se na imagem através dos elementos luz e sombra, sua cor, sua direção, sua intensidade e seu caráter em interação com os demais elementos do quadro, que através do manuseio experimental, acentuam características próprias do assunto do retrato e atribuem significados sugestivos e evocativos ao que se retrata.

**Palavras-chave:** Retrato Fotográfico. Fotografia-expressão. Experimentação Visual. Composição. Luz e Sombra.

## ABSTRACT

This study aims to investigate the expressive use of light and experimentation in the artistic composition of the photographic portrait. It is considered in this research the photographic composition thought to the light, as an aesthetic element responsible for setting up what is put in and create perceptions in the picture, based on the concept that to portray a certain subject, the photographer proposes express it somehow, you think of an idea of lighting that produces the atmosphere and the desired expressive effect. The light is manifested in the picture in different ways, according to the principles of subjective composition, corresponding to what the photographer wants to express what portrays. Combined with experimental activity in the photographic composition, experimentation implies an act of discovery and creation inherent in choices that lead to materialization of artistic expression in the picture. It is through the photographic writing photographers create their images. In this sense, the study examines the artistic composition of pictures produced by Camila hose and Tiago Santana, lighting and experimental activity as ways to shape the photographic portrait. The methodological design is literature, descriptive and exploratory research. Found that the lighting is a power capable of producing extraordinary effects on the image, creating different atmospheres and be responsible for the expressiveness of the image, manifesting the image through the light elements and shadow, its color, its direction, its intensity, its character in interaction with other frame elements, through experimental manipulation, stress characteristics of the portrait subject and attribute meanings suggestive and evocative to portraying.

**Key-words:** Portrait Photo. Photography-expression. Visual Experimentation. Composition. Light and Shadow.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>FIGURA 01: No reflexo dela há universo. Retrato por Camila Manguiera.....</b>	<b>17</b>
<b>FIGURA 02: Ele. Retrato por Camila Manguiera .....</b>	<b>18</b>
<b>FIGURA 03: Véus do Tempo. Retrato por Camila Manguiera.....</b>	<b>19</b>
<b>FIGURA 04: Céu de Luiz. Fotografia de Tiago Santana, 2010-2013.....</b>	<b>23</b>
<b>FIGURA 05: Céu de Luiz. Fotografia de Tiago Santana, 2010-2013.....</b>	<b>25</b>
<b>FIGURA 06: Céu de Luiz. Fotografia de Tiago Santana, 2010-2013.....</b>	<b>26</b>
<b>FIGURA 07: James Linton, seu barco e seus filhos. Retrato por David Octavius Hill e Robert Adamson. ....</b>	<b>38</b>
<b>FIGURA 08: Sarah Bernhardt. Retrato por Félix Nadar, 1864.....</b>	<b>40</b>
<b>FIGURA 09: O eco. Retrato por Julia Margaret Cameron, 1868.....</b>	<b>43</b>
<b>FIGURA 10: Experimento com luz e dupla exposição. Retrato por Camila Manguiera .....</b>	<b>66</b>
<b>FIGURA 11: O invisível. Retrato por Camila Manguiera .....</b>	<b>72</b>
<b>FIGURA 12: Em algum lugar, constelação. Retrato por Camila Manguiera .....</b>	<b>74</b>
<b>FIGURA 13: Experimento com luz e sombra. Retrato por Camila Manguiera.....</b>	<b>76</b>
<b>FIGURA 14: Dentro do mar tem rio. Retrato por Camila Manguiera.....</b>	<b>78</b>
<b>FIGURA 15: Sereia. Retrato por Camila Manguiera.....</b>	<b>78</b>
<b>FIGURA 16: Véus do tempo. Retrato por Camila Manguiera. ....</b>	<b>79</b>
<b>FIGURA 17: Céu de Luiz. Fotografia de Tiago Santana, 2010-2013.....</b>	<b>85</b>
<b>FIGURA 18: Céu de Luiz. Fotografia de Tiago Santana, 2010-2013.....</b>	<b>86</b>
<b>FIGURA 19: Céu de Luiz. Fotografia de Tiago Santana, 2010-2013.....</b>	<b>91</b>
<b>FIGURA 20: Céu de Luiz. Fotografia de Tiago Santana, 2010-2013.....</b>	<b>93</b>



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2 O RETRATO FOTOGRÁFICO NA PRODUÇÃO DE CAMILA MANGUEIRA E TIAGO SANTANA .....</b>	<b>14</b>
<b>2.1 A inserção do objeto na prática contemporânea.....</b>	<b>27</b>
<b>3 LUZ E EXPERIMENTAÇÃO NO RETRATO FOTOGRÁFICO – ANÁLISE .....</b>	<b>58</b>
<b>3.1 Formulações teóricas da luz na composição fotográfica .....</b>	<b>58</b>
<b>3.2 Luz e Experimentação – por Camila Manguiera e Tiago Santana .....</b>	<b>66</b>
<b>4 CONSIDERAÇÕES.....</b>	<b>96</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>101</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>108</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objetivo, investigar a iluminação e a atividade experimental na composição artística do retrato fotográfico, produzido por Camila Manguiera e Tiago Santana, cujas produções fotográficas são realizadas com temática do cotidiano. A luz e o retrato pautam o recorte desta investigação, pois, pela produção fotográfica dos referidos fotógrafos, estão envolvidos na sua criação, como protagonistas principais.

A composição fotográfica se configura em sua relação com a luz, para expressar o objeto fotografado. Ainda, nesse processo, a composição visual do retrato se desenvolve através da experimentação, para obter o retrato no âmbito da expressão pessoal e valorizar, na produção fotográfica, seu aspecto criativo e artístico. Nesse sentido, a luz e o retrato têm atenção maior, nesta pesquisa, sobre a produção fotográfica dos dois fotógrafos.

Através da escrita fotográfica, os fotógrafos criam suas imagens. E, dessa maneira, cada profissional dá forma às suas imagens, experimentando, luzes, sombras, composições fotográficas, estéticas e determinados usos de materiais etc. Assim, o que desejam expressar do que foi retratado, se configura criando uma forma, se materializando na linguagem fotográfica. Fotografar é fazer e a fotografia é produto de um trabalho formal, no cruzamento da imagem com o real.

Nesse caso, no trabalho de dar forma a uma imagem, os fotógrafos exploram seus componentes, na realização de procedimentos estéticos, como: enquadramento, ponto de vista, luz, composição, distância, cores, matéria, nitidez, tempo de exposição, encenação etc. Enfim, os fotógrafos desenvolvem uma escrita fotográfica, que trata de dar forma as suas imagens, configurando o assunto retratado, para produzir sentido sobre as coisas e compor, visualmente, sua percepção e visão dos assuntos retratados.

Entende-se o fazer e o configurar como atuações de caráter simbólico, de produzir sentidos. E a forma é entendida como o modo em que as coisas são relacionadas, configuradas dentro de um contexto.

Historicamente, a fotografia surgiu proveniente de um desejo de registrar imagens. A mecanicidade do processo de obtenção imagética e seu poder de representação visual resultaram na produção direcionada ao registro documental, em que a força significativa e transformadora das formas fotográficas era desvalorizada em prol das coisas (os referentes),

excluindo do processo, qualquer forma de expressão subjetiva dos assuntos retratados, parecendo não ter lugar nessas imagens.

Contudo, a fotografia ainda era um território a se conhecer e explorar. E isso se deu em contextos paralelos e singulares, no âmbito da arte, com o desejo de reivindicar, na estética, uma expressão pessoal que pudesse ampliar os horizontes da prática fotográfica, resultando numa fotografia de caráter expressivo, como ferramenta de criação artística.

A temática do retrato, na fotografia, obteve imediata repercussão social, pois, o desejo de registrar o que se via, unia-se a outro desejo: o de ser retratado. Isso contribuiu para que a fotografia fosse muito praticada, na sociedade. Suas práticas se desenvolveram tanto como fenômeno social, para satisfazer certas necessidades de representação e função social, como temática da criação e da expressão artística, fazendo do retrato fotográfico uma prática que ultrapassava a função de registro para a realização de uma expressão pessoal do retrato. Nessa prática, a exploração da linguagem fotográfica e a produção livre do retrato proporcionaram o exercício de estilo e de imaginação dos fotógrafos, conferindo a sua prática uma forma de expressão estética e produção subjetiva.

A pintura e a iluminação tornaram-se fundamentos que motivaram a produção de retratos na fotografia. A luz representava a matéria-prima para a obtenção de uma fotografia, sendo parte da composição visual, em junção com alternativas compositivas da plasticidade do retrato, como fatores determinantes para a expressividade da imagem e sua atmosfera visual. Muitos profissionais mencionaram que a luz tinha ligação com a sombra, inclusive com os efeitos técnicos de claro e escuro. Tal concepção ressaltava a evolução histórica dos estudos desses elementos, e sua representação. E, conseqüentemente, a criação de uma atmosfera sobre a imagem. É notório que luz e sombra não trabalham de forma independente e seu uso implica algum sentido.

Na medida em que os fotógrafos começam a explorar a linguagem fotográfica, começam a perceber as particularidades das fontes de luz, a família de ângulos, a criação de diversas composições, a forma, o volume, o papel das texturas etc. E, assim, tomam ciência da importância do uso da iluminação e que a forma de explorá-la define o resultado da fotografia. Dessa forma, a exploração artística da fotografia se deu na própria composição fotográfica, em que a luz não serviria só para iluminar as cenas, objetos e personagens, mas também, para dar à luz a sua expressividade, através da criação de efeitos estéticos na plasticidade fotográfica e atmosferas visuais que causam no retrato. A luz, então, é percebida na produção fotográfica como um elemento estético da composição visual do retrato.

A luz como elemento estético expressivo rege a composição do retrato atuando sobre o conjunto visual do que é posto em cena, ressaltando da realidade das coisas, o que os fotógrafos julgam essenciais e ao que desejam expressar, determinando o que é visto e como deve ser visto. Como elemento estético de criação atmosférica, termo que corresponde a expressão de algo intangível, abstrato e subjetivo, através dos efeitos produzidos na composição visual do retrato, a atmosfera atua sobre a composição visual, como forças invisíveis que causam impressões no espectador, e é uma potência sugestiva criada pela interação da iluminação com os demais elementos compositivos da imagem.

A luz, na composição de um retrato, pode se manifestar de diferentes formas porque ao modificar a sua utilização na composição fotográfica, na atuação da iluminação sobre o material sensível e na sua disposição plástica, alteram-se, substancialmente, as qualidades da imagem, o sentimento do retrato e seu sentido. Assim, a expressão de um rosto ou a realidade construída sobre o retratado adquire novas facetas. O poder de suggestionamento da iluminação, na composição de uma cena, é capaz de envolver o espectador e criar nele uma impressão de algo tenso, dramático, misterioso, mágico, entre outros. Explorar a luz e a escrita fotográfica a favor da criação se faz constante na produção de todo fotógrafo que é, ao mesmo tempo, diretor de fotografia e diretor de sua arte.

O fascínio exercido pelas obras artísticas é inegável, por esta razão, o exercício da criação da concepção estética das imagens, motiva pesquisadores e fotógrafos, a conhecer sobre sua fabricação. Em especial, a iluminação e a atividade experimental na fotografia, suas relações compositivas na visualidade fotográfica, constituindo assim, a justificativa de escolha pessoal deste assunto. Dessa forma, no intuito de perceber como esse processo ocorre, esta investigação se realiza sobre os retratos produzidos por Camila Manguiera e Tiago Santana, fotógrafos que fazem experimentos em relação à luz em sua composição fotográfica. A temática da iluminação na composição de retratos é pouco explorada no âmbito da fotografia e possui bibliografia específica restrita, sendo necessário ser aprofundada gerando conhecimento para conduzir futuras pesquisas em fotografia.

Em relação à concepção metodológica, optou por uma pesquisa bibliográfica, descritiva e exploratória. A investigação se realiza sobre o processo da criação das imagens, a partir da coleta de dados primários e secundários e referenciais teóricos, por meio da pesquisa exploratória e bibliográfica.

Os dados primários foram coletados por meio de uma entrevista em profundidade e definida conforme técnicas de entrevista não padronizada ou não estruturada, realizada

através de uma conversa informal, com perguntas abertas, sem seguir, necessariamente, um roteiro, mas, situando-se por um. A flexibilidade deste tipo de entrevista direciona as perguntas subsequentes, com perguntas específicas sobre o assunto, de modo a explorar a questão específica estudada.

Os dados secundários foram coletados em artigos, palestras, entrevistas concedidas às mídias impressas e eletrônicas, livro e dissertações, que conduzem o desenvolvimento da pesquisa através de um procedimento arqueológico, no sentido de reconstituir a produção das imagens, a partir dos indícios de criação encontrados nesses materiais e em informações coletadas em trabalhos e estudos científicos, realizados anteriormente, por terceiros que contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho.

Com o objetivo principal de investigar o uso expressivo da luz e da experimentação na composição artística do retrato fotográfico, considera-se nesta pesquisa a composição fotográfica pensada em relação à luz, como elemento estético responsável por configurar o que é posto em cena e criar percepções no retrato, baseado na concepção de que ao retratar um determinado assunto, os fotógrafos propõem expressá-lo de alguma maneira, pensando em uma ideia de iluminação que produza a atmosfera e o efeito expressivo desejado, conforme os princípios de composição subjetivos, correspondentes ao que querem expressar, do que retrata.

Aliada a atividade experimental na composição fotográfica, a experimentação implica um ato de descobertas e escolhas inerentes a criação, que remetem a materialização da expressividade artística do retrato.

Os objetivos específicos correspondem a organização dos capítulos. Dessa forma, o primeiro capítulo propõe desenvolver a conceituação do retrato na produção fotográfica de Camila Mangueira e Tiago Santana, baseado numa fundamentação teórica que possibilite compreender a prática do retrato em seus trabalhos e sua inserção na prática contemporânea, a partir de uma breve contextualização histórica do retrato fotográfico, baseado nos escritos de Anna Teresa Fabris (2004, 2008, 2011), André Rouillé (2009), Marie-Loup Sougez (2001), Michael Busselle (1984), Gisèle Freund (2002), Amar (2001), Flávio Shimoda (2009), Pedro Vasquez (1986), Walter Benjamin (1985), Geoffrey Batchen (2000) e Naomi Rosenblum (1997).

O segundo capítulo propõe examinar a composição dos retratos fotográficos produzidos pelos fotógrafos, a partir da iluminação, investigando no trabalho de cada um, como o uso expressivo e experimental dá forma ao retrato fotográfico, basicamente, a partir

da formulação teórica de análise da iluminação, na composição fotográfica realizada pelos autores André Rouillé (2009), Roberto Gill Camargo (2012), Cecília Salles (1998; 2006), Inês Gil (2005a) e José Gil (2005).

Através da Revisão de Literatura, constatou-se que o retrato fotográfico sempre esteve integrado à prática de documento, como instrumento de registro da vida social, e no percurso de sua história obteve abertura para uma expressão pessoal e artística, decorrente das preocupações estéticas e expressivas dos fotógrafos, pois, a fotografia possui uma natureza de múltiplos significados que se prestam a diferenciados enfoques.

Com o uso expressivo da luz, a iluminação é uma potência capaz de produzir efeitos extraordinários sobre a imagem, criar atmosferas distintas e ser responsável pela expressividade da imagem, manifestando, na imagem, através dos elementos luz e sombra: sua cor, sua direção, sua intensidade e seu caráter, em interação com os demais elementos do quadro, que através do manuseio experimental dos fotógrafos, acentuam características próprias do assunto no retrato e atribuem significados sugestivos e evocativos ao que retratam.

## **2 O RETRATO FOTOGRÁFICO NA PRODUÇÃO DE CAMILA MANGUEIRA E TIAGO SANTANA.**

Este capítulo propõe desenvolver bases teóricas que possibilitem compreender a prática do retrato nos trabalhos de Camila Manguiera e Tiago Santana e sua inserção na prática contemporânea, a partir de uma breve contextualização histórica do retrato fotográfico.

O retrato é o gênero mais antigo que combinou diversificadas categorias, e foi explorado por artistas e fotógrafos em períodos variados. Pode-se dizer que é desde sempre o desejo do homem de se fazer figurar, por isso, tornou-se uma das atividades artísticas mais presentes em todos os tempos. Ao longo da história da arte, para designar a arte retratística, várias espécimes de retrato foram produzidos apresentando formatos, materiais, tipos e qualidades variadas, acompanhados de vários usos do termo e sua evolução de sentido, o que coloca o retrato como possuidor de uma tipologia flexível, descreve Silva, M. (2011).

No Renascimento, período em que se inicia a idade moderna, marcada por uma grande movimentação cultural nas artes, o latim usado com frequência para designar "retrato" utilizava os termos "imago" e "effigies", bem como, "contrafacere" para imitação. Ainda, no período Renascentista, num período mais avançado, encontra-se em muitas situações, o uso

dos termos *ritratto* e *portrait*, que significam retrato, ligados não só a arte de retratar, mas também, a representação de algo, como “retrato de um animal”, “de um Santo” ou “de um local geográfico” (ex. *ritratto* de Parma ou de Milano) que hoje se designa como “paisagem”. Portanto, “retrato” teve uma evolução de sentido até a forma atual de representar alguém, como se pode observar, a partir de vários dicionários que aplica ao termo “retrato” os sinônimos como “imagem”, “engenhoso substituto” ou “parte expressiva do rosto humano”. (SILVA, M., 2011).

Numa definição generalista, CUNHA *apud* SOARES (2010, P. 48) interpreta a palavra retrato de origem italiana *ritratto*: “possui a convencionalidade de representação da imagem de uma pessoa real, pelo desenho, pintura, gravura etc. ou pela fotografia”. Silva, M. (2011, p. 23), nesse sentido, descreve o propósito dessa realização: “Produzir uma imagem que se ligue a um modelo está no objetivo da origem mais antiga do retrato, criar uma ‘substituição visual’ com a qual se evite a ausência e o apagar pelo tempo da imagem da pessoa retratada.”

O retrato, substituindo a ausência de alguém, prolonga pressupostamente, a sua memória para a eternidade, por conseguir ultrapassar barreiras como o tempo e o lugar. De uma forma ou de outra, o retrato tem como função, dar-nos a conhecer, fundamentalmente, uma pessoa que pode ter vivido há centenas ou milhares de anos, impedindo-o assim, de se fazer esquecer, preservando e valorizando a sua imagem e memória. Embora o retrato possa estender-se à totalidade do corpo, o rosto é, sobretudo, considerado a zona fulcral identificadora do indivíduo retratado.

Essa possibilidade do retrato prolongar a imagem humana, para além da ausência e da morte, descreve a autora, valoriza a ideia do mito de Plínio, que associa o poder da sobrevivência da imagem retratada à sua inerente carga afetiva. Provavelmente, por esse motivo, se viria a construir, séculos mais tarde, galerias de retratos de antepassados, bem como, ainda ocorre, atualmente, com as fotografias dos entes queridos, que quando colocadas à vista, busca-se, não só a sua lembrança física, como também, todos os afetos sobreviventes à passagem do tempo.

Acrescenta-se que o retrato, além de possibilitar visualizar a figura, fisicamente, também é primordial para o entendimento da sua personalidade. Nesse aspecto não é por acaso que a representação da figura humana obteve especial atenção para o rosto: “Seja qual for a forma plástica de expressão da arte, época ou lugar em que ela se manifeste, tenta sempre demonstrar a forma mais complexa do mundo a que cada rosto oculta e pertence.” (SILVA, M. 2011, p. 24).

Sendo o rosto, o espelho da personalidade do homem, se tornou fascinante para qualquer artista e fotógrafo, de qualquer lugar, em qualquer época, representá-lo. Às variações do tempo, juntam-se as variações geográficas e culturais, sem, contudo, o homem nunca ter deixado de explorar esse “espelho da alma”, dando-lhe inúmeras interpretações baseadas na multiplicidade da concepção estética e psicológica. No entanto, acrescenta a autora, temos de ter em conta que o retrato reflete também o caráter e interioridade do próprio produtor da imagem, nunca sendo então, autenticamente, objetivo, mas sim, implicitamente, o modo como o realizador do retrato, vê o retratado.

Geralmente, o realizador do retrato, realça a caracterização do seu modelo, colocando um determinado fundo ou incluindo certos objetos que poderão servir como pistas para se entender melhor o caráter do retratado. Não existindo um ideal absoluto de beleza e nem uma única maneira de expor o espírito interior do retratado, o homem, nunca deixará de renovar na forma como interliga o mundo ao seu gosto e à visão que faz dele próprio.

Outros autores, também, dão suas contribuições sobre o retrato. Soares (2010) descreve o retrato como uma das expressões artísticas pertencentes à própria origem da arte, na qual a face é o eixo principal. Forma advinda do velho desejo do homem de representar a si mesmo, por intermédio de sombras ou superfícies espelhadas, baseado pela pura observação, dentre outros.

Para Fabris (2004) o rosto é o elemento comum e tradicional na constituição de todo retrato, na função de eternizar a imagem de uma pessoa, por conter os elementos simbólicos faciais da expressão de todo sujeito, como: o olhar, a boca, o nariz e a sua feição mais marcante. Ele considera o retrato fotográfico, seja o rosto posto como elemento principal ou o corpo posto em evidência, como “um signo dotado de dois objetivos fundamentais – descrição de um indivíduo e inscrição de uma identidade social (...)” (FABRIS, 2004, p. 67).

Chevalier *apud* Soares (2010, p. 47) considera o rosto, a parte mais viva, mais sensível (sede dos órgãos dos sentidos) que, quer queira ou não, apresenta-se aos outros. É uma espécie de “eu íntimo, parcialmente, desnudado, infinitamente mais revelador do que todo o resto do corpo.”

Lotman *apud* Soares (2010) descreve o rosto como a forma que remete ao particular, que vem da cultura europeia da Idade Moderna. É sua ideia do valor individual do homem, de modo que o ideal não se opõe ao individual, mas, se realiza através dele e nele. O rosto é símbolo de unicidade, característico a cada homem, a forma que distingue os indivíduos. É considerado fundamental e principal, inerente, precisamente a todo homem, enquanto que o restante do corpo admite muito mais convencionalidade e generalização, na representação.



No retrato de pessoas, por Camila Mangueira, inclusive, percebe-se que o distanciamento do rosto é uma característica comum a algumas imagens, como elemento de unicidade do indivíduo. De forma geral, o retrato é a expressão do estado do espírito, da alma, dos sentimentos, das emoções, do *pathos* e das sensações, pois, o agir de rostos e corpos incorporam ao retrato a expressão dos aspectos mais abstratos do motivo retratado.

Há também no retrato de pessoas comuns, do seu convívio social, que ao não identificá-los e pelo mistério que evoca, parece fazer analogia com a figura da máscara. Segundo Canevacci (2001), a máscara permite viver o desejo de ser muitos “eus”, as muitas facetas do indivíduo, a alteridade. No retrato fotográfico, “não é a identidade, e sim a alteridade secreta, aquela máscara, que torna o indivíduo singular”, que o transforma em algo, ao mesmo tempo, familiar e enigmático (FABRIS, 2004, p. 14), como observado no retrato que fez de sua mãe (figura 1).

Figura 1- No reflexo dela, há universo. Retrato por Camila Mangueira.



Fonte: facebook.com/camilamindu (2015)

A autora afirma que a máscara, sendo antes de tudo, um produto social e histórico, contém mais verdades do que toda imagem que pretenda ser verdadeira. Pois, traz consigo uma quantidade de significados que se revelarão aos poucos. A naturalidade expressiva dos

personagens é dirigida, livremente, no retrato, e o retratado parece fabricar sua própria imagem, como coloca Barthes (2012, p. 19), “(...) a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a “posar”, fabrico-me, instantaneamente, num outro corpo, metamorfoseio-me, antecipadamente, em imagem (...)”.

Figura 2 - Ele. Retrato por Camila Mangueira.



Fonte: flickr.com/mindu (2010)

O uso da máscara, também, implica a realização de outro grande desejo: ser imutável e indestrutível, ser emancipado da mobilidade do tempo. (CANEVACCI, 2001). Dentro do vasto território de seu conceito, “a máscara remete a ideia da própria fotografia, que como o fino ouro<sup>1</sup> que era colocado sobre a face do rei morto, destina àquela forma, em toda sua fixidez, uma eternidade banhada de mistério.” (SOARES, 2010, p. 49).

Além desses aspectos observados na composição visual do retrato, por Camila, há também, retratos de pessoas comuns em seus cotidianos, como personagens compreendidos pela fotógrafa como aqueles que ela acredita que sejam, e que ela se serve para exibir a sua arte. Como observado no retrato de um menino que brinca em uma tarde comum do seu cotidiano (figura 3), realizado através de experimentos com luz e a materialidade fotográfica, do qual Camila desenvolve o ensaio, Véus do Tempo.

<sup>1</sup> Em analogia as máscaras fúnebres dos reis de Micenas, na antiga Grécia, séc.XVI A.C. "A máscara é assimilada pela rigidez do cadáver para emancipá-lo da 'mobilidade' do tempo." (CANEVACCI, 2001, p. 140).

Figura 3 - Véus do Tempo<sup>2</sup>. Retrato por Camila Mangueira.



Fonte: flickr.com/mindu e <http://www.encontrosdeagosto.com/> (2011)

A produção deste retrato problematiza a mobilidade do tempo que tanto a fotografia desejou reter, em um único ato de registro, pois a fotografia revelada mostrou-se velada, revelando a ação dos momentos que percorrem o fazer fotográfico. Na concepção de Fabris (2004), a fotografia *Véus do tempo*, pode ser compreendida como um *continuum* entre o sujeito fotografado e a memória fotoquímica do processo.

Ao retratar um menino, em seu cotidiano, as transformações no negativo, produto de processos químicos e de manipulações, evocam a memória técnica a partir do funcionamento do aparato fotográfico, questionando a imagem que seria inalterável e sempre igual a si mesma, e as ações do tempo sobre ela. A realidade visual é fruto de uma série de procedimentos e incidentes no negativo, alterações que colocam em xeque o caráter indicial da fotografia e evidenciam através dos efeitos da superfície fotográfica a natureza fictícia da imagem.

Na concepção de Soulages (2010), a composição do retrato é tríplice: em primeiro lugar na tomada do objeto visado, fotograficamente; depois por ocasião do trabalho com o

<sup>2</sup> Ensaio que participou da exposição *Tudo é Fotografia* do evento Encontros de Agosto 2011 com o tema: Fotografia Contemporânea – linguagem e pensamento.

negativo, e finalmente, na transformação em obra. Sua criação é constituída pelas relações e tensões possíveis que ocorrem nesse processo. E acrescenta: toda foto é foto de alguma coisa, e por isso não se deve apreender a fotografia apenas como um mero material, sem considerar que é constituída de valor e unicidade.

São retratos com temática do cotidiano, como expressão pessoal das suas experiências cotidianas, em que se trabalham aspectos poéticos como: a criatividade, investigando através da experimentação que abarca procedimentos intencionais e frutos do acaso, a criação de uma plasticidade para o assunto retratado. Experimentar significa sair dos automatismos e abrir-se ao vasto campo de possibilidades que coloca a produção da fotografia como processo criativo. A produção parte de uma intenção e se caracteriza pela lógica da não linearidade enquanto sistema como um todo, sem implicar, necessariamente, na concepção de algo desprovido de condutas lineares.

A lógica da não linearidade corresponde à abertura de um campo de possibilidades nos fluxos de apropriações, revisitações e articulações associativas, com o material da criação, ligadas a abordagens que possibilitem ao longo do processo de criação do pensamento artístico, descobrir, perceber e construir novas implicações do real. (SOARES, 2016, p. 184).

A não restrição do retrato ao registro factual dos eventos cotidianos é a característica principal dos retratos produzidos por Camila Mangureira e Tiago Santana. O retrato se desenvolve no desejo de expressão através da exploração das potencialidades artísticas da fotografia, na criação de uma visão pessoal do retrato fotográfico. São fotógrafos que buscam na fotografia, mais do que representar o objeto do retrato, mas expressar sua visão particular sobre ele, unindo a sua produção uma intenção e o experimento de outros possíveis caminhos para obter um determinado tipo de retrato, explorando a plasticidade fotográfica, sua materialidade e o manuseio da linguagem na composição visual.

Destaca-se também, que o mistério é uma característica essencial comum a produção dos retratos desses fotógrafos, o que torna latente a representatividade nas suas imagens. O mistério evocado, oculta a obviedade de algo a ser dito e torna mais instigante a imagem ao espectador. Nesse caso, percebe-se a presença de metáforas visuais. Segundo Soares (2010), a presença de metáforas visuais expande o campo de sentido da imagem, sua atuação intenta desviar a imagem de interpretações literais e não criar definições, a imagem pode adquirir novas interpretações, que se desencadeiam por um processo mental associativo contínuo.

Etimologicamente, a palavra metáfora deriva do grego *metaphorá* (meta - "sobre"; *pherein* - "transporte"). Empregada no campo textual, diz respeito quando a significação natural de uma palavra é substituída por outra, em virtude de relação de semelhança subentendida. De certa forma, metáfora refere-se a um desvio do sentido literal para um sentido mais amplo. Na poesia, o emprego da metáfora também envolve certa lógica que exprime um alto grau de cumplicidade entre razão e emoção. (SOARES, 2010).

Marcados pelo experimentalismo de produzir uma visão pessoal do retrato fotográfico, toda construção implica uma desconstrução, conforme Salles (1998), em que se permite testar outras formas de dar a ver as coisas retratadas, mergulhar na liberdade da natureza múltipla da fotografia exercitando as possibilidades da criação através do gesto fotográfico, em que o gesto de fotografar é um gesto aberto às novas possibilidades de sentir e de perceber as coisas por eles retratadas. (DE PAULA, 2013).

No trabalho de Tiago Santana, sua produção se insere na fotografia de temas regionais. O fotógrafo viaja o Nordeste documentando o homem e sua relação com a terra, a qual pertence e convive. É possível perceber no retrato social que realiza do sertão nordestino, as relações entre homem e cultura e homem e natureza predominarem em sua obra, em que a figura anônima de sua fotografia documental é posta no retrato como parte de uma identidade sociocultural construída, imaginariamente, no retrato.

Esse retrato não representa um indivíduo em particular, e sim uma figura imaginária de um sujeito que pertence a um determinado grupo de pessoas comuns do sertão nordestino, no qual o fotógrafo adota uma representação simbólica. “Ao integrar o grupo, o indivíduo partilha uma noção de identidade, bem mais ampla do que aquela do ser isolado (...). Na representação simbólica, o conjunto prevalece sobre o indivíduo, sem apagar, porém, a personalidade de cada integrante (...)” (FABRIS, 2004, p. 52). O fotógrafo destaca das características próprias dos indivíduos, a inscrição simbólica de sua representação na imagem. As pessoas são transformadas em personagens de uma história para que possa ser narrada ao espectador, que irá imaginar a vida dessas pessoas. Como personagens de uma história, se cria um mundo.

Esta investigação se realiza sobre a obra *Céu de Luiz*, trabalho mais recente do fotógrafo Tiago Santana, realizada a convite do escritor e jornalista Audálio Dantas, seu parceiro em *O Chão de Graciliano Ramos*. Em *Céu de Luiz*, o fotógrafo cria personagens através da leitura pessoal que realiza da obra de Luiz Gonzaga, acerca do imaginário do sertão nordestino. Esse imaginário é sedimentado a partir de canções que versam sobre as relações

do homem com o clima, a fauna, a flora e com as tradições populares, em que Santana não se restringe em querer ilustrá-lo, mas, recriá-lo nos sons das paisagens humanas, baseado na trajetória do cantor no sertão, em suas raízes populares e em sua identidade de canto de nascença.

O sertão nordestino, lugar onde Luiz Gonzaga nasceu, cresceu e inspirou a construção da sua obra musical e o caráter cangaceiro<sup>3</sup> do seu personagem, é parte da narrativa visual da sua obra. Desse modo, os retratos realizados por Santana apresentam também uma função biográfica, pois, Bio – grafia significa escrita de vida. “No que tange especificamente ao texto escrito, a biografia é uma maneira de tornar presente, a partir da escritura e, posteriormente da leitura, a força de vida de determinada pessoa.”, descreve Bastos (2007, p. 35). Ela torna presente, através do texto, a história da vida da pessoa ausente. E assim, se forma uma ideia de tal indivíduo, sente-se seu espectro, a partir da narração. Em Céu de Luiz, a narrativa toma forma na própria linguagem da fotografia, e o texto escrito complementa o livro.

O céu, nesse trabalho, funciona, metaforicamente, como as raízes de origem das luzes do nome de Luiz Gonzaga, o âmago de suas origens, mas também, o “céu” das pessoas que moram nesses lugares, que apesar das desfavoráveis condições de sobrevivência, as obriga a reinventar o próprio cotidiano, o tempo todo.<sup>4</sup> Em Céu de Luiz, os formatos, os cortes realizados, as diferenciações de foco, a luz e a sombra e o preto e o branco configuram a criação imaginária do retrato do homem do sertão nordestino, da vida dos moradores do campo e de suas lutas cotidianas pela sobrevivência. Experimentar e criar relações, que configurem a expressão desse imaginário popular nordestino é o que propõe o fotógrafo. A construção e a desconstrução na composição fotográfica fazem parte do processo de produzir o sentido que configura a expressão do fotógrafo acerca do imaginário criado por Gonzaga em sua obra.

---

<sup>3</sup> O cangaceiro representa homens que andavam pelo sertão em busca de justiça pela péssima condição de vida dos camponeses, figura que inspirou Gonzaga na caracterização de seu personagem, tornando-se também conhecido como “Rei do Cangaço”.

<sup>4</sup> Segundo o fotógrafo na palestra sobre “Narrativas fotográficas” realizada na Semana da Comunicação e Design da FA7 – Novos Eixos, em 03/10/2016.

Figura 4 - Céu de Luiz.



Fonte: Tiago Santana, 2010-2013.

Os formatos verticais, panorâmicos e quadrados são diferentes possibilidades que o fotógrafo dá a perceber à história que deseja contar, em imagens. São formas fragmentadas de contar uma mesma história que o fotógrafo assume para incorporar, ao retrato, o deslocamento da narrativa, as percepções das ações dentro do enquadramento, a ampliação do campo de visão do espectador e a percepção da paisagem como retrato, colocando-o como paisagem humana. A composição do retrato está relacionada ao cenário paisagístico. Assim, o retratado é parte da paisagem, nunca isolado do seu ambiente de convívio. Por esta razão, os diferentes formatos apresentam as percepções do fotógrafo sobre essa relação homem/natureza e homem/cultura na imagem e no experimento de sua criação artística no retrato.

O retrato constitui uma parte da vida cotidiana. É uma espécie de memória cultural em todo o seu dinamismo, que discorre intersecções do criador artístico, com sua técnica e influência estética, do homem nela representado e do contexto em que foi realizado, ou seja, os anseios estéticos e ideais representados por meio dos códigos culturais. (SOARES, 2010).

Os personagens do sertão, da obra *o Céu de Luiz*, são representados com base na estética do gibão de couro, vestimenta que protege o corpo do vaqueiro das ações do ambiente muito seco que o acompanha, diariamente, no seu ofício de cuidar dos rebanhos de gado. Por essa razão, o gibão se tornou característico ao personagem do livro, é sua indumentária. O vaqueiro, inclusive, como personagem do imaginário do sertão nordestino, é trazido por muitos escritores literários, e também, por Luiz Gonzaga para evocar essa atmosfera regionalista do sertão.

Ao materializar as imagens em livro, tem-se a intenção de perenizar a obra e expressar em imagens, um sentimento de atemporalidade do imaginário de Gonzaga. O livro de Tiago Santana, enfim, é dividido em quatro partes, com imagens intercaladas de diferentes formatos: quadrados, verticais e panorâmicas. A primeira parte apresenta o livro e a vida de Luiz Gonzaga, no sertão, sua terra natal. A segunda e a terceira apresentam imagens intercaladas com os versos do cantor; e a quarta parte apresenta a trajetória cronológica da vida de Luiz Gonzaga, finalizada com o seu clássico retrato realizado pelo fotógrafo cearense Chico Albuquerque.<sup>5</sup> A organização visual da obra estrutura toda a narrativa.

As primeiras fotos foram feitas bem de perto, coladas no rosto, sentindo o cheiro da pessoa. E em outros momentos, a linguagem panorâmica foi usada para ampliar espaços intensos e silenciosos, que existem junto das pessoas.<sup>6</sup> O fotógrafo, na composição da obra distingue soluções estéticas diversificadas, incitando o espectador a decifrar a variabilidade da imagem ou a incompletude das cenas; e ao intercalar suas imagens em analógicas com a imagem em panorâmica experimenta, nesse formato, a criação de múltiplas narrativas em uma mesma imagem.

Segundo Venâncio (2014), o Cariri e outros sertões com seus personagens, lugares, cordéis, xilogravuras e ex-votos permeiam o seu imaginário, e Santana pretende que suas imagens multipliquem as narrativas dentro do enquadramento fotográfico e causem a impressão que existem várias cenas dentro da mesma foto, várias histórias que podem ser contadas ao mesmo tempo.

Há, também, a presença de ângulos frontais e de baixo para cima, para ressaltar o céu e as folhagens, atribuindo importância aos personagens, e ângulos abertos para que se perceba na fotografia, a relação do homem com a natureza. Há, ainda, cortes na altura da cabeça, segundo Silva, F. (2011, p. 66) parecendo fazer “referência direta aos ex-votos, fragmentos do corpo humano esculpidos em madeira, que estão inseridos no contexto das promessas, como busca de uma graça divina ou pagamento simbólico por alcançar tal graça.” O retrato é regido pelo enquadramento que fragmenta, anatomicamente, os corpos dos indivíduos, criando sugestões iconográficas no retrato da figura humana que propõem enraizar o indivíduo na cultura.

---

<sup>5</sup> Francisco Afonso de Albuquerque (1917- 2000), conhecido por Chico Albuquerque, fotógrafo cearense conhecido por ser um dos mestres em manipular com um estilo próprio a luz no retrato e na paisagem.

<sup>6</sup> Entrevista concedida ao Jornal do Estado de Minas Gerais em 30/07/2014: <http://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2014/07/30/noticia-e-mais,157802/tiago-santana-lanca-ceu-de-luiz-livro-de-fotografias-de-inspirado-e.shtml>



Figura 5 - Céu de Luiz.



Fonte: Tiago Santana, 2010-2013.

A criação do livro se fundamenta na própria cultura popular nordestina, para atribuir seus significados e representar a priorização do fotógrafo na seleção de imagens que tivessem força, com algum mistério, que fossem simbólicas e que contassem uma história. São fotos que se abrem para o imaginário, o subjetivo e o emocional, revelando a riqueza humana, sua cultura e sabedoria, frutos da vivência no semiárido.

Na visão de Maffesolli (2001, p. 75), “a cultura é um conjunto de elementos e de fenômenos passíveis de descrição. O imaginário tem, além disso, algo de imponderável. É o estado de espírito que caracteriza um povo”. Nessa perspectiva, a fundamentação na cultura realizada por Santana, tem algo mais do que caracterizar o motivo retratado, pois, pretende fazer emergir através do jogo de sua composição visual, algo da ordem do impalpável, do imponderável, do imaginário sociocultural que define o estado espírito de um povo, de uma comunidade.

Silva. F. (2011) acrescenta que os cortes bruscos, de Tiago Santana, quebram qualquer tentativa de fazer-se imagem, como observado na produção de Camila Mangueira. Na produção de Santana, não se sabe, não se imagina nada próximo do enquadramento de fato. A lente do tipo grande-angular, que proporciona amplo campo de visão, cede apenas uma remota noção do que o fotograma compreenderá. São os cortes, segundo Dubois (1993),

que determina, na fotografia, o que pertence ao campo e o que está fora de campo. Qualquer fotografia, pela visão parcial que nos apresenta, duplica-se assim necessariamente de uma presença invisível, de uma exterioridade de princípio, significada pelo próprio gesto de recorte que o ato fotográfico implica.

Além dos cortes, são imagens em preto e branco, feitas com negativo, “que estouram um pouco o fotômetro”, para mostrar o drama que a luz traz para reforçar os traços humanos e criar uma interpretação subjetiva da realidade em que se vive. O uso do negativo vem do encanto pelo processo e pela paixão por laboratório, e por implicar outro tempo de trabalho, alargado, como é o do sertão, observa o fotógrafo.<sup>7</sup> E acrescenta que a motivação de retratar a pessoa, parte da relação do fotógrafo com a pessoa. "A foto é pretexto para o encontro."<sup>8</sup>

Figura 6 - Céu de Luiz.



Fonte: Tiago Santana, 2010-2013.

Entre os anos 2010 e 2013, a produção partiu de Exu-PE, onde o cantor nasceu e cresceu, para o Cariri, região do estado do Ceará, onde o fotógrafo nasceu e cresceu como ser

---

<sup>7</sup> Entrevista concedida ao Jornal do Estado de Minas Gerais em 30/07/2014: <http://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2014/07/30/noticia-e-mais,157802/tiago-santana-lanca-ceu-de-luiz-livro-de-fotografias-de-inspirado-e.shtml>

<sup>8</sup> Segundo o fotógrafo na palestra sobre “Narrativas fotográficas” realizada na Semana da Comunicação e Design da FA7 – Novos Eixos, em 03/10/2016.

humano e fotógrafo. São vidas que tem algo em comum. E é nesse lugar-comum que se encontra o imaginário sertanejo que Santana cria nesse trabalho, representando uma leitura pessoal desse universo. Lugares de concentração da riqueza cultural popular do Nordeste, mas também, de problemas causados pelas adversidades climáticas. Santana e Gonzaga têm a arte como expressão desse nordeste.

A temática do retirante, diante dos problemas causados pela seca, decorrentes das irregularidades pluviométricas e da difícil situação geográfica da região semiárida do Brasil, nos versos do cantor se mistura ao olhar vivenciado do fotógrafo no sertão na composição da paisagem humana do livro. No entanto, o aspecto documental do retrato social do povo sertanejo não se restringe ao registro de problemas sociais, e também não tem intenções etnográficas. São ficções documentais.

Conforme descreve Lombardi (2007. 34), são como um conjunto de imagens que forma uma narrativa cujos traços iniciais se deslocam de acordo com o olhar do fotógrafo. Desse modo, qualquer objeto ou situação pode ser representado esteticamente, de acordo com a ênfase pretendida pelo fotógrafo. Apesar de manter uma relação com seu referente, a fotografia documental não se restringe apenas ao registro. Ela busca, também, o domínio do visível, sem deixar de lado os valores estéticos.

Como essa prática do retrato, pelos dois fotógrafos, se insere na prática contemporânea, o próximo tópico a investigar através de uma breve contextualização histórica do retrato fotográfico, a fim de construir bases teóricas que orientem essa compreensão, sem pretender esgotar as possibilidades que a fotografia possa oferecer às diversas práticas e processos de criação.

## **2.1 A inserção do objeto na prática contemporânea.**

Em todas as civilizações e épocas, o indivíduo manifestou, ao longo de sua história, o desejo de marcar sua presença no mundo através da imagem, para permanecer na posteridade. Em seus vestígios, deixados pela terra, o desenho acompanhou a sua história atravessando fronteiras espaciais e temporais, trazendo registros e indícios da sua própria existência, demonstrando a necessidade do ser humano de reproduzir o real e deixar uma marca do seu pensamento para se libertar do esquecimento e da morte.

É por isso que artistas e cientistas procurarão todos os meios possíveis para tornar mais fácil esta tarefa, e libertar o ser humano da dificuldade de desenhar à mão. (AMAR, 2001). Linguagens e técnicas de representação visual foram desenvolvidas pelo homem com esse intuito. Tudo o que o homem pode experimentar em termos de produzir imagens e registrar a realidade foi feito, misturando elementos diversos da natureza. O desejo de registrar o que se via, de capturar o transitório e as aparências das coisas no mundo unia-se a outro desejo: o de ser retratado. Por isso, o retrato se tornou a prática que atravessou toda essa história. Segundo Rosenblum (1997) a fotografia é envolvida com o retrato, continuando em um novo meio, o impulso para representar a forma humana que remonta ao alvorecer da arte.

O surgimento da fotografia se deve a um processo histórico de aquisição de conhecimentos, que ocorreu simultaneamente na humanidade, em diversos locais no mundo, que em um dado momento foram utilizados por determinados pesquisadores com um propósito semelhante: registrar imagens. Basicamente, o advento da fotografia foi possível através da junção do conhecimento óptico composto dos instrumentos, câmara escura e lente, e na realização de reações físico-químicas, com material fotossensível para gravar a imagem como informação luminosa. (SHIMODA, 2009, p.17).

Segundo Shimoda (2009) a câmara escura interessava às observações científicas e às artes, como instrumento de precisão e suporte para a produção de desenhos e pinturas. Tratava-se de um dispositivo simples composto por uma câmara vedada (um quarto escuro ou caixa fechada) e um orifício de entrada de luz, em que por este orifício, uma luz em linha reta entra formando uma imagem luminosa na parede oposta, apresentando uma imagem invertida do objeto real no interior da câmara. Representa um instrumento que permite observar a formação de imagens por projeção luminosa. O seu conhecimento foi importante para a descoberta da fotografia, tornando-se sua antecessora, fundamental, por apresentar a estrutura rudimentar de funcionamento das câmeras fotográficas atuais. Muitos foram os homens que a utilizaram e a aperfeiçoaram, ao longo dos séculos.

A complexidade de seu funcionamento e a necessidade de luz intensa, para projeção de imagens, fez cientistas iniciarem esforços para melhorar sua nitidez e a intensificação da imagem projetada. O furo foi substituído por uma lente convergente e dispositivos de focalização foram introduzidos junto ao emprego do diafragma, na redução do diâmetro do furo, como um sistema de controle de passagem da luz para aumentar a nitidez da imagem. Ainda, um sistema de espelho foi posto para a inversão da imagem projetada, tornando a

utilização da câmara escura mais constante por artistas e estudiosos, principalmente para o desenho topográfico.

O desenvolvimento dos progressos da óptica na câmara escura reduziu o seu grande tamanho, que tornava difícil seu deslocamento, transformando-a em um objeto portátil, no século XVII. Constituída de um espelho com inclinação de 45° para reenviar e redirecionar a imagem obtida para um plano horizontal, na finalidade de facilitar a cópia da imagem em câmeras portáteis. (AMAR, 2001).

Segundo Sougez (2001, p. 20) todos esses instrumentos com notáveis melhorias do tipo óptico, espelho dirigindo as imagens e lentes intermutáveis de focais diferentes, “apontavam para o objetivo final de desenhar à mão, e só se podia conservar a imagem projetada se o lápis decalcava, mais ou menos, fielmente o reflexo fugaz”.

Buscou-se aprimorar a câmara escura para melhorar a eficácia da imagem projetada, mas também, o esforço em facilitar o trabalho dos pintores para a entrega dos retratos serem menos demorada, devido os pintores precisarem de bastante tempo para a produção minuciosa dos retratos.

Em 1806, uma variante da câmara escura foi desenvolvida por Willian Hyde Wollaston, chamada de câmara lúcida, com o objetivo de tornar possível o seu transporte de um lugar para outro e facilitar os esboços dos retratos, concentrando a imagem diretamente sobre o papel, e os contornos dos objetos ou fisionomias das pessoas, sem o uso da caixa fechada, como da câmara escura. Assim, o artista via, simultaneamente, o objeto e a superfície para desenhar. O assunto do retrato, então, passaria diretamente do olho à mão. Basta que o ‘pintor’ ajuste o olho no visor, ‘enquadre’ seu objeto e deixe sua mão correr pelo papel e trace, simultaneamente, na folha o que o olho vislumbra. (DUBOIS, 1993, p. 131).

A partir da segunda metade do século XVII, outras duas técnicas de retrato também foram usadas, anterior ao surgimento da fotografia: os “perfis em silhueta” ou “retrato silhouette” e o fisionotráço,<sup>9</sup> considerados os precedentes de toda uma tradição que abriu caminho para a fotografia, pois provocou interesses maiores pelas técnicas de retrato. O “retrato silhouette” se tratava de uma forma abstrata de representação visual individual, que não requeria qualquer estudo especial do desenho. Era um retrato representativo do perfil de uma pessoa ou objeto, segundo os contornos que a sua sombra projeta quando posto contra

---

<sup>9</sup> Essas técnicas de representação visual são originadas, segundo Freund (2002), a partir da técnica do recorte do perfil de uma pessoa em papel preto datada da época de Luís XIV, como divertimento da sociedade aristocrata e burguesa francesa.

uma luz intensa, sem a representação de detalhes do rosto e nenhuma informação de iluminação (luz e sombra), texturas, volumes etc. Enfim, uma representação simplista da cabeça humana, mas que era considerada como um retrato individual. O público apreciou-o muito pela rapidez da sua execução e pelos seus preços módicos. (FREUND, 2002).

Sua aparência de sombras chinesas a tornaram conhecida como um tipo de retrato por silhuetas, de papel recortado. Apesar de o nome *Silhouette* ser o segundo nome do Ministro das Finanças da época, Étienne de Silhouette, considerado o responsável pela evolução desse tipo de retrato, sabe-se que o pintor francês Louis Carrogis Carmontelle (1717-1806) foi o responsável pelo aperfeiçoamento da técnica, realizando recortes de perfis anônimos em papéis translúcidos, através da sombra de um perfil em tamanho natural formado pela chama da vela.

Entre os anos 1786 e 1830, Gilles-Louis Chrétien (1754-1811) inventou o *Physionotrace* que consistia uma técnica que unia o retrato silhueta com uma simplificação do retrato em miniatura, mecanizado. O contorno do perfil era desenhado, e em seguida, seu interior era preenchido com desenhos dos detalhes dos rostos dos representados, inserindo sombras e gradações de luz para sugerir volumes. Apresentava-se acoplado a um pantógrafo para permitir a transferência do perfil do modelo para uma folha de cobre, sendo em seguida, retocado com água e tinta. (FREUND (2002) e SOUGEZ (2001)).

Rouillé (2009) descreve que havia a necessidade da fotografia de fato aparecer. Porque só o conhecimento da câmara escura não bastava, pois se tratava de um espelho que não fixa nada. Imaginava-se um espelho que pudesse reter a impressão de todos os objetos nele refletidos. Kossoy (2006, p. 117) menciona que “o desejo de reter, de ‘capturar’ a imagem fugaz das coisas do mundo, tal como se formava no interior da câmara escura, levou alguns pesquisadores a desenvolver algumas experiências por meio de diferentes sistemas, métodos e materiais em busca de tal objetivo”.

Segundo Shimoda (2009), desde a Antiguidade, já eram realizadas observações dos fenômenos físico-químicos devidos à ação da luz sobre certos corpos. No início do pensamento científico, com o Renascimento, o conhecimento da alquimia passa a ser sistematizado e documentado, historicamente. Foi descoberto o cloreto de prata e suas propriedades, e experimentos foram realizados analisando as reações da prata pela ação da luz. Johan Heinrich Schulze, em 1727, descobriu a sensibilidade dos sais de prata à luz, e seus experimentos foram, razoavelmente, difundidos. Mas não se sabe o porquê nada o conduziram de concreto. O elemento que faltava para o advento da fotografia era o conhecimento químico

de substâncias que permitiriam a gravação da informação luminosa. A descoberta da sensibilidade dos sais de prata à luz, que permitiu a impressão e a conservação da imagem formada sobre uma superfície.

Batchen (2000) afirma que muitos foram os que estiveram envolvidos em pesquisas com o objetivo de gravar uma imagem, a partir da ação da luz, sobre uma superfície e posteriormente, reivindicaram para si o aparecimento pré-1839 de um desejo de fotografar, a quem o autor chama de os *protofotógrafos*.<sup>10</sup> Desses, há, precisamente, três cientistas que tiveram maior contribuição para o surgimento da fotografia: Joseph Nicéphora Niépce (1765-1833), Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) e William Henry Fox Talbot (1800-1877).

Em 1826, Niépce conseguiu gravar e fixar uma imagem sobre um suporte. Por isso, entre os *protofotógrafos*, ele foi o primeiro a encontrar um método capaz de capturar uma imagem pela ação direta dos raios de luz e torná-la permanente ou fixada.<sup>11</sup> Daguerre, por sua vez, deu continuidade às investigações e aperfeiçoou o processo de Niépce, conseguindo chegar ao daguerreótipo<sup>12</sup>. Seu reconhecimento ocorreu em 19 de agosto de 1839, através da Academia de Ciências e pela Academia de Belas Artes da França, dando mais visibilidade científica e artística ao invento. Já Talbot deu sua contribuição quando conseguiu chegar a invenção da imagem em negativo/positivo e a reprodução de cópias sobre o suporte mais versátil que o daguerreótipo, o papel.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Henry Brougham (Inglaterra, 1794), Elizabeth Fulhame (Inglaterra, 1794), Thomas Wedgwood (England, c.1800), Anthony Carlisle (Inglaterra, c.1800), Humphry Davy (Inglaterra, c.1801-1802), Thomas Young (Inglaterra, 1803), Nicéphore e Claude Niépce (França, 1814), Samuel Morse (Estados Unidos, 1821), Louis Daguerre (França, 1824), Eugène Hubert (France, c.1828), James Wattles (Estados Unidos, 1832), Hercules Florença (França /Brasil, 1832), Richard Habersham (Estados Unidos, 1832), Henry Talbot (Inglaterra, 1833), Philipp Hoffmeister (Alemanha, 1834), Friedrich Gerber (Suíça, 1836), John Draper (Estados Unidos, 1836), Vernon Heath (Inglaterra, 1837), Hippolyte Bayard (França, 1837), José Ramos Zapetti (Espanha, 1837).

<sup>11</sup> Niepce se interessou pela produção de imagens por processos mecânicos através da ação da luz, em 1816, três anos depois de começar a trabalhar com litografias. No decorrer de suas experiências, optou por um verniz de asfalto (betume da judéia), aplicado sobre vidro, além de uma mistura de óleos destinada a fixar a imagem. Com esses materiais, obteve a fotografia das construções vistas da janela de sua sala de trabalho, após uma exposição de 8 horas. (BUSSELLE, 1980).

<sup>12</sup> O Daguerreótipo é o processo fotográfico realizado através de uma chapa de cobre revestida com uma superfície de prata, polida, usada como suporte bidimensional; uma câmara escura com lente e elementos químicos para fazer a imagem surgir e fixar-se. O resultado é uma imagem revelada, em positivo, bastante detalhada, em baixo relevo e de uma luminosidade incomum. (TIME LIFE BOOKS, 1980).

<sup>13</sup> Talbot, após suas pesquisas em 1833, com a câmara lúcida para capturar cenas de um lago que se refletia de dois espelhos para um papel, no qual ele desenhava os contornos, buscou encontrar métodos mecânicos para capturar e reter imagens, uma maneira de fixar as imagens no papel sem usar a mão para contornar a imagem. Em 1840, descobriu a imagem latente (a imagem negativa) e cópias positivas, e em 1841 seu processo batizado de Calotipia ou Calótipo, do grego Kalos, que significa belo, oferecia aos fotógrafos uma alternativa ao daguerreótipo. (HACKING, 2012).

No mesmo período das investigações de Niépce, em 1832, Antoine Hercules Romuald Florence, jovem francês radicado no Brasil, na Vila de São Carlos, atualmente Campinas, São Paulo, realizava experiências pioneiras sobre processos de impressão em papel, que o fez se aproximar da invenção da fotografia, no Brasil. Em 1833, já produzia, por esse sistema, cópias de rótulos de farmácia e diplomas da maçonaria, enquanto ganhava a vida realizando outras atividades, como retratos à óleo, em tamanho natural, e retratos em miniatura anunciados na imprensa local. Sua descoberta ocorreu seis anos antes do anúncio oficial de Daguerre. Ele, em 1834, empregou, pela primeira vez, a palavra “photographier”, do grego phos (luz) e grafos (escrita). (TURAZZI, 2008, p.20).

Essas experiências, segundo Turazzi (2008), buscavam um processo de impressão mais rápido e fácil do que a poligrafia, para multiplicar seus desenhos e escritos. Nessa busca, Florence concebe um processo de impressão somente pela ação da luz solar, usando material fotossensível. Ele buscava encontrar uma forma alternativa de fazer impressões utilizando a luz solar, intencionando melhorias na impressão gráfica que coincidiram com a descoberta da fotografia.

Mas, por ironia do destino, menciona Kossoy (2001), a fotografia em forma de daguerreótipo foi noticiada no Brasil na manhã de 17 de janeiro de 1840, pelo o Jornal do Comércio, poucos meses depois dos franceses terem revelado ao mundo a sua invenção na França. “O capelão francês Louis Comte, viajando como professor de desenho, canto e música, em uma expedição ao redor do mundo, a bordo do Oriental, um navio-escola da marinha mercante francesa, foi quem realizou as primeiras demonstrações do aparelho nas imediações do Paço imperial (na atual Praça XV de Novembro, centro da cidade), repetindo-as, poucos dias depois, no Paço de São Cristóvão, diante do jovem Pedro II, futuro imperador do Brasil.

O autor afirma que a fotografia surgiu, simultaneamente, em outros lugares do mundo, mas seu desenvolvimento, aperfeiçoamento e absorção da sociedade, somente poderia ocorrer – como de fato ocorreu – em contextos socioeconômicos e culturais dos países onde se processava a Revolução Industrial.

Paralelamente, ao longo da história da fotografia, havia o desenvolvimento de diferentes processos fotográficos. Esse interesse investigativo pela evolução técnica da fotografia corresponde à busca por obter o retrato fotográfico, em diferentes suportes, mais baratos, mais rápidos e acessíveis a diferentes classes sociais. O efeito de realidade



proporcionado pela linguagem fotográfica, decorrente da semelhança entre a imagem e seu referente, fez a fotografia adquirir funções sociais e utilitárias, antes pertencentes à pintura. Até a chegada do retrato fotográfico, a pintura era o meio de retratar a sociedade, na tentativa de representá-la e reproduzi-la. Mas, privilégio da elite social. Após a conquista da fixação da imagem em uma placa de metal, e suas posteriores evoluções, a fotografia se estabelece na sociedade, de forma geral.

Sua grande revolução, para os retratistas da época foi a possibilidade de uma imagem ser projetada sobre um suporte, e ser fixada através de uma ação físico-química, sem o empenho manual do desenho dos pintores. A máquina teria abolido o trabalho manual do pintor e começado a ocupar-se de todas as tarefas, antes atribuídas ao homem, como a óptica e a química, no lugar das mãos, dos olhos e das ferramentas de desenhistas e pintores. Acreditava-se que nenhuma mão humana poderia desenhar como “o sol desenha”, referência ao daguerreótipo.

A inscrição luminosa da imagem que dá origem a uma representação produzida pela própria natureza físico-química de algumas substâncias, transita a cópia manual da imagem feita pelos pintores, para um novo meio de registro, uma inscrição automática. Nisso, a relação homem-imagem dá lugar a unidade real-imagem. O instrumento agiria sozinho tomando o lugar do operador e da influência da subjetividade humana, atribuindo a fotografia, a visão de um espelho reproduzidor das aparências do mundo visível. (ROUILLÉ, 2009).

No século XIX, o espelho vai transformar-se na metáfora mais explosiva da fotografia, fruto da natureza icônica, indiciária e mecânica que a fotografia apresentava. O referente parecia se inscrever e se manter gravado sobre um suporte material, e os usos e práticas da fotografia ligaram-se a noção de documento, diante dessa nova imagem, impondo esse posicionamento e a denominando, o que o autor chama de fotografia-documento: uma imagem perfeita, confiável, que registra e detém o instante, as aparências, como uma simples reprodução técnica, sem autor, sem forma. Um perfeito banco de dados, que conserva a impressão de todos os objetos nele refletidos, cuja superfície metálica revestida de prata é totalmente resplandecente.

Sua imagem proporciona uma representação precisa da realidade, e os pintores começavam a aderir a linguagem visual que melhor reproduzia as aparências do visível, com mais agilidade na produção e entrega dos retratos. A fotografia parecia melhor atender as necessidades de seus trabalhos e a demanda de suas encomendas. Nesse sentido, Rouillé

(2009) expõe que a utilidade prevaleceria sobre a estética, e a beleza seria somente um acessório facultativo. Colocando a fotografia em uma definição estritamente prática (registrar, restituir, conservar), funcional (nitidez, permanência, visibilidade) e quantitativa (abundância de detalhes).

A composição era, restritamente, ligada a atender a demanda dos retratos encomendados, pois, como muito dos fotógrafos eram pintores, é da pintura que o daguerreótipo deriva suas modalidades de representação. Os primeiros fotógrafos não tinham pretensão de fazer arte, trabalhavam para si e para um círculo de amigos que conheciam sua obra. No entanto, os comerciantes da fotografia manifestavam o fazer artístico, à medida que a qualidade de seus trabalhos diminuía até perder o caráter artístico dado às suas produções. No intuito de superá-los, ornamentavam as mercadorias com rótulos de arte para atrair ainda mais o público. (CF. FABRIS (2004) E FREUND (2002)).

O modelo apresentava-se em geral, sentado numa pose de meio perfil, recebendo uma iluminação difusa, proveniente de uma claraboia ou de janelas laterais. O fundo, quase sempre era neutro e escuro para realçar a nitidez da imagem do indivíduo e conferir-lhe um ar austero. Os autores apontam que, tecnicamente, esses primeiros retratos foram difíceis de produzir, pois, o corpo e o olhar dos fotografados precisavam manter-se paralisados no longo tempo de exposição da chapa em uma quantidade de luz necessária para a obtenção de um retrato, e nesse período ainda não se contava com técnicas de iluminação artificial, sendo a luz utilizada na fotografia, exclusivamente natural.

Segundo Sougez (2001), o longo tempo de exposição exigia do fotografado uma posição firme, uso de aparelhos especiais destinados ao apoio da cabeça e tronco, de modo que não fosse vista nenhuma das peças de apoio e que o retratado não parecesse estar em posição rígida. Para Lissovsky (2008), o procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele, a expressão interiorizada dos personagens fazia parecer mergulhados na duração da expectativa, e o tempo de exposição implicava na pose. As poses apresentavam-se convencionais da pintura, frequentemente, em pose frontal, de busto ou plano americano, em que os retratados olham para algo que sustentem o seu olhar no tempo da duração ou para o fotógrafo e, portanto, para o espectador.

A reprodução, fidedigna, dos pormenores de uma cena pela máquina fotográfica impressionava a todos. Segundo Benjamin (1985, p. 93) a experiência visual única, durável e não multiplicável do daguerreótipo, fez com que todos a apreciassem, “não raro, eram guardadas em estojos, como joias”, em estojos elegantes e também inseridos em medalhões.

As primeiras fotografias pareciam ser mágicas, devido a nitidez dos retratos despertar, ao mesmo tempo, encanto e espanto, nas pessoas.

A fotografia parecia um processo mecanizado cheio de mistério e magia, pois a reprodução da aparência do retratado surgia retida em um espelho, parecia imortalizar o seu reflexo no suporte. A invisibilidade de um mistério parecia envolver as imagens demonstrando uma relação aproximada entre fotografado, fotógrafo e espectador. Seus rostos pareciam ser rodeados por um silêncio que o olhar repousava. A nitidez da fisionomia assustava, parecia que os rostos eram capazes de ver-nos. Parecia ter sido feita para durar.

A fotografia adquire o duplo caráter de presença/ausência, simultaneamente, em cena, para tornar presente, a imagem de algo prestes a desaparecer, do que passa e deseja-se reter. Essa característica torna o retrato fotográfico, o tema mais praticado e desejado pela sociedade, no registro da figura humana, como elemento mais significativo da vida, em sua fugacidade. Segundo Rouillé (2009), o papel da fotografia era conservar o passado e auxiliar as ciências em seu esforço para uma melhor apreensão da realidade do mundo. Havia a preocupação explícita da sociedade oitocentista em documentar o mundo e representá-lo em suas variáveis sociais e materiais.

A confecção de retratos de indivíduos tinha o desejo de transcender os muros do anonimato, erigidos pelo ritmo voraz da modernidade, como uma prova material da existência humana, além de alimentar a memória individual e coletiva de homens públicos e de grupos sociais. Essa novidade diz respeito a uma sociedade, cada vez mais, globalizada, veloz e tecnológica, em que as pessoas convivem com medo do anonimato, com a necessidade de preservar o presente, com a incerteza sobre o futuro e a esperança da construção de um mundo bem sucedido. (BORGES, 2003, p. 37- 41).

O crescimento desordenado das cidades, a industrialização, a expansão capitalista, a emigração de pessoas para as cidades em busca de vender sua mão de obra, e a nova economia destruindo antigos laços familiares, fazia nascer a melancolia: o homem, incapaz de controlar as forças que transfiguravam o mundo, tenta saciar sua ansiedade perante essas mudanças, colecionando em larga escala miniaturas desse mundo. A fotografia exerceria a função de manter essas representações e permitir que o aparente da vida, registrado na imagem, fosse restaurado e revivido pelas pessoas. (COSTA, 2004).

Rouillé (2009) menciona que essa dinâmica da sociedade industrial foi que assegurou as condições do aparecimento da fotografia e permitiu seu desdobramento, que a modelou, que se serviu dela. O autor também expõe:

Criada, forjada, utilizada por essa sociedade, e incessantemente transformada acompanhando suas evoluções, a fotografia, no decorrer de seu primeiro século, como destino maior conheceu apenas o de servir, de responder às novas necessidades de imagens da nova sociedade. De ser ferramenta.

O retrato tinha o grande valor simbólico de tornar memoráveis as coisas registradas. O ser humano é feito de imagens e se alimenta dela. Por essa razão a questão do retrato é tão significativa à memória. A fotografia havia chegado para cumprir essa função, em meio a um mundo em constante transformação, se tornando a ferramenta mais eficaz para confeccionar um retrato, devido o seu poder de representação visual. A imagem fotográfica se configurava no culto ao referente e à representação, que mantém contato direto com o mundo e com as coisas, negando as mediações existentes entre elas e as imagens. O autor descreve que a prática norteadora dessa produção fotográfica era o registro visual da realidade: a sociedade como forma de compreendê-la, os espaços urbanos e suas transformações, e a figura humana para a posterioridade, que ocupava as principais visibilidades fotográficas do retrato na modernidade.

A produção fotográfica se dirigia com o máximo de descrição da realidade, e qualquer preocupação estética seria para reforçar a ideia de registro, conforme as convenções de cada época e os códigos assentados na sociedade e na cultura a que pertencem. O rosto, como elemento único identificável a cada sujeito e o aspecto corporal, como manifestação indumentária, foram as formas de representação social, mais expressivas, dos primeiros retratos. Granjeiro (1993, p. 251) ressalta que:

Possuir uma representação de si é alcançar a perenidade, deixar o testemunho de sua existência para todas as gerações futuras. Mas não qualquer testemunho (...) a realidade não é apenas a vivenciada, mas é também, e, sobretudo, a desejada: é uma forma escolhida para ser lembrado, um espaço onde as contradições do dia a dia são colocadas de lado para vigorar também a fantasia da vida.

Nesse sentido, Bazin *apud* Granjeiro (2009, p. 65) alude o desejo de posse da imagem pessoal a um "culto da imortalidade" possível de ser encontrado na origem da arte. Fixar as aparências carnis do ser é salvá-lo da correnteza da duração, aprumá-lo para a vida. O objeto sobrevive independente de sua presença. Portanto, não é questão somente de se

expor à câmara e à sociedade, mas de alcançar a perenidade, que a fotografia vem redimensionar e tornar mais acessível, exercendo sua função histórica e memorial.

História e romance são duas categorias propostas por Baudelaire, para o retrato pictórico, que podem ser adotadas para a análise de retratos fotográficos, apesar das ressalvas feitas pelo poeta francês, à imagem técnica.<sup>14</sup> Enquanto história, o retrato supõe a tradução fiel, severa e minuciosa do contorno e do relevo do modelo. O retrato deve ser como cópia literal do sujeito. Isso não exclui a possibilidade de idealização, ou seja, a escolha da atitude mais característica do indivíduo, e a enfatização dos detalhes mais importantes em detrimento dos aspectos insignificantes do conjunto.

Enquanto romance, o retrato é, sobretudo produto da imaginação, mas nem por isso menos fiel à personalidade do modelo, cuja cabeça pode estar integrada numa cálida atmosfera difusa ou emergir das profundezas de um crepúsculo, descreve Fabris (2004, p. 21), e acrescenta:

Acreditando que a imaginação seja fundamental na produção de um retrato, o poeta atribui ao retratista uma capacidade divinatória, uma vez que sua tarefa é adivinhar o que se esconde, além de captar o que se deixa ver. Por isso, não hesita em considerar o retrato uma manifestação dupla – simples e complicada, evidente e profunda –, ao atribuir-lhe uma característica precisa: uma biografia dramatizada, ou antes, enfeixar o “drama natural de todo homem”. Homem que o pintor deve conhecer e estudar em profundidade a fim de torná-lo alvo de uma segunda criação, no momento em que o evoca na tela. (FABRIS, 2004, p. 21)

São retratos que se realizam em busca de alterações na forma, segundo o gosto artístico do fotógrafo, para fazer emergir aspectos mais poéticos do retrato. É nessa categoria que a autora descreve a aparição da prática dos primeiros retratos artísticos e relaciona as imagens feitas por David Octavius Hill e Robert Adamson (1821-1848), Gaspard-Félix Tournachon (1820 – 1910) e Julia Margaret Cameron (1815-1879). Hill, Nadar e Cameron foram os primeiros fotógrafos a buscar na composição fotográfica a criação de qualidades plásticas, através dos efeitos de iluminação sobre a fotografia, cujo caráter artístico buscado na fotografia deu abertura às primeiras manifestações de vê-la, além da tradição

---

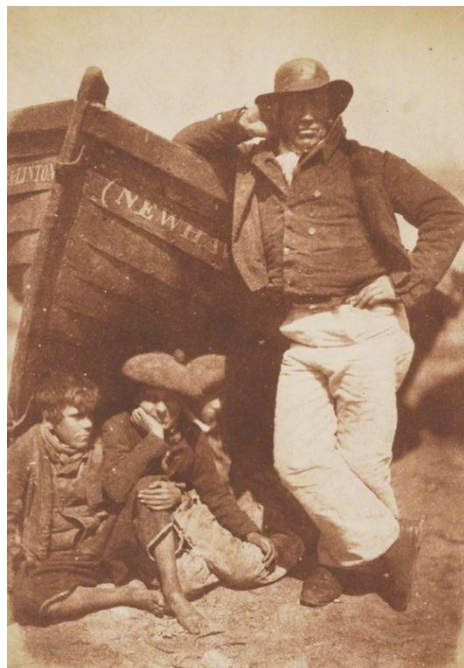
<sup>14</sup> As possibilidades dos fotógrafos exercerem suas faculdades de criação imaginária na fotografia para elevá-la à arte e o desejo dos indivíduos terem sua imagem “eternizada” sobre o novo suporte, cuja linguagem oferecia a representação mais realista dos traços de sua aparência eram constantemente rejeitadas pelo poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867). A indústria fotográfica era para Baudelaire, o refúgio para pintores fracassados, sem talento e preguiçosos. “A fotografia deveria ser serva das ciências e das artes para salvar as coisas prestes a desaparecer e que exigem um lugar nos arquivos da memória. Mas se lhe for permitido invadir o campo do impalpável e do imaginário, aquilo que vale somente porque o homem aí acrescenta algo da própria alma, então, pobre de nós.” (BAUDALEIRE, 1988, p. 73). Apesar das críticas, o poeta não deixou de ceder aos encantos da fotografia.

documental de registro que vigorava a prática do retrato fotográfico, e de seu emprego atento à demanda comercial.

Os fotógrafos começam a se aventurar na visão artística da fotografia, tornando-a uma nova prática fotográfica, utilizando seus conhecimentos sobre técnica, estética e expressividade, cada um com características e abordagens próprias, explorando suas ideias de composição e descobertas das qualidades expressivas do aparelho fotográfico e da própria materialidade da fotografia.

David Octavius Hill e Robert Adamson (1821-1848) se tornaram sócios na fotografia em 1843, com o propósito de retratar as diferentes classes de indivíduos em seu cotidiano. Eles faziam retratos de pessoas anônimas, num período em que o comum era retratos encomendados. Os dois se interessaram por habitantes de uma vila de pescadores em Newhaven, ao norte de Edimburgo. Os principais assuntos retratados eram mulheres vendedoras de peixe e seus maridos pescadores, cujo meio de vida estava sob constante ameaça, como observado no retrato do pescador e seus filhos, junto ao barco (figura 07). Os fotógrafos tornaram-se pioneiros na documentação social, descreve Lombardi (2007) e Hacking (2012).

Figura 7 - James Linton, seu barco e seus filhos. Retrato por David Octavius Hill e Robert Adamson.



Os fotógrafos amadores e comerciais que usavam a calotipia na França e na Grã-Bretanha, incluindo os registros de Fox Talbot, David Octavius Hill e Robert Adamson, embarcaram na fotografia, predominantemente, como busca pessoal. O processo de negativo em papel teve sucesso, mais no âmbito da expressão individual do que por meio da exploração comercial. Valendo-se de uma forma habilidosa de fibras ásperas da fotografia em papel e da tendência do processo em concentrar luz e sombra, os calotipistas, muitas vezes, encenavam diante da câmera, quadros que possuíam um espírito próximo ao das pinturas holandesas do século XVII. (HACKING, 2012, p. 55).

Fabris (2011) relata que os primeiros profissionais exploravam a iluminação de modo particular, buscando uma visualidade alicerçada em qualidades plásticas evidentes através dos efeitos produzidos pela calotipia. O calótipo, impressão em papel, abriu caminho para uma prática de fotografia como uma pintura. Essa corrente de tendência artística que começava a se manifestar no retrato, dá origem a uma prática que irá se firmar no final do século XIX, o pictorialismo (1890-1914).

David Octavius Hill observou que a superfície áspera e a textura desigual do papel eram a principal causa da deficiência do calótipo, no tocante aos detalhes, em comparação ao processo de daguerreotipia. Mas, para o fotógrafo, é aí que reside a alma desse tipo de imagem. A incerteza dos contornos contra a precisão de linhas do daguerreótipo implicava, na época, uma interpretação da realidade. Como uma pintura, o calótipo revelaria novos aspectos de si mesmo. A luminosidade intensa de seus registros documentais tinha a característica fundamental dos indivíduos parecerem emergir da escuridão, e o sentido artístico aplicado a encenação dos modelos, oferecia a impressão de uma intensa naturalidade. Também, o uso dramático da luz, caracterizado pela luz dura de contrastes acentuados, é a prova da ambição dos realizadores em obter uma descrição social impactante e abordar temas artísticos mais elevados.

A luz começa a ser reconhecida e utilizada como elemento estético, além de tornar possível a visibilidade das cenas no retrato. A produção de efeitos extraordinários sobre a imagem e a modelação de valores cromáticos tonais, resultantes dos efeitos causados pela luz e sombra, destacam e concedem significados ao que se retrata. A luz torna-se elemento manipulável aos desejos da criação para dar a ver aspectos impalpáveis e intangíveis ao retratado, e produzir sobre a plasticidade, efeitos expressivos do assunto do retrato, como também, se pode observar na produção retratística de Félix Nadar.

Gaspard-Félix Tournachon (1820 – 1910), conhecido como Félix Nadar, era jornalista, desenhista, caricaturista, aeronauta e pioneiro em diversos campos da fotografia, dentre eles, retratos de personalidades e experimentos com luz natural e artificial. Torna-se fotógrafo em 1853 quando começou a produzir retratos de parisienses conhecidos que desejava caricaturar. (AMAR, 2001). A sua procura de uma linguagem peculiar, do novo meio, coincidiu com o domínio técnico da iluminação. Assim, foi o primeiro a utilizar luz artificial composta de magnésio, na realização de fotografias subterrâneas, que se tornou base para o desenvolvimento dos flashes modernos. Ele foi, também, um dos primeiros a usar a câmera, criativamente, dirigindo a luz, os modelos e seu cenário para produzir o que ele chama de “retrato íntimo”.

Os mais importantes artistas e amigos, movidos por interesses artísticos em comum, foram atraídos pela “semelhança íntima” que o fotógrafo conseguia no retrato. Nadar tinha uma maneira própria de fotografar, pois procurava aquele instante de compreensão que o colocava em contato com o seu modelo. Esse exato momento o ajudava a ser guiado pela direção das ideias e do caráter do retratado, para dele realizar um retrato íntimo. Essa realização dependia da relação entre o rosto e a luz, para obter a semelhança íntima do sujeito. Atento observador do ser humano, dos traços fisionômicos, da condição necessária para exprimir-lhes a interioridade e a alma das mesmas, Nadar concentra no rosto, a expressão do caráter dos indivíduos, e busca o “sentimento da luz” para dirigir a realização do retrato íntimo do indivíduo. (FABRIS, 2004, p. 82).

É ao ‘sentimento da luz’ que Nadar tributa a possibilidade de configurar um retrato fotográfico: uma luz que banha o modelo de maneira a criar sutis passagens cromáticas entre o claro-escuro do corpo e o fundo (às vezes indefinido) contra o qual se posiciona. Quase sempre de meio corpo com riqueza de detalhes, acentuava as poses e os gestos com intuito de mostrar o caráter das pessoas, em função da psicologia e fisionomia do retratado. O controle perspicaz e sensível da luz era usado para retratar as potencialidades expressivas do rosto humano, as expressões características de cada indivíduo, sua personalidade, como observado no retrato (figura 08).



Figura 8 - Sarah Bernhardt. Retrato por Félix Nadar, 1864.



Fonte: Amadelio (2002)

Nesse retrato, a apropriação de alguns códigos, já assentados no campo da pintura, combina o nu e o seminú, as dobras irregulares do tecido, o jogo refinado de claro e escuro da iluminação, as tonalidades em preto e branco para ressaltar a expressão vaga e melancólica do olhar da pessoa retratada, o mostrar e esconder, ao mesmo tempo, o seu corpo, sugerindo sensualidade e mistério da alma feminina.

Os traços da individualidade feminina são realçados em relação à pintura e aos atributos da mulher cultuados pelo imaginário do século XIX, sobretudo nos segmentos mais abastados, que eram identificados com a ideia de delicadeza, de sensualidade e de uma dose de mistério. (BORGES, 2003). A iluminação era a protagonista principal dos retratos que realizava. Para Nadar, perceber o sentimento da luz ultrapassa a técnica que poderia ser aprendida em minutos.

Nadar também fazia uso de fundos neutros e procurava aproximar a lente aos retratados para estabelecer uma relação aproximada entre fotógrafo e seus fotografados. A estética dessas imagens reside na importância, preponderante, da fisionomia humana. A objetiva é imersa na mesma intimidade da fisionomia, e as atitudes do corpo só servem para acentuar a expressão dos rostos, que olham, e que quase falam com uma vivacidade impressionante. Nadar foi o primeiro a descobrir o rosto humano, através do aparato

fotográfico, e a buscar um retrato que transcendesse a beleza externa de um rosto, para ressaltar, sobretudo, a expressão característica do retratado. (FREUND, 2002).

Segundo Fabris (2004), inspirados na pintura, esses retratos aproximavam-se das composições do pintor holandês Rembrandt van Rijn (1606 – 1669) por intercalar imaginação e realismo, e pelo jogo de luz e sombra ser capaz de imprimir o que os gregos chamavam de “atividades da alma” na arte pictórica e propiciar aos retratos a essência da naturalidade das expressões humanas. (Cf. GOMBRICH, 1999, p. 275).

Os principais elementos de representação pictórica, já assentados no campo da arte, como a iluminação, o fundo, o cenário e o formato, exerceram grande influência na composição de retratos fotográficos, desde seu surgimento, no propósito de reger a composição do novo meio de registro social, como já mencionado, mas também, por influência que buscava atribuir a fotografia um caráter artístico e subjetivo. (FABRIS, 2008).

Os elementos luz e sombra se tornaram fundamentais na composição artística em interação com outros elementos estéticos da composição fotográfica, devido ao seu fascínio simbólico e expressivo capazes de, através de um sentido psicológico e sociocultural, permitir ao fotógrafo produzir efeitos expressivos do seu imaginário e criar atmosferas visuais diversas, para além do corpo físico retratado, na abertura para uma natureza evocativa e sugestiva sobre o retrato. A iluminação artística combinada com a atenção expressiva do contorno e da luz em termos de tom, textura, cor poderia criar obras mais sugestivas do que a iluminação uniforme e convencional já realizada. (ROSENBLUM, 1997).

Houve também a fotógrafa Julia Margaret Cameron (1815-1879), retratista nascida em Calcutá, que se dedicou a fotografia, por paixão quando vivia na Inglaterra e já tinha 48 anos. Sua obra é marcada pela ânsia de fazer retratos dos vários dos homens e mulheres de sua família, de seu círculo de amigos e contatos sociais que admirava. Para que posassem para seus retratos, Cameron oferecia-lhes em troca xales e recordações trazidas da Índia. Seus retratos se caracterizam tendo como base temas literários e alegóricos, cenas de gênero narrativo ou motivos que instigam a imaginação na criação de personagens em referência a narrativas religiosas, clássicas e arturianas. (HACKING, 2012) e (SOUGEZ, 2001).

Segundo Cotton (2013), o uso da narrativa de uma história é uma prática que se estenderá a fotografia artística contemporânea, como uma área da atividade fotográfica descrita como fotografia de quadros (*tableau photography*) ou de quadros-vivos (*tableau-vivant photography*). A autora explica que em prática, uma história é tema do retrato e a

narrativa se concentra em uma única fotografia, mesclando fatos com ficção, e demonstra como uma cena pode ser coreografada para o espectador, de maneira que ele possa reconhecer que uma história está sendo contada. A fotógrafa conduz as cenas, posicionando a iluminação, o cenário e os fotografados. Seu trabalho lembra a de um diretor de cinema, que interliga fantasias e realidades coletivas. Cotton (2013, p.49) também ressalta:

Alguns profissionais fazem referências óbvias a fábulas, contos de fadas, lendas urbanas e mitos modernos que já estão incorporados ao nosso consciente coletivo. Outros apresentam uma descrição muito mais oblíqua e inconclusa a respeito de algo que sabemos ser significativo por causa da maneira como está construído na fotografia, mas seu significado depende de investirmos na imagem nossas próprias narrativas e conteúdos psicológicos.

Soulages (2009) explica que em seus retratos, uma mesma pessoa encenava várias vezes e de maneiras diferentes um mesmo poema ou estória, e as várias interpretações fotográficas dos poemas lidos por Cameron, também davam novas interpretações as fotos, desviando-as de seu primeiro sentido, para serem articuladas as novas leituras. Sua obra desvendava o *status* paradoxal da fotografia: obra cujo sentido muda em função do título que lhe é dado.

Em seus retratos, a fotógrafa aspirava ir além das aparências, em virtude da alma de seus modelos, para obter o registro de sua grandeza interior, bem como, suas feições exteriores. Para capturar a essência do fotografado, Cameron procurava dotar os retratados da sua expressividade natural, “sem poses pré-estabelecidas ou papel social a cumprir como herdeiros de uma representação convencional.” (BASTOS, 2007, p. 24)

Fabris (2004) mensura que a fotógrafa se concentra em elementos mínimos, considerados mais representativos do retrato: a quase ausência de cenário, a atenção à expressão facial, a gestualidade e a vestimenta. Sua arte fotográfica se compõe de arranjos expressivos de pinturas e esculturas, historicamente, marcadas na iconografia religiosa, nas figuras míticas, similaridades criadas através da iluminação. Essas apropriações se traduzem em aspirações pela beleza poética, o sonho e a espiritualidade na composição fotográfica.

Outra característica observada, em sua produção, é uso de equipamentos deficientes e chapas manchadas ou riscadas, por oferecerem aos retratos uma atmosfera visual de aspecto *flow* peculiar, que consiste em um pequeno desfocar da imagem, causada pela difusão da luz, cuja técnica pode ser feita durante a captura da imagem ou na impressão da cópia. (MELLO, 1998, p.38). Sougez (2001, p.118) acrescenta:

São fotografias feitas com equipamento deficiente, com uma objetiva que não cobria o formato das chapas úmidas utilizadas por ela (20x25 e 30x48) e são tecnicamente descuidadas, com as chapas manchadas ou riscadas. Por isso, os membros da London Photographic Society não a admitiram entre eles. Todavia, estes defeitos técnicos não tiram valor à sua obra, sobretudo aos retratos, que são equiparáveis, ainda que por razões diferentes, à produção de Octavious Hill, Nadar ou Cajar.

Os autores ressaltam que a iluminação sobre a cena buscava expressar o estado de espírito de seus modelos e a utilização do desfoque e da atmosfera enevoada buscava combinar o real com o ideal, e abrandar os efeitos de realidade pela possível devoção à poesia e a beleza.

Figura 9 - O eco. Retrato por Julia Margaret Cameron, 1868.



Fonte: The J. Paul Getty Museum

No retrato (figura 09), a iluminação cria o efeito que faz a personagem parecer emergir da escuridão, o efeito enevoado da técnica fotográfica causa uma leve sensação de movimento e a impressão de ter sido fotografada de repente, quando se virou para a câmera. A fotógrafa conseguiu obter um efeito espontâneo, no contexto, em que a questão do tempo de exposição ainda implicava em uma problemática para a fotografia, pois é difícil manter o retratado imóvel, sem demonstrar incômodo na produção do seu retrato e não permitir obter a captação de seus movimentos corporais.

Essas primeiras expressões artísticas da fotografia, exemplificadas por esses três fotógrafos, representam as primeiras experiências com a linguagem fotográfica, pois de algum modo a fotografia despertava certa curiosidade, em conhecê-la e fazer dela uma ferramenta de

expressão pessoal, algo que vai se intensificar na medida em que a fotografia populariza o ato fotográfico, como será apresentado adiante.

Nesse percurso, o tempo de exposição desde as primeiras produções imagéticas de Niépce e de Daguerre, se configurava como um elemento problemático no campo do registro. O esforço e a concentração na imobilidade do corpo deixavam as marcas de uma postura mais rígida, o que tornava necessário esperar alguns segundos para que o indivíduo pudesse se sentir mais à vontade e ficar com a expressão sugerida pelo fotógrafo. Faltava o instantâneo, um elemento decisivo para paralisar o breve instante da vida e os aspectos surpreendentes dos movimentos que o olho não pode perceber. (BASTOS, 2007 e KUBRUSLY, 1991).

A fotografia era prejudicada pela mecânica da fotossensibilidade e da velocidade inadequada para a captura de objetos em movimento, restringindo a produção de retratos. Ainda que a evolução dos processos de fotossensibilização dos suportes tenha sido reduzida, ao longo das décadas seguintes, a frações do minuto, somente na década de 1870 com a utilização de substâncias mais sensíveis e, conseqüentemente, obturadores mais rápidos, a fotografia tornou-se realmente instantânea, o que simplifica as técnicas fotográficas, reduz o tempo de exposição e permitiu que a produção e o processamento das fotografias fossem separados do ato de tirá-las.<sup>15</sup> (LISSOVSKY 2003 e HACKING, 2012).

O instantâneo ofereceu ao retrato a possibilidade de captar os movimentos humanos, na realização de explorações formais extraordinárias, na transgressão das normas estéticas e com a invenção de novas formas, beneficiando-se de uma total liberdade de movimento. Os corpos e as coisas, paralisados em poses estáticas, preestabelecidas e convencionais, são transformados com o instantâneo, na captação de fenômenos instáveis, imprevisíveis e aleatórios. As formas mudam, proporcionalmente, porque a composição geométrica clássica que orientava a ordenação do espaço da imagem submeteu-se, a partir daí, a autoridade da

---

<sup>15</sup> O instantâneo surge para substituir o colódio úmido criado em 1851, por Frederick Scott Archer, que se trata de um negativo à base de colódio sobre chapa de vidro para ser exposta com a emulsão ainda úmida, enquanto os poros permaneciam abertos e permeáveis ao processamento de revelação da imagem e fixação na placa. Seu uso em chapas de vidro buscava substituir o papel do calótipo e a placa de metal da daguerreotípia, por ser mais lisa, transparente, de superfície polida, mais barata e menos fibrosa que o papel. E se aplicava a experimentos sobre a fixação em outros suportes na combinação das habilidades dos processos anteriores: a obtenção de uma imagem equiparável a qualidade e os detalhes do daguerreótipo e a possibilidade da cópia da imagem, sem as imperfeições observadas na impressão da imagem pelo processo de calotípia. A chapa úmida foi responsável pelo nascimento da fotografia temática, caracterizando os primeiros retratos artísticos, pelo resultado sofisticado de sua imagem. (FABRIS, 2008). Mas em 1871, esse processo torna-se obsoleto, pelo inglês Richard Leach Maddox (1816-1902) ao inventar as primeiras chapas secas, que já vinham prontas com a emulsão gelatinosa, de alta sensibilidade, sem o fotógrafo haver mais a necessidade de untar as chapas antes da exposição, ou de revelá-las imediatamente após, e o fotógrafo não ter mais que preparar ele próprio suas emulsões e placas, o que possibilitava a redução excepcional do tempo da pose e o registro baseado no instantâneo.

composição temporal. A fotografia instantânea permitiu a retenção de um instante particular extraído da realidade entre o clique e a ação do assunto do registro. Assim, o fotógrafo é obrigado a ver e a agir rápido para captar o momento particular que exprime a essência de um conjunto de movimentos sucessivos imersos em um fluxo temporal. (ROUILLÉ, 2009, p. 91).

Simultaneamente, ao aperfeiçoamento dos processos fotográficos, para captação dos movimentos, no final do século XIX, o desenvolvimento tecnológico permitiu prescindir mais facilmente a câmara do tripé e a impor câmaras mais reduzidas e manejáveis (SOUGEZ, 2001).

A chapa seca não se limitou a simplificar a técnica fotográfica, tendo ocasionado ainda uma revolução no desenho das câmaras, reduzindo o equipamento do fotógrafo ao mínimo indispensável usado até hoje. O novo material era rápido o suficiente para o registro de cenas em movimento, desde que as máquinas fossem providas de obturador instantâneo. Os fabricantes reagiram de imediato e, no decorrer de duas décadas subsequentes, já havia no mercado máquinas de todos os tamanhos e formatos. (BUSSELLE, 1984, p. 33).

O autor menciona que a fabricação de máquinas de pequeno formato, leves e flexíveis, e a produção industrial de produtos químicos de fácil utilização tornaram a fotografia, antes praticada por profissionais, ao alcance da maioria da população, a favor da atividade amadorística e da diversificação da atividade do fotógrafo para além da produção de retratos.

O lançamento da Kodak nos Estados Unidos por George Eastman (1854-1942), em 1888, fez da fotografia um instrumento democrático e de lazer, através da facilidade e simplificação do aparato fotográfico. Eastman ambicionava elaborar um sistema fotográfico através do qual a pessoa simplesmente tirasse a foto, e nada, além disso, relata Busselle (1984). Segundo o autor, em 1888, a primeira câmera “Kodak 100 vistas” foi lançada no mercado, com um rolo de papel, composta por fotogramas circulares medindo 5cm de diâmetro, custando 25 dólares. E acrescenta:

Tratava-se de uma câmera pequena (9,2 x 7,9 x 16,5 centímetros); o chassi completo encerrava um rolo de filme com 6,35 centímetros de largura, com o qual se obtinham cem exposições circulares. O obturador cilíndrico era armado por cordão e disparado por meio de um botão; o filme era transportado quando se girava um pino e a máquina tinha apenas uma velocidade (1/25 segundo), uma abertura e uma objetiva retilínea com foco fixo. ‘Seu uso dispensava estudos preliminares, laboratórios ou produtos químicos’ escreveu Eastman no manual de instruções. E foi aquela verdadeira revolução, pois o fotógrafo agora devia apenas bater a chapa.

As máquinas da Kodak eram de tamanho e peso reduzidos e, principalmente, tinha manuseio técnico simplificado para serem consumidas por diversos públicos, a partir da fabricação industrial do material fotográfico, cumprindo assim, sua promessa de propaganda: “aperte o botão, que nós fazemos o resto”. (CORREA, 2013). A máquina era vendida carregada com um rolo de filme que após ser todo utilizado era enviado à fábrica para ser revelado, e a câmera era devolvida ao cliente, novamente, carregada, acompanhada do negativo revelado e das cópias positivas, tudo por 10 dólares. (SOUGEZ, 2001).

Com as habilidades e conhecimentos necessários para fotografar, consideravelmente, nulos, os consumidores não precisavam se preocupar com o domínio técnico de sua produção e com o processamento do material fotográfico. Dessa forma, o uso de suas câmeras dispensava conhecimentos prévios sobre os produtos químicos e tornava o retrato mais acessível ao público, em que o retratado podia tornar-se fotógrafo através de um processo automático. (FERNANDES JUNIOR, 2015). Em 1889, o rolo de papel foi substituído por um de celuloide. Nascia ali, o rolo de película, e mais outra série de máquinas fotográficas. Kodak. Sougez (2001, p. 148) menciona que:

Em 1890, a câmara Kodak número 2 permitia tirar 100 vistas de 9cm de diâmetro. Em 1895, saiu a ‘Kodak Pocket’, que se podia carregar e descarregar à luz, com um rolo de 12 exposições. Custava 5 dólares. Em 1900, a Kodak número 5, extensível, contava com uma objetiva de três aberturas de diafragma e vários tempos de exposição. No mesmo ano, apareceu a ‘Kodak Brownie’ com seis exposições, que custava um dólar e era destinada às crianças.

Manter registradas as recordações da vida cotidiana estava ao alcance de um botão. O automatismo e a atividade amadorística propiciada à sociedade, pela Kodak, acionaram a curiosidade e questionamentos de outros fotógrafos acerca da própria fotografia. A fotografia ainda era um território a conhecer, o que fez com que, constantemente, fotógrafos explorassem sua natureza imagética e buscasse conhecer suas potencialidades em outro âmbito, como o da arte.

O que já se realizava, desde os primeiros retratos artísticos, intensificou-se após o surgimento da Kodak. Havia o desejo de reivindicar na estética um modo de expressão, aliando a fotografia a uma consciência mais artística, na ampliação dos horizontes da prática fotográfica para a fotografia autoral. A linguagem fotográfica, suas formas de escrita e potencialidades expressivas começaram a ser exploradas através da inauguração de fotoclubes, em contextos singulares.

Sua proliferação ocorreu em todo o mundo, principalmente na Europa e nos Estados Unidos. Amadores e profissionais se reuniam ao encontro de um novo meio de expressão artística, e artistas e técnicos buscavam novos campos de experiências. A fotografia artística lança mão de uma série de técnicas que dão forma a atividade de experimentação visual. O experimentalismo na produção de retratos explora com mais intensidade a composição fotográfica, o retrato do corpo e as características plásticas do próprio meio. Os fotógrafos ambicionavam fazer do instrumento de registro, o instrumento de sua criação, aberto para a inventividade e uma forma de expressão pessoal.

O pictorialismo (1890 – 1914) foi a primeira manifestação dos fotógrafos para atribuir a fotografia um status artístico, fazendo da fotografia uma imitação da pintura, o que resultou em intervenções e manipulações fotográficas, assemelhando a imagem final à pintura e a gravura, em tendências reprodutivas dos padrões estéticos da pintura do século XIX. Esse movimento surgiu entre 1890 e o início da primeira guerra mundial, na Europa, principalmente na França, Inglaterra e Áustria, e de lá, expandiu-se para os Estados Unidos. Em cada um desses países, tomou as suas próprias características. Conforme Fabris (2011, p.36):

A própria escolha do termo 'pictorialismo' é significativa; deriva da expressão inglesa 'pictorial photography', na qual o adjetivo remete a 'picture', ou seja, imagem ou quadro. A presença do termo 'picture' na denominação inglesa do movimento lembra de imediato seu objetivo: dar a conhecer a fotografia como imagem entre as demais imagens. Isso implica uma transformação profunda na natureza da fotografia, que a passa a ser vista como uma imagem feita à mão, julgada por sua artisticidade e sua capacidade de evocar sentimentos, distante do tradicional estatuto realista a ela associado.

Os pictorialistas ignoravam as características inovadoras que a fotografia apresentava e forjaram uma estética que visasse à destruição do caráter revolucionário do seu meio de expressão, pois para eles, a fotografia não possuía uma natureza artística e era resultado da evolução de operações técnicas definidas. (COSTA, 2004, p. 26). A intervenção humana tornou-se uma prática recorrente; ao invés da máquina, a mão, que na concepção desses fotógrafos, interferia na cópia literal da realidade. Com isso, a fotografia perdia a sua ligação com um referente concreto e passava a evocar um lugar idealizado.

Segundo Rouillé (2009), as intervenções acontecem em todos os estágios do processo fotográfico: no negativo, ao fazer a tomada; e no positivo, no momento da impressão. São processos manuais e químicos, ou ópticos, que têm em comum a finalidade de eliminar o automático do registro, para transformar em arte o mecanismo fotográfico. A interpretação pretendia ser o resultado estético do processo de intervenção e o discurso pictorialista finge



acreditar que a fotografia restitui o real tal e qual, esquecendo que fotografar é, agora e sempre, interpretar. Essa cegueira desvalorizava a coisa representada em benefício de ações estéticas operadas sobre a imagem.

Segundo Fabris (2011), a raspagem de negativos, a ampliação e reenquadramento de imagens, o uso da goma bicromatada, do bromólio, da platinotipia e da heliogravura são basicamente, os recursos mais usados pelos fotógrafos pictorialistas. As intervenções nas superfícies da cópia fotográfica eram realizadas para colocar a fotografia sob o ponto de vista de uma arte híbrida, entre fotografia pura e arte pictórica, que se estabelece no procedimento do misto, da fotografia e o emprego da mão, como se as fotografias fossem uma pintura no quadro. O negativo era como uma tela vazia e o positivo como uma tela de atividade do pintor.

A autora ainda acrescenta que os fotógrafos pictorialistas conseguiam alterar profundamente, a fotografia direta, controlando tonalidades, introduzindo luzes e sombras, obscurecendo e removendo detalhes demasiado descritivos. Também, efeitos decorativos, a falta de perspectiva e a valorização dos sentimentos são características comuns, ressaltados na imagem. Muito desses efeitos eram realizados com o uso dos dedos, de gravetos, lápis, pincéis, de instrumentos de gravura ou pela impressão da imagem em vários tipos de papéis artísticos. Vários desses instrumentos e produtos foram utilizados junto a outros recursos estéticos, tais como, a encenação e composição do sujeito, e o *flow* – desfoque na imagem.

Segundo Canton (2009) e Costa (2004), essas primeiras manifestações, para aproximar a fotografia da arte, abriam um vasto campo no segmento da fotografia para o experimentalismo. Da metade do século XIX, envolvendo todo o século XX, inicia-se a arte moderna e novas investigações estéticas e conceituais sobre a fotografia. No começo do século XX, a fotografia artística se incorporava às vanguardas históricas, redefinindo as suas bases estéticas. Tratava-se de um distanciamento do pictorialismo, dos padrões artísticos anteriores em busca de novas formas de expressão e de dotar a fotografia de um projeto atuante e contemporâneo às aspirações da arte moderna, concentrado na Europa e nos Estados Unidos.

Nesse cenário, a exploração fotográfica dava origem a propostas ligadas às noções de novo e gerava rupturas. A originalidade, a subjetividade, o experimentalismo e a invenção estética fazem parte das propostas desse novo contexto, e o retrato foi marcado pelo o que os

fotógrafos buscavam na ampliação das possibilidades artísticas que o século XX trazia para o mundo ocidental, dentre elas a abstração.

O uso da colagem, da solarização, da geometrização das formas, da criação de possibilidades plásticas das formas humanas, das perspectivas oblíquas, das fotomontagens, dos fotogramas<sup>16</sup>, e das sobreposições e de transgressões de regras impostas, desconstruindo a fotografia para obter outras construções estéticas que demarcam a nova atuação fotográfica. (COSTA, 2004).

Costa (2004) afirma que Alfred Stieglitz (1864 - 1946) foi um fotógrafo americano empenhado em difundir o trabalho dos modernos europeus nos Estados Unidos. Suas contribuições foram importantes para a fotografia moderna. Stieglitz e um grupo de fotógrafos, dentre eles, Paul Strand, Edward Steichen e Edward Weston eram filiados, inicialmente, ao pictorialismo, e aos poucos foram desenvolvendo uma fotografia direta – *straight photography* – que iria colocar o fotógrafo outra vez em contato com o mundo, pelo abandono do experimentalismo dos pictorialistas, em prol de um questionamento direto da natureza da fotografia. Essa visão deu origem ao movimento *Photo Secession*<sup>17</sup>, conhecida pelos questionamentos internos ao próprio pictorialismo, decorrentes do confronto das concepções acadêmicas com os pressupostos da arte moderna.

O *straight photography* recorria unicamente aos meios fotográficos (enquadramento e luz, por exemplo) para gerar sentido, em recusa de procedimentos artísticos, como os pictóricos, avaliados como supérfluos. A fotografia é percebida e registrada em função do ponto de vista, o que acrescia, discursivamente, à imagem, a visão de se obter imagens criativas de um meio fundado na visão, cuja capacidade reprodutora da realidade inibia a expressão e a individualidade artística do fotógrafo. É a fotografia de caráter purista, e ao mesmo tempo criativa, que estava sendo apostada no processo de significação da imagem fotográfica apoiada nela mesma, em sua autonomia enquanto sistema de representação visual do mundo. (SOUSA, 2004).

Souza (2004) menciona que Stieglitz foi o precursor do instantâneo fotográfico e de novas formas de enquadramento. Buscando destacar os elementos geométricos de cada objeto fotografado, ele procurava, ainda, explorar de forma intensa o equilíbrio dos elementos da

---

<sup>16</sup> Termo utilizado para referir-se a unidade de poses do filme fotográfico, e também utilizado para denominar fotografias obtidas sem o auxílio da câmera. Cabe aqui mencionar por ser um recurso estético explorado por Camila Manguiera em seus retratos com o auxílio da câmera.

<sup>17</sup> O movimento Secession aconteceu em Berlim e Viena, final do século XIX, composta por artistas independentes em relação à arte acadêmica.

composição fotográfica, especialmente os contrastes entre o branco e o preto. O autor menciona Steichen, também, por ter se tornado um grande fotógrafo de retratos, colaborador de revistas como *Vanity Fair* e *Vogue*, e Paul Strand pode ser considerado um dos mais influentes profissionais, impulsionando a fotografia em direção ao amadurecimento, transformando-a numa arte moderna e influenciando o surgimento de fotógrafos como Cartier-Bresson ou Brassai.

Na visão de Rouillé (2009), a atenção dada ao retrato e ao corpo começa a direcionar-se a produções libertárias e a desconstrução das imagens. A intenção de explorar as possibilidades da luz levou ao abandono dos preceitos da arte clássica de iluminação e a experimentação da fotografia como linguagem própria de expressividade artística, caracterizada pela exploração de sua própria natureza em plena aceitação das propriedades químicas e mecânicas do meio. Trata-se de uma arte mecânica e puramente fotográfica a ser explorada, que encontra seu poder artístico nela própria, no emprego hábil dos procedimentos que lhe são próprios.

A prática da experimentação se realizava não apenas de natureza técnica, mas também, estética, e surgia a partir de questionamentos e investigações acerca da materialidade fotográfica e de descobertas sobre sua natureza. Nesse percurso, os fotógrafos se deram conta de que a fotografia não é resultado da objetividade de um aparelho, de uma devolução mecânica de uma realidade visual, pois, o resultado da imagem não depende apenas do instrumento mecânico da câmera, regido apenas pelas leis da ótica e da química. Sabe-se que sempre existe por trás da máquina alguém que enquadra, seleciona, combina e experimenta maneiras de dar a ver, as coisas que retrata, e de representá-la na fotografia. (ROUILLÉ, 2009).

Os fotógrafos perceberam que a imagem, produto de uma impressão mecanizada, não resulta na fidelidade completa à realidade, o que lhes permite criar representações da realidade. A fotografia altera as aparências e reinterpreta o mundo a nossa volta, fazendo com que a vejamos, em novos termos. (JANSON, 1996, p. 424).

Com base na visão desses autores, as experimentações fotográficas que ocorriam podem ser compreendidas, segundo Entler (2009), como uma postura, algo que se desdobra em ações diversificadas, mas, cujo ponto de partida é a tentativa de se colocar de modo mais consciente e crítico, diante do próprio meio. Postura essa, contra a ilusão, que reduz o mundo ao visível.

O fotógrafo torna visível o que o campo visual esconde e exige invisíveis que dependem não somente do olho, mas do espírito. A partir daí, o fotógrafo, se mostra e prevalece sobre o real. Quebra-se a lógica de aderência direta às coisas, pela afirmação de uma individualidade. A fotografia é a ferramenta de expressão daquilo que o fotógrafo percebe, pensa, e é um meio de compartilhar suas visões sobre as coisas que retrata. Andrade (2002) acrescenta que ao mergulhar, profundamente, em uma imagem, percebe-se que ali não existe um mero registro da realidade, mas sim, uma cumplicidade do autor com o objeto fotografado e, portanto, com seu o processo de criação com o que retrata.

Nessa perspectiva, a “fotografia nunca registra sem transformar, sem construir, sem criar.” (ROUILLÉ, 2009, p. 77). A ideia de construção liga-se a ideia de dar forma a algo através de uma composição que relaciona os elementos da realidade, a sua volta e da linguagem, com um propósito expressivo. A composição, segundo Aumont (2003), designa a ação de formar um todo juntando várias partes. E o resultado, dessa ação, é a disposição organizada, desses elementos. Em sua acepção, mais geral, o termo designa a ordem, as proporções e as correlações das diferentes partes de uma obra.

Nas artes plásticas, a composição é a organização da superfície da imagem, a disposição de linhas, o movimento do conjunto, os arranjos de luzes e sombras, a harmonia das cores e a colocação dos personagens e dos objetos na composição visual. Na fotografia, é através da escrita fotográfica que os fotógrafos criam suas imagens, pensando as relações que esses elementos estabelecem na composição fotográfica, ligadas ao que se quer expressar da realidade, através da imagem.

A luz, por ser um elemento estético da visualidade fotográfica, interage com os demais elementos do quadro, criando efeitos, atmosferas e diferentes produções de sentido sobre a imagem. Por essa razão, foi o elemento que os fotógrafos mais exploraram desde os primeiros retratos, na própria composição fotográfica, por uma escrita visual artística do retrato, de modo a situar a fotografia à luz de uma nova concepção de imagem, como ferramenta de uma prática criativa e expressiva da realidade. Essa concepção defende que fotografar é produzir sentido, e que a fotografia é produto de um trabalho formal no cruzamento da imagem com o real. A fotografia, afinal, é o resultado de uma intervenção sobre o real; o fotógrafo age sobre a realidade, na qual o seu imaginário exerce papel central, definindo, assim, o que Rouillé chama de fotografia-expressão. (ROUILLÉ, 2009).

Segundo Aumont (1993, p. 276) a etimologia da palavra expressão trata de “espremer”, de forçar algo a sair, como se espreme uma laranja. O dicionário de língua

portuguesa Michaelis<sup>18</sup> diz que se trata de um ato ou efeito de exprimir, manifestar pensamentos, exteriorizar sentimentos, percepções sobre algo, a expressão é da ordem da subjetividade.

Ao pensarmos na composição, em relação a luz, na investigação de uma escrita fotográfica que se realiza, a partir dela, como elemento estético responsável pela concepção estética do retrato, passa-se a situar a maneira como as produções de Camila e Tiago tomam forma. A criação das imagens é fundamentada, basicamente, pela escrita, pela dimensão poética, pelo fazer e pelas maneiras dos fotógrafos darem forma às suas imagens, aliados ao conteúdo, a subjetividade, aos interesses artísticos ou não, de cada fotógrafo, e ao dialogismo, o outro em diálogo com o processo fotográfico, como elementos interligados que constituem a produção fotográfica, caracterizando a fotografia de cunho expressivo.

Sua lógica é que a escrita fotográfica (a maneira, o estilo) produz sentido, oposta a fotografia documento, que acredita que o sentido já está nas coisas e que sua tarefa é extraí-lo das aparências, como se houvesse um sentido único sobre as coisas. No entanto, não sendo uma qualidade física, mas, um atributo incorporal das coisas e estados das coisas, o sentido não pode ser descoberto, registrado ou restaurado. Ele deve ser produzido, expresso. E essa produção, essa expressão de sentido requer, necessariamente, um trabalho de escrita, uma invenção de formas:

Enquanto a fotografia-documento pretende ser uma impressão direta, a fotografia-expressão assume seu caráter indireto. Em vez de garantir a aderência de um modelo à sua cópia, ela joga as coisas com as 'imagens que já estão lá', já vistas, isto é, com os clichês, maneiras de escrita e subjetividades. (ROUILLÉ, 2009, p. 159).

Desse modo, o autor expõe que a produção é direcionada ao poder significativo das formas e das escritas. Ainda, designa que a fotografia documental exprime um acontecimento, aquilo que aconteceu. Não reduz a fotografia a uma imagem transparente, fincada na denotação e desprovida de sentidos ocultos, assim como não aprisiona a imagem aos limites das coisas e nem nega toda a gama de interpretações e acontecimentos provenientes da relação entre elas.

A máquina e os recursos do dispositivo se tornam mecanismo de expressão, por onde se extrai a subjetividade dos fotógrafos. A tecnologia funciona como uma parte importante, capaz de catalisar e acelerar as novas formas de expressão, em que os fotógrafos podem pôr em prática as suas potências criativas e descobrir novos pontos de vista sobre as coisas. No domínio da expressão, parte-se para a invenção de visibilidades, de tornar visível o

---

<sup>18</sup>Dicionário online de língua portuguesa Michaelis disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/>

que aí se encontra, e não se sabe ver; e não mais se limitar a designar, captar, descrever ou registrar o cotidiano. Essa produção requer uma escrita, um formato completamente assumido por um autor. Segundo tal programa, as visibilidades não se extraem diretamente das coisas, mas se apresentam de forma mais sensível aos processos de criação, às problemáticas e aos eventos, e produzem-se, indiretamente, trabalhando a forma, a imagem e as escritas fotográficas, que pressupõem a existência de uma linguagem, onde o fotógrafo dá forma a suas imagens. (ROUILLÉ, 2009).

É através dela que a fotografia atende a diversas construções de sentidos, e não se baseia na mera correspondência rigorosa entre imagem e realidade material, dando margem para outras dimensões da representação. Trata-se de dar forma na representação a elementos que extrapolam a ordem do visível, de dar forma à atmosfera ou ao espírito daquilo que está sendo representado. (SANTOS, 2010). Trata-se de uma imagem longe de ser apenas um veículo neutro ou transparente para momentos isolados e emoldurados do mundo real. Os fotógrafos podem se recusar a submeterem-se as aparências do mundo real, afastar-se delas ou ainda, deliberadamente, transformá-las, para expressar um campo abstrato e intangível de suas subjetividades.

Nessa concepção imagética, que coloca a subjetividade como elemento central do processo, a produção humana é manifestada por meio do que o fotógrafo escolhe, conscientemente, o que por em cena e envolve jogo com realidade, invenção, composição e autoria. É um processo criativo em que o fotógrafo decide e fabrica imagens experimentando variadas possibilidades, fazendo escolhas técnicas, artísticas, estéticas e ideológicas. O fotógrafo é homo faber, que as constrói, as recria em ato poético, como descreve Soulages (2010, p. 78), “a ficção talvez seja o melhor meio de se compreender a realidade”. Possibilidade potencial não de reproduzi-la, mas de criticá-la, criando novos mundos, novas visualidades.

Kossoy (2002), diz que toda imagem fotográfica contém em si, realidades e ficções. Sua visão coloca todo registro de natureza ambígua, constituindo assim, sua criação, de uma trama fotográfica. O registro é obtido a partir de um complexo processo de criação/construção do fotógrafo. Portanto, trata-se de uma elaboração que tem o ficcional como componente constituinte por natureza. A fotografia sempre se presta – ou é planejada – a atender

determinados usos. Daí não ser um registro objetivo da realidade e, sim, suporte de um processo de construção de realidades.<sup>19</sup>

A produção baseada na concepção desses autores, não se trata de negar o valor documental do retrato, mas, entender que o registro documental é igualmente perpassado por processos subjetivos de criação e que a fotografia não pode ser entendida, meramente, como realidade capturada, mas sim, como transformação e atualização do real; ou melhor ainda, como criação de um novo real fotográfico:

A capacidade de registro documental da fotografia passa, portanto, a ser percebida também na maneira como o fotógrafo traduz na imagem, na organização dos seus elementos constituintes, um modo de (re)criar a realidade. Com isso, concebe-se à fotografia um senso de assinatura; recolocando como expressão de uma intenção configuradora aspectos anteriormente tratados somente como mecânicos ou causais (como o plano, o enquadramento e a luz). (SANTOS, 2010, p. 02).

Dessa forma, a produção flui entre imagens técnicas e imagens mentais, entre realidades construídas e ficções documentais, está ligada ao sujeito e implica a maneira como ele apresenta o que retrata, ordenando e reordenando a percepção comum para obter outras percepções das coisas, ou um determinado tipo de percepção, de acordo com o seu imaginário, com o que é criado na sua imaginação. O fotógrafo configura o que nos é dado como o nosso real, apoia-se na realidade, criando novas relações com o aparente real e faz recortes da realidade. A realidade é a matéria prima da criação e objeto de uma ficção, de uma construção do espaço onde se entrelaçam o visível, o dizível e o fazível, coloca Rancière (2010, p. 97):

A ficção não é a criação de um mundo imaginário oposto ao real. É antes o trabalho que opera *dissetimentos*, que modifica os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, alterando os quadros, as escalas ou os ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. Esse trabalho muda as coordenadas do representável; altera a nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, a nossa maneira de os pôr em relação com os sujeitos, o modo segundo o qual o nosso mundo está povoado de acontecimentos e figuras.

Para Salles (1998), a conexão entre realidade e ficção acontece por intermédio de uma forma mediada e sensível. A realidade não é imediata e a ficção não surge do contato direto com o dito real. A ficção é uma interpretação da realidade, quer exterior, quer interior. A imaginação é, assim, vista como instrumento de elaboração da realidade. Na obra que está

---

<sup>19</sup> Segundo o autor Boris Kossoy, sobre o realismo fantástico brasileiro em: <http://newronio.espm.br/boris-kossoy-pioneiro-do-realismo-fantastico-na-fotografia-brasileira/>

sendo criada a percepção artística é um dos campos de testagem do ato criador: uma forma de exploração do mundo.

Nisso, a imaginação não opera, portanto, sobre o vazio, mas com a sustentação da memória. A imaginação opera com a memória em ação, pois, lembrar é reconstruir com as imagens de hoje, as experiências do passado. Memória como lugar não somente de armazenamento de informações, mas sujeita a novas percepções sensíveis de um olhar, que se mantém aberto a novas conexões com a realidade. (SALLES, 2006).

Quem somos nós, senão uma combinatória de experiências, de informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, em que tudo pode ser, continuamente, remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis, no ato da criação. Ao incorporar conteúdos da memória e da imaginação na criação da obra, os fotógrafos, reinventam e recriam realidades. (SALLES, 1998).

O imaginário, como encruzilhada das mais diversas ciências lida com a imaginação, essa faculdade do homem em atribuir significado, dar sentido ao mundo material e subjetivo, assinalando seu trajeto no plano simbólico. É uma construção mental do mundo, que parte das projeções internas do sujeito criador das coisas que representa e do capital antropológico do homem, com as relações do sujeito com o meio sociocultural que o circunda e as relações entre a razão e a imaginação, na construção mental do mundo. (LIRA, 2008).

O imaginário é o reservatório onde situa a criatividade do fotógrafo, “imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real que realizam o imaginado, leituras da vida e, através de um mecanismo individual/grupal, sedimenta um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo.” (SILVA *apud* LOMBARDI, 2007, p. 72). A expressão se realiza por intermédio desse imaginário humano, que envolve aspectos psicológicos e socioculturais.

A produção centrada na matéria e nas formas da imagem, no estilo – enquadramento, iluminação, composição, ponto de vista, cores, tempo de exposição etc. – diz respeito aos mutáveis significados e associações realizadas na produção de um retrato, a capacidade que o meio de expressão tem de abstrair e dar forma as suas experiências, sua construção pessoal sobre um motivo específico, um modo de ver, sentir e perceber o mundo. A fotografia propõe um mar de possibilidades que alimenta a poética de seus autores e a criação artística flui nesse processo, interagindo com a realidade para conceber aos assuntos, novos significados.



Na visão de Diniz (2014), os retratos ganhavam interesses artísticos à medida que os fotógrafos captavam imagens inusitadas que tinham significados maiores do que apenas a busca de reproduzir algo estático. O fotógrafo observa e utiliza a luz como forma de comunicação poética, apresentando visões através do jogo de luz e sombra (cheios e vazios), ressaltando e/ou escondendo percepções da vida real de acordo com seus objetivos.

Na concepção de Rancière (2012, p. 11-12), são “manifestações das propriedades de determinado meio técnico, elas são operações: relações entre um todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e de afeto que lhe é associada, entre as expectativas e aquilo que vem preenchê-las.” Esse pensamento corrobora com o que o autor relata sobre a partilha do sensível. (idem, 2009): A noção de partilha do sensível é o modo como se determina, no sensível, a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas. Vemos, portanto, que uma partilha pode significar o tomar parte. A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte, no comum, em função daquilo que faz, do tempo e do espaço que essa atividade é exercida. Assim, as práticas fotográficas são maneiras de fazer e a fotografia-expressão é uma forma de partilhar o sensível fotografado.

A experimentação visual e o caráter expressivo das imagens abriram caminhos para uma nova prática do retrato, em que no processo de criação de cada fotógrafo, eles investigam as possibilidades expressivas oferecidas pela linguagem. A exploração da linguagem fotográfica e a produção livre do retrato proporcionaram tanto o exercício de estilo como de imaginação dos fotógrafos, conferindo à sua prática uma forma de expressão estética, experimental e produção subjetiva. Os recursos técnicos, físicos e materiais da fotografia são explorados para potencializar as intenções expressivas dos fotógrafos e correspondem aos seus interesses em criar uma linguagem própria, pessoal para seus trabalhos.

A profusão das expressões artísticas tornou inúmeras as práticas fotográficas, e os fotógrafos realizam diferentes formas de apropriação na criação de seus trabalhos. Por intermédio de tudo o que já foi realizado na arte, os fotógrafos criam e recriam a sua expressão artística, revisitam e reexaminam alguns dos gestos de vanguarda modernista realizados anteriormente, e se apropriam de uma diversidade de tradições, tanto artísticas quanto vernáculas, e as reinterpreta. (ARCHER, 2012).

Essa revisitação é mensurada por Cotton (2013) e Lombardi (2007), pela apropriação estética das experiências visuais já realizadas na história da fotografia que compõem nossa memória visual e nosso museu imaginário. A produção se dirige sem restrições de retrabalhar e reviver as diferentes concepções estéticas fotográficas, tanto através de referências à

tradição da fotografia análoga, numa retomada das raízes da fotografia, nos idos do século XIX, de diferentes processos fotográficos que adquirem novos significados, como através dos recursos oferecidos pela fotografia nos dias atuais.

Em termos de iluminação e processo de criação de cada trabalho, os fotógrafos experimentam o que for, tecnicamente, possível para a obtenção desejada do retrato. A seguir, apresenta-se uma investigação da composição artística dos retratos produzidos por Camila Manguiera e Tiago Santana, em relação a luz e a atividade experimental, como maneiras dos fotógrafos materializarem a expressividade artística de seus trabalhos.

### **3 LUZ E EXPERIMENTAÇÃO NO RETRATO FOTOGRÁFICO – ANÁLISE.**

Neste capítulo, apresenta-se o trabalho de Camila Manguiera e Tiago Santana, sob o recorte investigativo da luz e da experimentação realizada por cada um deles, na produção de seus retratos fotográficos. Seus trabalhos são norteados, basicamente, nesta pesquisa pela fotografia-expressão, em que sua produção aparece na escolha de uma escrita fotográfica e num formato, plenamente, assumido pelos fotógrafos, trabalhando a forma e a imagem.

A luz e a experimentação têm, para cada fotógrafo, usos próprios destinados ao que cada um deles tem a expressar, artisticamente, do que retratam e que este estudo propõe investigar. Essa investigação se realiza sobre o processo da criação das imagens, utilizando-se de entrevistas, publicações e livros e conduzida através de um procedimento arqueológico no sentido de reconstituir a produção das imagens, a partir dos indícios da criação e da formulação teórica, que auxiliam a compreensão do uso da luz na composição fotográfica.

#### **3.1 Formulações teóricas da luz na composição fotográfica.**

Este tópico propõe compreender melhor, o papel e as funções da iluminação na composição fotográfica de um retrato fotográfico. O elemento estético manuseado pelos fotógrafos para configurar a realidade, a sua maneira, e apresentar na imagem a criação dos efeitos estéticos e atmosféricos que expressem os assuntos por eles retratados.

A luz é o elemento estético que atua sobre diferentes linguagens artísticas. Lira (2008, p.30) descreve que a luz na fotografia é uma luz estática, pois, trata-se de uma luz que

ilumina uma cena que irá compor uma imagem plana, sem o movimento e a dinamicidade do cinema e do teatro. Nesse caso, o estudo da iluminação no retrato fotográfico se apoia nos estudos da iluminação nas artes visuais, como uma categoria que engloba as demais artes e não tem a pretensão de comparar o seu comportamento em diferentes linguagens.

Ao estabelecer relações com a atividade do diretor de fotografia, o profissional responsável pela reflexão da concepção de luz da imagem fílmica, conforme Martins (2004), o valor plástico de uma imagem cinematográfica depende da composição e da luz para constituir seu poder expressivo. A imagem é composta pelo cenário, pela atuação dos personagens, pelos ângulos e movimentos de câmara. “Para avivar a composição da imagem, acrescenta-se a luz, produzindo-lhe uma atmosfera peculiar e dando-lhe todo um significado.” (MARTINS, 2004, p. 22). Percebe-se a importância da luz na composição de uma imagem, concepção que corresponde o potencial da luz em dar vida e significado ao ambiente, aos objetos e as pessoas. A luz age sobre o que ilumina e define o aspecto visual de uma obra.

Tal qual a música, a luz toca a sensibilidade do público, às vezes, imperceptivelmente. A luz veste o espaço com “atmosferas”, revelando-o segundo pontos de vista diferentes, assim, “dependendo das variações da luz, muda a temperatura, a textura e o clima da cena, e isso interfere diretamente no ânimo das personagens e em suas ações, assim como no ânimo do próprio público que assiste à cena.” (SIMÕES *apud* SAMPAIO, 2011, p. 75).

Fellini *apud* Martins (2004, p. 14), diz que a luz é a substância de um filme, que a luz é sentimento, cor, tom, profundidade, atmosfera, narrativa. A luz é aquilo que acrescenta, reduz, exalta, torna acreditável e aceitável o fantástico, o sonho, e ao contrário, pode sugerir transparências, vibrações, provocar uma miragem na realidade mais cinzenta, cotidiana. A luz esvazia um rosto ou lhe dá brilho. A luz é o primeiro dos efeitos especiais, considerados como trucagem, como artifício, como encantamento, laboratório de alquimia, máquina do maravilhoso. A luz é o sal alucinatório que, queimando, destaca as visões.

Camargo (2012) diz que a luz permite a visibilidade, mas, também, é recurso fundamental para ressaltar a tridimensionalidade da cena, estabelecer recortes seletivos para atribuir importância a algum aspecto específico do motivo retratado e produzir impressões por meio de efeitos atmosféricos. São funções básicas da iluminação cênica: visibilidade, dimensionalidade, seletividade e atmosfera que interagem entre si, e a predominância de um para ou outro vai depender de uma situação específica. Para Niemeyer (1997), o centro luminoso da cena é o ponto para onde se deve canalizar a atenção do espectador. É o meio de

atrair a atenção do espectador para um assunto ou clímax especial dentro da cena, prender a sua atenção e deixá-lo interessado.

Marcel Martin (2003) considera a iluminação como um elemento material de criação de imagem que não pertence, exclusivamente, a uma arte específica, sendo assim chamada de elemento não específico por ser utilizado pela pintura, teatro, fotografia e o cinema, atuando de um modo particular, em cada uma delas. E, em todas elas, a iluminação é um fator decisivo para a criação da expressividade da imagem, contribuindo, sobretudo, para criar a atmosfera da imagem, elemento dificilmente analisável, cuja importância é desconhecida e seu papel não aparece diretamente aos olhos do espectador desavisado.

Em termos atmosféricos, a autora Inês Gil (2005a) considera o termo possuidor de amplas conceituações, e suas formulações a respeito da noção de atmosfera são categóricas e direcionadas às suas aplicações na arte. Seus escritos são válidos para o estudo do retrato, pelo cinema, a linguagem investigada pela autora, em suas pesquisas, ter como elemento base de sua linguagem, a fotografia.

A atmosfera está em toda parte, “impalpável, dificilmente definível, e para alguns, irrepresentável. No entanto, a sua exegese é particularmente complexa; a arte sabe representá-la, ou para ser mais justo, consegue exprimir a sua presença ou ausência segundo meios que lhe são próprios.” (GIL, 2002, p.01). A atmosfera não tem forma definida, assemelha-se a um sistema de forças, sensíveis ou afetivas, resultando de um campo energético, que circula num contexto determinado, a partir de um corpo ou de uma situação precisa. (GIL, 2005a). Utilizar o termo “atmosfera” torna-se o mesmo que falar do tom específico de um espaço, atribuindo-lhe qualidades. Nesse sentido, a autora compreende a atmosfera como um espaço indutor de forças: é a natureza, o ritmo e a relação dessas forças que determinam o seu caráter. Daí a importância de buscar conhecer sua compreensão.

Da ordem do invisível, a atmosfera que a luz causa no retrato foi avaliada pela autora como o termo responsável pela capacidade de exprimir sobre a imagem algo intangível, abstrato, subjetivo. “Trata-se da capacidade de exprimir o “não figurável”, este algo intangível e abstrato, que, no entanto pode ter uma presença fundamental no espaço representativo de uma imagem. É também o que se passa com o espectador de cinema que irá mergulhar na atmosfera de um filme durante a sua projeção.” (GIL, 2005a, 142).

Sua criação na imagem se constitui pela percepção de forças que se associa a um fenômeno determinado. A expressão se constitui através dos elementos compositivos da

plasticidade fotográfica, que configura uma forma e materializa a atmosfera na imagem, funcionando como elementos emanantes e evocativos das coisas do mundo, os quais a autora divide em “subatmosferas”. Elas definem na imagem o conjunto articulado de diferentes atmosferas que atuam como elementos compositivos fundamentais na expressão atmosférica no cinema. A atmosfera visual é a “subatmosfera” responsável pelo caráter plástico da imagem: a iluminação, o cromatismo, os cenários, a construção dos personagens etc., que contribuem para a criação da atmosfera na imagem, segundo as escolhas do realizador.

A atmosfera criada em torno dos objetos e dos personagens impregna-os de um sentimentalismo e sensibilidade que acaba por agir nas relações do homem com o ambiente e sujeitá-lo a uma disposição de humor. A luz que expressa uma forma específica de olhar de quem produz o retrato, pode provocar uma reação em quem observa a imagem, envolvendo-o de alguma maneira, através de uma determinada atmosfera que age, psicologicamente, sobre o espectador.

Segundo Camargo (2012), a capacidade evocativa da iluminação proporcionada pelo que ele chama de luz atmosférica é caracterizada por uma luz que não descreve a realidade, tal como ela é, produzindo efeitos imitativos, mas que permite sugerir novas realidades através de impressões sensoriais. Segundo o autor, a luz atmosférica não é, necessariamente, produzida pelo tipo de fonte iluminante da cena, ainda que a fonte de luz possa sugerir determinados estados atmosféricos<sup>20</sup>, mas é a maneira como se lida com a luz, sua elaboração estética, que determina seus resultados. A maneira como a luz é trabalhada na composição do retrato determina os sentidos e as atmosferas atribuídas às imagens. E acrescenta, que existem alguns fatores que intervêm nesse processo de elaboração: a tonalidade, a importância dos contrastes, o volume, o ar e a perspectiva.

A formulação teórica da noção de atmosfera pela autora Inês Gil (2005a) dialoga com o estudo da percepção artística desenvolvida pelo autor José Gil (2005) que investiga a criação da atmosfera, na imagem, por intermédio do que ele chama de pequenas percepções, em que esboça, a partir delas, uma semiótica das pequenas impressões, percepções ínfimas e imperceptíveis que se manifestam em nós, sem que tenhamos consciência delas.<sup>21</sup> Isso

---

<sup>20</sup> A luz muda à aparência das coisas. Conforme o tipo de lâmpada, posição da luminária e quantidade de luz, o ambiente torna-se frio, quente, aconchegante ou impessoal. Além de modificar a aparência física das coisas e dos ambientes que ilumina, a luz tem também o poder de agir sobre as pessoas, alterando seu estado de espírito, seu humor, por meio de impressões psicológicas que causa.

<sup>21</sup> São imagens que arrastam consigo conteúdo, não-conscientes de sentido, que convém distinguir do inconsciente freudiano e de todos os claros obscuros “subliminares” (ou “periféricos”, ou “irrefletidos”, ou “de horizonte”) psicológicos ou fenomenológicos. O autor José Gil (2005, p. 18-19) opta por utilizar em seu estudo

corresponde a percepção de fenômenos que passam despercebidos, fugidios e que necessitam que seus estímulos tenham certa intensidade ou atenção maior sobre ele, para passar do imperceptível ao percebido conscientemente e ocupar o espaço da memória. Para o autor, constantemente, se vive uma infinidade de percepções, no entanto, sem nos darmos conta delas:

É preciso uma sensibilidade muito especial e aguda para sentir o tipo de influência (de força) que, numa conversa anódina, o nosso interlocutor está a exercer sobre nós. Normalmente, passa despercebida. (...) Ver melhor, ouvir mais (...) não transformaria afinal essa «experiência imperceptível» numa série de apreensões conscientes? (GIL, 2005, p. 12-13).

As pequenas percepções são mais eficazes do que se pensa, diz o autor. São elas que formam esse não sei o quê, os gostos, essas imagens das qualidades dos sentidos, essas impressões que os corpos circundantes nos fazem, que envolvem o infinito, essa ligação que cada ser possui com todo o resto do universo. As pequenas percepções são vibrações, em que nelas, não se vê formas figurais, mas um jogo de forças que se apresentam invisíveis a olho nu, mas apreensíveis à sensibilidade do olhar. São como um campo inesgotável de forças, ricas para a produção das artes visuais, pois a obra artística funciona na tradução das percepções de mundo dos fotógrafos, da coleta sensível que o fotógrafo faz ao longo de seu processo de criação, recolhendo aquilo que, sob algum aspecto, o atrai. São seus modos de se apropriar do mundo. (SALLES, 2006).

Nesse sentido, a atmosfera é constituída da tradução dessas pequenas percepções dos fotógrafos, como se a atmosfera desenhasse a forma da força, fazendo essa presença invisível em torno das coisas percebidas, um invisível que se vê; compondo assim, as imagens que provocam os sonhos, que se associam a pensamentos fugidios e imperceptíveis, que formam o material imagético das técnicas publicitárias, do cinema e de todas as artes, e que transportam significações mudas e informações muito mais ricas do que as mensagens verbais, pois seu poder de afetação se realiza na ordem do indizível, evocando nas cores, nas formas, nas texturas e na relação entre elas, cenários, visões e novos mundos.

São as imagens que se manifestam no espectador, despojadas de toda e qualquer significação verbal, capazes de envolvê-lo com sensações e sentimentos que o mesmo não

---

sobre a percepção estética o termo não-consciente ao invés de inconsciente, por segundo ele, tratar de um termo além de suas problematizações em diversos campos operatórios da ciências humanas e por se tratar de um estudo que transforma profundamente as ideias clássicas da fenomenologia. O autor fala de uma metafenomenologia: o estudo do vasto campo de fenômenos de fronteira e de um invisível radical, não-inscrito, não-manifesto, mas que tem efeitos (por isso mesmo) no visível. Metafenômenos que se definem como feixes de forças.

consegue exprimir verbalmente. Nesse sentido, o autor aproxima a atmosfera da imagem-nua, que são “todas as representações, todas as imagens disjuntadas de seus correspondentes verbais” (idem, 14-15). Essas imagens se encontram associadas a forças: a percepção das imagens-nuas provoca um apelo de sentido, como se estimulasse o espírito a procurar a significação verbal ausente, que em algum momento esses fenômenos já estiveram em contato com o consciente, e agora ocupam o amplo espaço das memórias e experiências passadas.

Sua percepção depende do curto-circuito na semiose dos signos visíveis: faz-se sentir um apelo ao sentido. O que significa que a sua percepção imprime movimentos extremamente complexos nas micropercepções que a acompanham. O autor propõe a descrição dessas forças e movimentos como uma tarefa necessária ao estudo da “imagem-nua”. Para ele (2005, p. 11), o objetivo maior da percepção estética é a abertura e a exploração de um domínio afim com a percepção artística: os das pequenas percepções, impressões e sensações ínfimas, mas imperceptíveis que acompanham, necessariamente, a apreensão de uma forma artística.

Essas percepções e sensações “não verbalizáveis” que se integram a forças de sentido, tornam-se um reservatório inesgotável de forças para os fotógrafos, pois a partir delas, a arte a transforma, relaciona, forma, trazendo-lhe uma abundância de sentido. As artes conseguem através dessa ‘força’ apresentada pelas suas imagens nuas, ativar essa sensibilidade. A inscrição de forças nas formas, cores, sons, luzes, eis o mistério maior do esquematismo estético: aí reside todo o engenho artístico do fotógrafo. O que é próprio do seu olhar é detectar relações de formas, de cores ou de texturas que o olhar comum não vê. Nesse sentido, desconstrói a imagem-nua, isola nela certos aspectos para tratá-los à parte, a fim de poder associá-los a outros, segundo um nexo, cuja chave só o fotógrafo possui.

O fotógrafo fabrica um objeto que mostra as pequenas percepções, convertendo as micropercepções em macropercepções. Como uma lente, a percepção do objeto modifica-se ao ponto de exigir uma descrição diferente. Daí a sua força e o seu impacto sobre o espectador convidado a entrar num mundo de outra dimensão, percebendo aquilo que escapa a percepção trivial, aquilo que a visão comum mal chega a notar, instala-se agora no centro da cena: a imagem irradia da infinidade de pequenas percepções que vibram de uma evidência plástica macroperceptiva. Ampliando o espaço do olhar, o fotógrafo abre, infinitamente, o campo das pequenas percepções, pois ao fazer as micropercepções se valerem por macro, é por conterem, incluídas, outras percepções ainda menores. Um canto da imagem revela outra imagem, e assim, sucessivamente.

O autor considera que as pequenas percepções aumentam a escala da percepção comum: o fotógrafo vê mais nitidamente, e de modo ampliado aquilo que o olhar comum mal chega a distinguir, tornando-se um reservatório para as criações de sua arte. É como se o olhar descobrisse outros movimentos e outras relações entre as cores, as formas, as luzes, os espaços. Ele, ainda, acrescenta que as operações de decomposição e recomposição da imagem-nua, não seriam possíveis, sem as pequenas percepções porque são as microarticulações que trazem a imagem-nua, com o seu poder de síntese que orientam o olhar do fotógrafo. Na arte contemporânea essa sensibilidade é expandida para outros sentidos além do visual.

Nesse aspecto, José Gil (2005) trabalha em cima da questão do visível e do invisível para discutir essas percepções, buscando referências em Merleau-Ponty sobre sua fenomenologia da percepção.<sup>22</sup> O autor vai embasar-se no seguinte ponto: para dar conta da percepção do invisível, não é necessário um sexto sentido ou terceiro olho; e supõe um invisível que se vê, conservando a visão como padrão da manifestação de qualquer tipo de fenômeno e, em particular, do fenômeno artístico. (idem, p. 16), em que é possível obter diferentes experiências estéticas e sensoriais, que acionam outros sentidos. O manuseio da luz na visualidade fotográfica faz da luz a substância que aciona a sensibilidade do espectador, ao entrar na atmosfera do que é posto em cena e perceber o objeto do retrato de outra maneira.

Para Aumont (2004), além de termos atmosféricos descritos acima pelos autores, a luz abarca efeitos outros de expressão ou de um conceito estético que se pretende criar sobre o que ilumina. O autor descreve três tipos de luzes com funções representativas de um assunto no cinema e na fotografia: a função dramática, a função simbólica e a função atmosférica, que podem uma predominar sobre a outra ou coexistir, simultaneamente, em uma mesma imagem, baseado no que se pretende por em cena, expressando-o na linguagem fotográfica em termos plásticos, visuais e subjetivos.

Para fins de expressão, a iluminação cênica capta da realidade somente aquilo que mais interessa ao que os fotógrafos querem expressar do objeto do retrato. Há vários fatores que intervêm no que diz respeito à luz, como: a intensidade, a cor, a direção e o sentido que são fatores determinantes, tanto do ponto de vista de quem faz como de quem vê. As inúmeras

---

<sup>22</sup> José Gil (2005, p. 25) analisa a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty, afirmando não possuir um estatuto claro. A ontologia pontiana não distingue e não articula suficientemente as categorias ontológicas (visível, invisível etc.) e, sobretudo, não traça classificações necessárias dos modos de presença e de apresentação das instâncias ontológicas - reservando, em particular, ao invisível um lugar à parte, fora da esfera do ver.



combinações que podem ser feitas, a partir dessas variáveis (e de suas variações internas), permitem diferenciar um efeito do outro e obter impressões diversas da realidade.

A luz cria formas, exalta texturas, revela e esconde aspectos, define tonalidades entre claro e escuro e efeitos estéticos sobre corpos e rostos no ambiente em que estão inseridos, criando percepções diversas em seus espectadores. A luz é um potencial expressivo nas artes visuais, permitindo manuseios artísticos que assinalam em sua expressão e experimentação, a personalidade de seus produtores.

Sobre produção imagética, Moises Lucas (2008) descreve que pode ser interpretada como dotada de valores atrelados não apenas à representação. Isso porque as abordagens da leitura da imagem podem conectar-se a contextos diversos e estabelecer relações com várias áreas do conhecimento, que conduzirão, assim, ao entendimento de que ela carrega informações implícitas, cujos valores históricos, sociais, filosóficos, científicos ou morais favorecem o desdobramento de um conhecimento outro, não linear, não tão óbvio ou cartesiano. Conforme Bakhtin (1997, p. 109):

O corpo exterior do homem, suas fronteiras exteriores e seu mundo são uma coisa dada (no dado extra-estético da vida), necessária e inalienável do dado existencial; por isso esses fatos exigem o direito de figurar na estética, exigem ser reproduzidos e fundamentados; é para isso que são empregados todos os meios de que a arte dispõe: cores, linhas, palavras, sons. Na medida em que a artista lida com a existência do homem e com seu mundo, lida também com os seus dados espaciais, com suas fronteiras exteriores e, quando fornece uma transposição estética dessa existência, precisa também transpor a interioridade do homem em função do tipo de material que dispõem (cores, sons etc.).

Moises Lucas (2008) relata que é imprescindível que o texto visual não seja apenas ilustração. Na emergência do século XXI, a velocidade da produção de informação e conhecimento cresce, exponencialmente, e nos obriga a buscar, principalmente no âmbito da Arte-Educação, abordagens que valorizem a produção social da imagem como valorização do próprio conhecimento.

O autor afirma que o conhecimento é a própria trajetória do homem, pois já nas imagens deixadas nas paredes das cavernas, nos paredões rochosos e mesmo nos ornamentos de objetos variados criados pelo homem existem vestígios da tentativa de construir saberes acerca da natureza e dos fenômenos que o cercavam.

Na Idade Média, as evidências do caráter religioso do pensamento em relação aos fenômenos abriram espaços para reflexões, enfiamentos, concessões e tratados que articulavam valores, ora no campo da fé, ora no campo metafísico. A Escolástica é o exemplo franco desse embate.

Já na Idade Moderna, como resultado de pensamentos que destilaram por todo o medievo, o Humanismo instalou uma nova ordem que fez eclodir 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas Panorama da Pesquisa em Artes Visuais, marcado por crises religiosas, filosóficas, geográficas, tecnológicas: o mundo se abriu para sua própria concepção e a hegemonia de uma Europa como mundo passou a confrontar com outros mundos, outros povos, outras ideias, outras verdades e outros embates, enfim. (MOISES LUCAS, 2008).

Investigando as produções imagéticas desses recortes e estabelecendo exercícios de intertextualidade, constata-se nas relações contextuais a presença da capacidade do homem em (re)criar o mundo e a si mesmo, valendo-se dos mais variados recursos explícitos ou implícitos, que testemunham a favor da construção do conhecimento e suas imbricações históricas, culturais, sociais, religiosas e filosóficas.

### **3.2 Luz e experimentação - por Camila Manguiera e Tiago Santana.**

Camila Manguiera Soares é mestra em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, especialista em Teoria da Comunicação e da Imagem pela Universidade Federal do Ceará e doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Pesquisadora, diretora de arte e fotógrafa<sup>23</sup>, sua produção fotográfica se desenvolve no âmbito investigativo da linguagem fotográfica, trabalhando a criação de uma plasticidade para cada trabalho, através da experimentação visual. Sua produção engloba diferentes processos fotográficos que corresponde ao interesse investigativo por metodologias e técnicas de produção, a partir da apropriação de processos fotográficos alternativos e da fotografia digital.

Para a fotógrafa, a prática nunca esteve dissociada da pesquisa e da investigação. Em paralelo ao fazer fotográfico, fez carreira acadêmica com o mesmo tema e suas imagens estão relacionadas a três frentes que ela considera interligadas: poética (da criatividade), mas também filosófica (no sentido reflexivo do fazer) e científica (viés epistemológico, de investigação da linguagem). Segundo a profissional:

---

<sup>23</sup> Interessa-se pelos estudos e às práticas de processos criativos e estéticos das mídias e produção e projetos no campo da fotografia e das artes visuais.

Meus trabalhos são, sobretudo, decorrências cotidianas de uma busca de conhecimento acerca da linguagem fotográfica. Fotografia para mim é um projeto de vida, que integra minhas atividades criativas e reflexivas. Entendo meus ensaios mais como materializações advindas do diálogo prático e reflexivo com a linguagem e os temas que uso e imposição do que tenho em mente.<sup>24</sup>

É do cotidiano que os motivos surgem e se transformam em motivo de inspiração para o seu trabalho. Para esta pesquisa foi feito o recorte de retratos que se desenvolvem através de experimentos com luz na composição fotográfica.

Figura 10 - Experimento com luz e dupla exposição. Retrato por Camila Mangueira.



Fonte: flickr.com/mindu (2010)

Neste retrato (figura 10) realizado no manejo da câmera Nikon fm10, a fotógrafa obteve várias exposições<sup>25</sup> em um mesmo fotograma. Ao experimentar múltiplas exposições ela não procura ser conduzida pelo programa do aparelho, e se beneficia dos recursos técnicos disponíveis para produzir suas imagens, que segundo Flusser (2002, p. 41), representam a

<sup>24</sup> Informação concedida pela fotógrafa na entrevista realizada em 18/06/2016.

<sup>25</sup> A dupla exposição ou múltiplas exposições é uma técnica utilizada com câmera ou sem câmera na pós-produção no laboratório. Com a câmera Nikon fm10, a fotógrafa faz a primeira foto e mantém o filme na mesma posição, pressiona ao mesmo tempo a alavanca de avançar o filme e o botão de exposição múltipla, para fazer fotos no mesmo fotograma. A câmera é manual. Com câmeras sem o botão de acesso a exposição múltipla, faz a primeira foto e depois mantém o filme no mesmo lugar, segurando a manivela de rebobinagem, ao mesmo tempo em que pressiona o botão que destrava a rebobinagem e aciona a alavanca de transporte do filme. Isso deveria retesar o obturador sem o avanço do filme. (HEDGE COE, 1979).

liberdade da jogadora, “as informações produzidas podem ser desviadas da intenção dos aparelhos e submetidas a intenções humanas. (...) liberdade é jogar contra o aparelho.” A potência da imagem é um jogo entre as configurações pressupostas e aquilo que liberta para outros possíveis, entre o programa e as subversões da fotógrafa, a imagem produzida se deve à capacidade de abstração específica que se pode chamar de imaginação, corrobora De Paula (2013).

Há o valor da criatividade e da técnica, e a produção situa-se entre o que se tem em mente, visualizado mentalmente, e a exploração das possibilidades do meio de expressão criativa. Para Adams (2010), o termo “visualização” refere-se a um processo emocional e mental de criação de uma fotografia, que compreende a habilidade de prever uma imagem (integral ou parcialmente) antes de realizar a exposição do filme no ato fotográfico, a fim de que os procedimentos empregados contribuam para que se obtenha o resultado desejado. Sua prática é percebida no próprio processo criativo, no domínio da visão, no sentido de observação da realidade, e no insight pessoal do “olho criativo”.

Ao unir o previsto ao imprevisto, da dupla exposição da película fotográfica, a fotógrafa não deixa de ter uma noção da imagem que vai obter. Ao mesmo tempo em que necessita de um olho apurado e de reações rápidas para obter as imagens que ela deseja, conhecimento e imaginação são os exercícios de domínio do seu meio de expressão e o entendimento que se abre às potencialidades de arte, que deixa livre as questões de estilo e criatividade ocorrerem nesse processo, por si próprias e serem cultivadas.

Com isso, o trabalho fotográfico vai representar a fotógrafa, e não “como deve ser a fotografia”, diz o autor, e acrescenta, que a maior satisfação que se pode obter da fotografia está na realização de seu potencial individual, na percepção única de algo e em sua expressão, por meio da compreensão dos instrumentos. A câmera não cria nada sozinha, tudo o que ela pode representar em termos de beleza e encantamento está, a princípio, na mente e no espírito de quem cria as imagens.

Pode se dizer que, o visualizar e o descobrir/conhecer são inseparáveis da produção, pois o ato de experimentar implica estabelecer relações entre a realidade e os elementos da sua escrita fotográfica, entre o que se imagina e o que pode ocorrer na criação da imagem, quando se explora a composição, em relação à luz, e sua interação com o todo da composição visual da fotografia para criar efeitos e atmosferas de expressão do que se percebe da realidade. Essa produção parte da visualização de suas interpretações acerca do objeto e escolhas direcionadas às suas intenções subjetivas e artísticas, e também, do entendimento

profundo que se tem do meio e do conhecimento que se ganha com a experimentação fotográfica.

A composição da cena potencializa novos ares, que faz o espectador se sentir imerso em um sonho, através da abstração da fotógrafa na realização do retrato. O gesto corporal sugere a personagem, e como um pássaro que sobrevoa a paisagem, o céu é o cenário infinito do voo à imaginação. Retratada de baixo para cima, em contra-plongée<sup>26</sup>, a contraluz que traça o perfil da personagem sugere o alçar do voo, seu reflexo na imagem é simbolizado pelo pássaro. O sentimento de aventura e liberdade compõe a cena, e a presença simbólica da linguagem do corpo a coloca em inteira receptividade, o gesto exprime o seu estado de espírito e a organização simétrica do retrato provoca a sensação de equilíbrio, leveza e serenidade.

Através da múltipla exposição da película fotográfica e a combinação de luz e sombra, os planos da imagem se unem e acentuam formas e texturas na imagem. Em simetria, uma linha vertical imaginária divide a imagem em duas partes semelhantes. A noção de simetria está relacionada ao de reflexo e ao espelhamento entre a personagem e a natureza que a uma só face, estão sintonizadas e se completam.

Segundo a fotógrafa, o retrato faz parte de seus registros de viagem, que aliados a ficção e a imaginação, materializam, na fotografia, sua relação afetiva com a paisagem local do Ceará, dividido com pessoas comuns do seu convívio social que se prestam a produção de suas imagens. A fotógrafa procura criar uma imagem que ofereça uma experiência estética a ser vivenciada pelo espectador, ao fazer do registro a expressão do invisível e do intangível. Sem o intuito de restringir o retrato ao registro factual dos eventos cotidianos, mas no desejo de explorar, a partir da realidade, o seu aspecto ficcional e imaginativo e desenvolver suas potencialidades no âmbito artístico. “Viver em um lugar, qualquer lugar, nos afeta e com isso fotografamos as pessoas, as coisas do entorno e criamos imagens subjetivas. Toda fotografia é um autorretrato, é o nosso jeito de ser no mundo e é isto que a caracteriza.”<sup>27</sup>

A concepção de luz, no retrato, busca a construção de um efeito estético. Assim, situada sobre o campo de visão da fotógrafa que observa a cena de baixo para cima, a luz emerge de modo sutil sobre o céu e traz a presença sutil dos tons da natureza, junto a dupla exposição que conferiu um efeito sereno ao retrato, um sentimento de leveza e estados de

---

<sup>26</sup> Termo que designa a posição da câmera abaixo do nível normal do olho e direcionada para cima.

<sup>27</sup> Segundo o professor e fotógrafo Silas de Paula, sobre a fotografia no Nordeste: <http://www.opovo.com.br/app/divirta-se/2016/08/18/noticiasdivirtase,3648881/entrevista-silas-de-paula-fala-sobre-os-encontros-de-agosto.shtml>

espírito da relação da personagem com a natureza. A fotógrafa procurou valorizar aspectos abstratos, no retrato, e fazer exalar atmosferas da personagem que afetem a ordem do indizível.

A sugestão iconográfica imerge o retrato na dimensão poética de metáforas visuais que aspiram ao mítico. O pássaro, reflexo de estados de espírito, em diversas culturas é considerado mensageiro espiritual, dotado de profundo mistério por ser símbolo da criação de conexões entre o céu e a terra. O mistério é a força motriz do retrato, que faz das feições exteriores do rosto, a exaltação de qualidades internas, interiores ao indivíduo, ao íntimo da personagem. Sonhos, desejos e fantasias que se projetam sobre a relação corpo e natureza, fazem a personagem parecer sentir-se atravessada pelas sensações causadas pela viagem. A natureza que preenche seu corpo e compõe o seu interior, se misturam e atravessam toda a imagem.

A contraluz presente nessa fotografia é um tipo de iluminação que gera contornos por situar-se atrás do objeto do retrato, convertendo-o em silhueta, perdendo informações de textura e detalhes frontais do objeto contornado, a não ser quando complementada com outra fonte de luz. O rosto e suas feições são ocultados, em prol do corpo que fala e a silhueta destacada faz o corpo assumir o contorno sugestivo de um pássaro, em conjugação com a luz de cima para baixo que gera leitura de superfícies horizontais. O não uso da luz de preenchimento potencializa ainda mais o caráter sugestivo do retrato e o permeia de mistério. A organização dos signos visuais, na cena, tem a construção de significados que acabam por não se esgotarem neles próprios e a presença simbólica amplia seu significado e as metáforas visuais correspondem a abertura do imaginário do espectador.

Esse tipo de angulação, de baixo para cima, na composição altera a percepção do espaço e da luz, e a experimentação é explorada para aflorar a capacidade evocativa do retrato. A angulação da cena faz a luz ocupar uma posição divina, celestial, que irradia por toda a imagem e cria o efeito estético de infinito sobre o retrato.

A luz relaciona-se a cor. E essa relação, na visão de Busselle (1984), tem a cor como um dos elementos mais poderosos e versáteis que existem. Pois, através da cor pode-se destacar algum elemento, usando somente uma cor, ou criar equilíbrio e harmonia usando uma combinação de cores, análogas ou complementares, ou pelo círculo cromático. A cor é o elemento que tem o impacto mais imediato na fotografia. É o elemento que a fotógrafa utiliza para criar a atmosfera e o clima junto ao elemento “luz e sombra”. Por ser origem de todas as cores, a luz é responsável por afetar o clima de uma imagem. Assim, a interação entre cor e

luz caracteriza os tons, do retrato realizado por Camila, as matizes e a temperatura que transmitem sensações.

A relação da luz com a composição fotográfica objetiva recriar a realidade plasticamente, e fazer com o espectador entre no que é apresentado, através da atmosfera criada na imagem e seus efeitos de luz sugestivos. Ela constrói, instiga e desempenha diferentes papéis na concepção de uma imagem. Além de destacar informações de textura, forma e volume, ela é capaz de produzir diversos efeitos de sentido e estados de espírito, transmitir a atmosfera do momento fotografado e exprimir diferentes emoções, corrobora Diniz (2014). A luz influencia, de maneira significativa, o resultado do retrato.

Através de seu manuseio, os outros elementos estéticos da visualidade fotográfica adquirem uma configuração determinada nos objetos do retrato. Portanto, a iluminação tem o potencial de determinar as qualidades expressivas na plasticidade fotográfica e produzir efeitos extraordinários sobre a imagem, criar atmosferas distintas e ser responsável pela expressividade da imagem, manifestando-se na imagem através dos elementos luz e sombra, sua cor, sua direção, sua intensidade e seu caráter em interação com os demais elementos do quadro, que através do manuseio experimental da fotógrafa, acentuam características próprias do assunto do retrato e atribuem significados sugestivos e evocativos a retratada.

Evocar, segundo o dicionário Aurélio corresponde a: fazer com que algo apareça da ordem da imaginação; trazer algo à memória, à lembrança. A atmosfera ocorre nesse sentido, através da iluminação e da sua relação na composição fotográfica, em que o termo busca definir essa experiência estética evocativa sobre a imagem fotográfica. As atmosferas são como forças invisíveis que espera pelo espectador para se relacionar e para a experiência estética se manifestar.

A atmosfera é composta de pequenas percepções, como uma ‘poeira’ atravessada de movimentos ínfimos, turbilhões, direções caóticas, movimentos sem finalidade aparente, daí se torna o reservatório de experiência da fotógrafa, de onde tira a força virgem das suas formas; e ao mesmo tempo, de onde refaz um mundo já mais ou menos moldado pela linguagem. A tradução da experiência para a arte, em termos atmosféricos “anuncia ou pré-anuncia, faz pré-sentir a forma por vir, que se desenhará: a atmosfera muda torna-se clima, define-se, assume determinações e formas visíveis.” (GIL, J. 2005, p.52). A iluminação na composição fotográfica é manuseada pela fotógrafa para configura a realidade em termos estéticos e materializar suas experiências sensíveis no mundo.

Para Aumont (2004) o seu potencial expressivo atribui funções e papéis a produção do retrato que correspondem à produção de significados e efeitos, que geram percepções na imagem. Por intermédio da luz com função simbólica, toca o sobrenatural, o sobre-humano, a graça e a transcendência. É a luz que irradia e aspira fantasia e imaginação. Essa mesma luz adquire função atmosférica pelas sensações que causam no espectador, expressa pela luz ambiente, que ressoa por toda a paisagem, em conjugação com os elementos compositivos do quadro.

Através da luz, a fotógrafa ressalta da realidade características condizentes aos efeitos expressivos que deseja produzir sobre o retrato, envolvendo a cena com uma impressão individual da realidade, reelaborada em uma narrativa imaginária que se desenvolve na sua relação com a natureza, a luz e a paisagem, uma realidade ficcionalmente construída por uma visão particular sua, que não difere do trabalho de Tiago Santana, em que a composição fotográfica, em relação à luz, é direcionada a uma produção de sentido.

A fotografia, pela luz natural, usada em maior parte dos retratos pela fotógrafa e também por Tiago, tem sua particularidade, pois, os efeitos de luz e sombra mudam a cada instante, dependendo da hora do dia, da estação do ano, se está nublado ou não, e mudam também de acordo com o ângulo de visão. Se o sol não estiver coberto por nuvens, a luz por ele produzida terá característica dura e concentrada, na qual a linha de passagem entre luz e sombra é brusca e nítida, e o contraste entre claro e escuro é marcante.

Como elemento expressivo, a luz opera por sobre a realidade representada, conduzindo os olhos do espectador para a percepção que a fotógrafa cria na imagem, sem tirar da luz sua autenticidade. A fotógrafa apropria-se das particularidades da luz natural para criar os efeitos estéticos que deseja, ilumina a cena sob determinados ângulos, seleciona o que será mostrado e interfere na configuração visual das coisas, na pretensão de mostrar o que retrata sob uma forma específica de olhar. (CAMARGO, 2012).

O distanciamento do rosto, como o elemento que remete a unicidade do indivíduo, tem o propósito de destacar sobre o retrato aspectos mais intangíveis, como o reflexo de estados de espírito que se realiza através da expressão do corpo, o do seu agir, dirigido pela fotógrafa. Em outro retrato, da mesma série de registro de viagens (figura 11), a fotógrafa explora esse aspecto pelo agir do rosto. Conforme Kubrusly (1893), o rosto é também onde se estampa o ânimo. A expressão facial reflete estados de espírito, que segundo Aumont (2003) é o *pathos*, quando a pessoa encarna, nela própria, a emoção, com uma intensidade capaz de comunicar ao espectador.



A expressão do *pathos* é uma reação do espírito através do agir do rosto, em relação aos fenômenos externos, que se apresentam a personagem. Os efeitos de luz e sombra parecem envolver essa ação fenomenológica do *pathos* como um flash na personagem, e criar no espectador a percepção estética de uma experiência passada. O efeito espontâneo alcançado pelo manuseio criativo da técnica fotográfica<sup>28</sup> unido a uma percepção apurada da realidade permite a criação dessa experiência estética, no espectador, na ação do *pathos*.

Figura 11 - O invisível. Retrato por Camila Mangureira.



Fonte: flickr.com/mindu (2010)

Através da relação da fotógrafa com as pessoas fotografadas, o diálogo intimista e respeitoso deixa as pessoas à vontade, ao serem retratadas. Quando o objeto a ser fotografado é um ser humano, ele reage, por sua vez, não só ao fato de ser fotografado, mas também, a personalidade particular do sujeito que o fotografa: fotografar é fotografar uma relação. (SOULAGES, 2009, p. 126).

---

<sup>28</sup> Pilla, et al, (2014) explica as técnicas para a realização de um registro fotográfico, são elas: enquadramento (que planos serão utilizados), iluminação (luz natural ou luz artificial, sombras e luzes), foco (com ou sem profundidade de campo, neste caso totalmente focado ou algum elemento apenas, em foco), movimento (congelamento ou efeito borrão), forma (tridimensionalidade), ângulo (posição da máquina), cor, (colorida ou preto e branco) e textura (impressão visual). São técnicas que os fotógrafos podem realizar basicamente as combinações compositivas do aspecto visual de suas imagens.

A fotógrafa percebe, com sensibilidade, a realidade; e sobre esse o olhar sensível, Andrade (2002) diz que são olhos que não se cegaram para o comum, é um olhar que enxerga, reparando, transformando a realidade em significados outros, muitas vezes despercebidos. A criação do retrato ocorre na tradução das pequenas percepções dos fenômenos externos, sendo o retrato a expressão do campo das sensações e dos fenômenos que afeta o homem sem que ele se dê conta. Por isso trata-se de uma percepção do invisível, de estados afetivos não categóricos, isto é, não nomeados pela palavra e nem apreendidos pela visão, objetivamente.

Desse modo, baseado em José Gil (2005), a atmosfera visual se manifesta no retrato, nas pequenas percepções e na coexistência ou predominância de duas formas de se ver, na percepção: o ver do visível, uma visibilidade primeira, que não mergulha no interior da imagem, além das formas; e um ver do invisível, uma visibilidade segunda que remete a uma visibilidade secreta, vista com um sentido sensível e inteligível, que percebe as formas como um jogo de forças que se manifesta na imagem. A maneira da percepção se realizar vai depender do modo de apresentação de um e de outro na imagem.

O autor diz que a experiência acontece quando o olho não apenas vê, mas constrói atmosferas através do olhar, que entra profundamente nas luzes e nas sombras, nos contrastes, na expressão de um rosto escavando a superfície, na relação visual estabelecida entre esses elementos, a presença invisível de forças, que o levam ao encontro de outras imagens, internas ao espectador. Porque a sensação desabrocha em imagens, tal como a percepção, o que torna as pequenas percepções indissociáveis do movimento de forças sobre as formas, não de formas. A percepção flui no movimento que convoca recordações misturadas a sensações e em experiências passadas, memorizadas.

Na concepção de Salles (1998, p. 90) os fotógrafos apropriam-se da realidade externa e, em gestos transformadores, constroem novas formas. Nessa apropriação, são estabelecidos jogos e elos com a realidade. A fotógrafa está ligada, e precisa da realidade externa ao mundo ficcional, no sentido de que se alimenta dela. Assim, o retrato nasce com uma reorganização criativa da realidade e não apenas como seu produto ou derivado. A percepção artística, como atividade criadora da mente humana, é um dos momentos em que se percebem ações transformadoras, pois seu filtro perceptivo vai processando o mundo em nome da criação da realidade que a obra de arte oferece.

Figura 12 - Em algum lugar, constelação. Retrato por Camila Mangueira.



Fonte: flickr.com/mindu (2008)

Neste outro retrato (figura 12), observa-se a maneira que o vidro molhado, com gotículas de água é iluminado, e o ângulo de incidência da iluminação sobre ele cria um efeito estético que parece sugerir o cintilar das estrelas sobre o infinito do universo. A utilização da iluminação artificial proporciona uma ampla gama de possibilidades, e maior controle sobre a cena. Por isso, ela é vastamente utilizada para diversas finalidades da fotografia. Nesse caso, ela possibilitou recriar a condição de luz almejada para fazer emergir determinado efeito estético no retrato.

A fotografia se torna um mistério, já que o retrato desprende-se de qualquer referência espaço-temporal, no qual o referente desloca-se para o imaginário do espectador. Soulages (2009) fala da criação de uma estética do imaginário, que se trata do retrato que se esforça para evocar um cenário, uma explosão de imagens, mais do que descrevê-lo ou situá-

lo ao seu contexto normal, para situá-lo a uma nova ordem: o investimento da ordem poética. A fotógrafa apresenta uma imagem que não traz nem clareza e nem certeza, potencialmente, para que a imaginação criadora do receptor possa sonhar diante do retrato.

As associações visuais que se realizam no retrato, desencadeiam outras imagens, suscitadas através de uma relação de troca imagética entre a polifonia de olhares do espectador e a imagem alheia. Há um compartilhar de visões de mundo e de sentimentos etc. A imagem que desencadeia outras imagens, suscita aspectos deste campo mágico e dialógico que, porque não dizer, promove o saber sensível da fotografia. O transcurso em contemplar, apreender e vislumbrar sentidos alinha-se ao constructo dialógico da memória e do repertório visual. Olhar e lembrar, olhar e sugerir, olhar e encantar-se, olhar e imaginar, enfim, olhar e pensar são relações profundas que vigoram como impulso ao processo de compreensão de uma fotografia. A “percepção fotográfica passa a ser um ato, espontaneamente, colaborativo de discurso simbólico compartilhado.”<sup>29</sup>

A iluminação é o elemento que a fotógrafa ressalta as coisas que julga essenciais em cena e elimina as demais. Dessa forma, a produção do retrato é conduzida pela maneira como a iluminação põe em cena o assunto retratado e pela maneira como a composição é organizada, arranjada e experimentada no quadro. O controle sobre os signos visuais de uma cena determina o que deve ser visto e como deve ser visto. A luz retira, acentua, põe, revela, esconde, enfim, é a partir do potencial expressivo da iluminação que a concepção estética do retrato adquire forma, a cena é configurada e percepções são potencializadas e criadas na imagem.

Criar é, basicamente, formar. É poder dar uma forma a algo novo. Em qualquer que seja o campo de atividade, trata-se, nesse "novo", de novas coerências que se estabelecem para a mente humana, fenômenos relacionados de modo novo e compreendidos em termos novos. O ato criador abrange, portanto, a capacidade de compreender; e esta por sua vez, a de relacionar, ordenar, configurar, significar. (OSTROWER, 1976, p.09).

A fotógrafa parte da criação como seleção de determinados elementos que são recombinados, correlacionados, associados, e assim, transformados. A poeticidade está nesse processo de combinação de elementos dispersos, que associados, configuram novos significados. A forma é entendida como o modo que os fenômenos são relacionados, configurados dentro de um contexto. Esse jogo associativo passa por um processo tradutório,

---

<sup>29</sup> QUINTAS, Georgia. *De um para o outro*. (Texto sobre o trabalho do coletivo fotográfico Cia de Foto para o blog o Fórum Latinoamericano de Fotografia de São Paulo.) 13/10/10. Disponível em: <http://www.forumfoto.org.br/es/de-um-para-o-outro/>

intersemiótico, na criação da imagem. A lógica criativa consiste na formação de um sistema, que gera significado, a partir de características que a fotógrafa lhe concede. É a construção de mundos imaginários que interpreta as coisas a sua volta, age sobre ele e concede determinada representação.

O modo como um assunto é iluminado varia a percepção que se cria sobre ele, por isso pode-se dizer que fotógrafos são observadores da luz, para detectar as relações perceptivas do espaço e das pessoas que ilumina. Nesse sentido, a fotógrafa observa o comportamento da luz sobre o objeto do retrato para tirar proveito na sua expressividade artística, como no retrato abaixo (figura 13), em que a luz domina a composição, não para captar a expressão mais marcante de um rosto ou a característica singular de uma pessoa a partir de sua fisionomia, mas para traduzir em qualidades abstratas, a unicidade que a envolve.

Figura 13 – Experimento com luz e sombra. Retrato por Camila Mangueira.



Fonte: flickr.com/mindu (2012)

Através da sensibilidade luzente de Camila, o retrato se realiza por intermédio dos efeitos suaves da luz que desenham: nuances e contrastes, contornos e brilhos, de modo sutil sobre a pessoa retratada, numa mistura de mistério e beleza, para captar, de forma poética, o reflexo do espírito sereno que caracteriza sua individualidade.

Em relação aos elementos visuais, na composição do retrato, Dondis (1997) descreve que o elemento “forma” tem duas dimensões, e que se pode reconhecer a forma de uma pessoa mesmo sem notar o volume, desde que seja possível reconhecer uma cabeça e um corpo. A forma definida com luzes e sombras faz reconhecer o assunto da foto, por exemplo, nas silhuetas criadas na imagem. A direção da luz cria sombras e o jogo, entre claro e escuro, define a gama tonal que corresponde a transição das altas-luzes para a sombra, da gama de cinzentos compreendidos entre o claro e escuro, permitindo perceber o volume do objeto do retrato e a profundidade do espaço o qual se relaciona.

Como um dos elementos da visualidade fotográfica, a luz estará sempre conectada com outros elementos, e para que uma imagem seja formada, basicamente, alguns desses elementos estarão sempre presentes. Os elementos, em si, são como as letras do alfabeto, pois não têm significado próprio. É na forma de usá-los que a fotógrafa expressa a sua arte e comunica algo. São eles: a linha, a forma, a textura, a cor, o espaço, o volume, a luz e a sombra. (REGINA, 2015).

Segundo Bosi (1985), o manuseio desses elementos na visualidade fotográfica vale-se no processo criador, da técnica do *bricolage*, que corresponde ao arranjo de materiais disponíveis em função de um novo significado. Essa noção propõe a arte como jogo e recombinação dos dados perceptivos. O manuseio, nesse sentido, resulta na expressão de determinados aspectos do objeto do retrato, na expressão de sensações e percepções sobre um motivo específico na imagem fotográfica e na criação de efeitos psicológicos, na maneira como a luz afeta o espírito de uma obra e sua expressão emocional.

A fotógrafa segue viagem, e numa tarde pelo litoral, o mergulho no mar é percebido como um imenso receptáculo poético. O mesmo movimento que procura ser assimilada à força das águas e de uma luz intensa é o movimento que configura avistar a aparição de uma personagem mítica das águas, que nada como se fosse uma dança, sobre uma luz rasante e suave (figuras 14 e 15). A beleza do cenário é posta sob o efeito estético de uma terra mágica e a própria naturalidade expressiva da pessoa retratada, que não se inibe diante da câmera, exprime sua personalidade e oferece à fotógrafa a liberdade de dirigir através do olhar e do gesto de fotografar, a incorporação da personagem nas águas do mar banhadas por uma luz tropical.

Figura 14 – Dentro do mar tem rio. Retrato por Camila Mangueira



Fonte: flickr.com/mindu (2010)

Figura 15 – Sereia. Retrato por Camila Mangueira



Fonte: flickr.com/mindu (2010)

A luz tropical brasileira confere à paisagem uma beleza acentuada, pelo seu brilho refletindo os tons da natureza. O mergulho no mar por intermédio dessa luz, sobre a paisagem cria a personagem, e ao mesmo tempo, faz projeções de um movimento interior, da ordem da emoção e do espírito, sobre o que se percebe e retrata. O retrato torna-se seu autorretrato, ao projetar sua experiência perceptiva, que mistura imagens atuais e imagens arcaicas, com emoções que acabam de irromper e recordações de emoções, que se mesclam e se tornam condição de imagem nova. (GIL, J. 2005).

A luz, em relação às cores da paisagem envolve a cena de uma beleza tropical, que emana das florestas e das águas dos rios e mares, com suas histórias e lendas. O equilíbrio térmico e visual são aspectos explorados para comunicar a atmosfera da cena e fazer com que essas sensações sejam emanadas do retrato. O efeito de luz atmosférica é obtido à medida que as claridades da cena vão diminuindo, valorizando as transições lentas dos contrastes e a

interposição do ar entre corpo e paisagem. O rosto mais uma vez dá lugar a gestualidade corporal, e o retrato toma forma na relação corpo/natureza e faz sugerir no corpo que se banha, uma dança, transformando clichês em outras imagens, pois os clichês ajudam a pensar, a reelaborar o cenário, a buscar outras formas de percebê-lo e de retratá-lo.

Acrescenta-se que a natureza é constantemente presente no trabalho fotográfico de Camila: flores, folhas, frutos, pássaros, céu e águas, iluminados pela luz natural. No retrato, a fotógrafa une a figura humana a elementos da natureza, para compor o cenário e dar-lhe significados que expressem o seu fascínio pela natureza, seus mistérios, sua beleza e fazer exalar dos personagens, estados de espírito, sensações, emoções e suas criações imaginárias. Nessa produção a figura feminina, composta de suas amigas e familiares, se emprestam a suas imagens.

Observa-se que a luz atmosférica, próxima da tendência impressionista, predomina na realização dos retratos, o que parece uma escolha estética de expressão visual. A cena parece ser mais percebida com o espírito, do que com os olhos, na tradução de sensações, como se quisesse transmitir algo que o olhar comum não consegue perceber, por lhe faltarem a sutileza e a profundidade no modo de enxergar as coisas. (CAMARGO, 2012).

Em outros experimentos com luz, a fotógrafa realiza a série chamada Véus do tempo. Nessa série, a fotógrafa retrata meninos que brincam em uma tarde comum do cotidiano deles, aos arredores de casa. Não se trata de um trabalho planejado, mas que surgiu de uma busca experimental dos efeitos de iluminação, na criação da plasticidade do retrato.

Figura 16 - Véus do tempo. Retrato por Camila Manguiera.



Fonte: flickr.com/mindu e <http://www.encontrosdeagosto.com/> (2011)



O experimento a levou ao encontro de incidentes, no processo de revelação do filme fotográfico. Segundo a fotógrafa, as fotos foram feitas com filme preto e branco e reveladas de maneira artesanal no próprio sertão. Daí decorreu uma série de manchas e formas nas imagens que, ao mesmo tempo em que "velaram" partes da imagem para sempre, indiciavam fortemente, o momento da revelação, posteriormente o processo de ampliação e a digitalização. Percebe-se o diálogo de diferentes marcas processuais.

Esse incidente, advindo da experiência levou-a a reflexão do véu, já que o véu encobre parcialmente as imagens, mas também, denuncia, aponta e indica a existência de algo, no caso, diz respeito às marcas do tempo. A apropriação do sentido corresponde a composição das imagens, dotadas de forma que remetem aos "véus", e ao plano semântico, numa provocação acerca da visão tradicional do instantâneo fotográfico. Segundo a fotógrafa, trata-se de um questionamento da natureza fotográfica, na qual o tempo se manifesta de diferentes formas.

A fotógrafa diz estabelecer uma relação ínfima entre o tempo e a luz, nesse trabalho, em que a "responsável" pela visibilidade do véu é a luz em ação do tempo, em diferentes momentos. A poética dos véus é tecida nos diferentes momentos de iluminação da materialidade, e isso só é possível pela experiência. O tempo ao qual se refere o trabalho não é o dos relógios (cronológico, linear), mas ao tempo em sentido ontológico. A luz e as ações químicas são elementos que acionam a construção de uma plasticidade. O preto e branco propicia na abstração realizada sobre a plasticidade fotográfica, a atenção direcionada aos efeitos de luz e a criação da concepção do véu sobre o retrato.

A criação do retrato ocorre nessa contínua metamorfose da imagem, na atividade que gera transformações múltiplas na busca da formatação da matéria de uma determinada maneira e com um determinado significado. Gestos que, paradoxalmente, são aliados a gestos destruidores, o que possibilita outros possíveis caminhos. O processo é um percurso com um objetivo a atingir e um mistério a penetrar, diz Picasso *apud* Salles (1998). Percebe-se que esse ensaio incorpora referido processo, e a própria criação implica uma ideia que nasce e se reproduz em outras.

O ensaio, Véus do tempo, representa a investigação da criação de uma plasticidade, a partir de métodos e técnicas em direção a organização da ideia inicial: o retrato do menino que brinca em seu cotidiano. E ao mesmo tempo aberta ao imprevisto, como desvios que conduzem a produção para outros caminhos com a intenção de materializar a expressão fotográfica. O que demonstra a mobilidade da sua criação, o movimento criativo a qual a

fotógrafa investiga em suas pesquisas, e a construção da obra artística, no seu movimento criativo (SALLES, 2006). O resultado demonstra o retrato que carrega a marca do processo da criação, incorpora a criação como um ato comunicativo, de expressar algo através das imagens.

Processo que envolve seleções, apropriações e combinações, gerando transformações e traduções. Gestos transformadores que se revelam, em sua intimidade, como movimentos transformadores da mais ampla diversidade. Cores transformadas em sons, cotidiano em fatos ficcionais, poemas em coreografias ou imagens plásticas. (SALLES, 1998, p. 27)

A plasticidade, que resulta das luzes sobre a matéria fotográfica, cria formas além do clique e configura a ação do tempo, em forma de véu sobre o retrato. A luz penetra na natureza fotográfica e modela a realidade, além da luz que entra pelo diafragma no tempo do obturador, e as reações químicas criam marcas irreversíveis do trabalho com o negativo. Como coloca Soulages (2010, p. 145), a produção é fundamentada na articulação entre o irreversível e o inacabável, porque cada uma das operações realizadas para obter a imagem é irreversível, e não se pode voltar à operação anterior. Sua irreversibilidade tem como causa a articulação da irreversibilidade do tempo, da natureza do negativo e das condições de sua obtenção. A fotografia pode se tornar vestígio de um passado perdido, ou a pista de um passado a ser buscado.

Registraram-se, nas fotografias, marcas de uma luz invisível que opera sobre a imagem. A fotógrafa, ao se dar conta dessa aparição inesperada, na imagem, atribuiu significações aos seus elementos formais sugestivos, pois a questão da experimentação implica o mundo de possibilidades diante dos previstos. “A fotografia é de qualquer modo uma curiosa questão de luz (...) a luz é, portanto, o que é necessário ao surgimento da imagem, mas é também o que pode fazê-la desaparecer, apagá-la, eliminá-la por inteiro (...)”, diz Dubois (1993, p. 221). Nesse caso, a fotografia é o mistério da alquimia que metamorfoseia o assunto retratado e trafega de uma imagem latente a uma imagem revelada, de um negativo a um positivo e até de uma fotografia a outra.

O retrato de uma criança que brinca, em um tarde qualquer comum do seu cotidiano, se configura à luz desses processos que imprimem uma qualidade abstrata ao ensaio. Nesse percurso entre intenções e acasos, a fotografia definida como expressão sugere um fluxo que parte do sujeito em direção à obra, que faz com que ela se torne, antes de tudo, significativa do próprio sujeito, diz Entler (2000). Mas, o acaso, o incidente da revelação do filme, apontou outros caminhos, e a fotógrafa acolheu o acaso e a obra, em progresso, incorporou os desvios,

acrescenta Salles (1998). O retrato toma forma na exploração das possibilidades que uma única imagem reserva, na estética, ao mesmo tempo em que relaciona os processos de obtenção da imagem, o passado e o presente, o real e o imaginário etc., e a estética dos possíveis que coloca a fotografia como possibilidade do negativo matricial, no qual pode se jogar com esses possíveis.

A criação que corresponde a um dar forma através da composição e da escrita, na visão de Fernandes Junior (2006), diz respeito a explorar as potencialidades da fotografia a favor das suas intenções criativas e entrar em um jogo de combinações e possibilidades, até encontrar no aspecto visual de uma obra, a estética que melhor expresse aquilo que a fotógrafa deseja através da fotografia, e experimentar na composição artística de um retrato, tudo o que é tecnicamente possível para obter a expressão desejada do assunto. Prática entendida como fotografia-expandida.

O autor explica que a produção é configurada no jogo de escolhas, pontos de partida e experimentações da fotógrafa com o mundo e o aparelho, da fotógrafa com os elementos da composição fotográfica, da fotógrafa com a materialidade da fotografia, da fotógrafa com o fazer. Os fotógrafos procuram conhecer, em profundidade, o material de sua produção para atravessar os seus limites, intervir nas suas funções e subverter as regras estabelecidas para se beneficiar dos recursos técnicos disponíveis que melhor se adequam aos seus estilos ou maneiras de conduzir a sua produção.

Cada fotógrafo tem uma maneira própria de lidar com a luz e com a fotografia, que vai depender dos assuntos que retrata e da própria motivação que os levou a realizá-lo. E a experimentação é de todo modo um exercício de criação imagética, no trabalho da linguagem, da matéria de sua criação, da realidade e da escrita a favor das potencialidades de expressão e construção de narrativas. São buscas de uma expressão visual que dê conta do desejo de manifestar algo através da imagem. A busca é inerente ao fazer artístico, ao exercício poético e ao desassossego da criação. (QUINTAS, 2011).

Na medida em que constroem e desconstroem sua expressão poética na escrita fotográfica, os fotógrafos conduzem a sua produção à materialização de sua arte. Mas, destaca-se que por trás desse exercício, há um propósito que orienta a liberdade da experimentação. Há escolhas e seleções vinculadas a uma mobilização interior, intencionalidades presente do trabalho que se desenvolve, como maneiras de concretizá-la. (SALLES, 1998).

São retratos que mais sugerem do que descrevem a realidade. Nisso o mistério é incorporado às imagens produzidas por Camila, analisadas neste trabalho, assim como por Tiago Santana, para quem a fotografia é mistério. A respeito de sua produção, seu trabalho também não segue regras definidas,<sup>30</sup> mas alguns princípios inerentes a forma própria de fazer fotografia, que o fotógrafo desenvolveu numa escrita pessoal para suas imagens a respeito da iluminação que é, em seu trabalho, um elemento de valor simbólico junto ao preto e branco, característico de toda a sua produção.

Tiago Santana nasceu em Crato, município do Ceará, formou-se em Engenharia Mecânica, mas despertou interesse e envolvimento com a fotografia, através do Evento Semanas Nacionais de Fotografia (FUNARTE). Os seus trabalhos são marcados por temáticas regionalistas do Nordeste, retratando a vida de pessoas comuns, em seu cotidiano, na região semiárida do nordeste, o sertão. Segundo o fotógrafo, a experiência vivida nesse celeiro cultural muito forte foi a motivação para tornar-se fotógrafo. A obra Céu de Luiz é sua homenagem ao cantor Luiz Gonzaga, pois, suas canções sobre a vida no sertão acompanharam o fotógrafo desde criança.<sup>31</sup>

Em suas obras, Santana apresenta o cotidiano, pela atmosfera que causa na imagem e pela expressividade do retrato e sempre há uma reciprocidade dos elementos luz e sombra que se tornaram componentes explorados, demarcando sua escrita pessoal repleta de enigmas. O fotógrafo consegue dar forma a expressividade da imagem no uso desses elementos em sua composição fotográfica. E assim, como Gonzaga que difunde em sua obra símbolos da cultura popular nordestina, como: o vaqueiro, o cangaceiro, o homem em relação a natureza, o sol que queima, a seca sobre a vegetação e os animais etc., que se reflete no imaginário, o trabalho de Santana é permeado de uma abundância de signos culturais.

Nesse aspecto, a produção fotográfica de Tiago Santana tem a iluminação pautada na composição de uma estética que represente, simbolicamente, a vida de pessoas comuns do sertão nordestino. A relação sociocultural e ambiental dessas pessoas com o sertão nordestino é representada através de uma escrita visual artística e simbólica, no uso expressivo da luz e do preto e branco, por traduzir em imagem, a vida dessas pessoas em seu cotidiano. A luz e o preto e branco tornaram-se características próprias de expressão do fotógrafo, criando sobre a imagem, sua identidade visual, em relação ao aspecto cultural, a qual ele também faz parte.

---

<sup>30</sup> Entrevista concedida ao evento Feira da Fotografia Fortaleza em 20/04/2013: <https://www.youtube.com/watch?v=HidVHmU0xFo>

<sup>31</sup> Entrevista concedida a Edições Sesc São Paulo em 30 de julho de 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=DhOA0UsYTPQ>

O preto, o branco e a dramaticidade da luz são usados para reforçar os traços humanos e dotá-los de um impacto emocional que proporciona, em sua dramaticidade, uma atmosfera inquietante. Em depoimento, Santana, diz: "Procuro encontrar uma forma de contar histórias com sutileza, estranheza, mistério. Busco na singularidade daquelas pessoas, em seus lugares, olhares e paisagens que me inquietam e me impulsionam a fotografar, como se quisesse não só desvelar algo, mas também criar". Desse modo, o sertão de Santana não é exótico, pois ele lança sobre ele um olhar diferenciado de quem habita a região, mas que ao mesmo tempo, também, procura entendê-la e recriá-la.<sup>32</sup>

A condição de iluminação observada pelo fotógrafo se assemelha ao trabalho de diretores de fotografia e de arte, que juntos pensam a construção estética das imagens em suas narrativas fílmicas. Como revela Piovan (2007, p. 26):

A luz - protagonista da foto - é determinante em qualquer situação de trabalho. Natural ou artificial é ela quem dá vida as coisas inanimadas e revela expressões que nem sempre conseguimos ver nas pessoas ou nos animais. Ela transmite emoções, cria inesperadas atmosferas, amplia motivos, valoriza texturas, explora belezas e dramaticidades. Não considerá-la é um erro.

A luz natural é a única fonte de direcionamento, e é ela que modela a cena conforme decorrem as tomadas fotográficas. O controle sobre a luz natural é mais difícil do que os direcionamentos que se pode realizar com luz artificial. Em sua obra, a luz cria o efeito de contextualizar um ambiente sertanejo, alinhada a um discurso que constrói a atmosfera da narrativa visual da obra. A luz tropical caracterizada por luzes brilhantes, verticais, quentes, duras e contrastadas é aproveitada pelo fotógrafo, nesse sentido, assim como a luz ambiente e as diferentes condições de iluminação natural, na produção de uma imagem.

Na iluminação dura, há a ausência de penumbra, as texturas se evidenciam, a linha entre luz e sombra é nítida e o contraste entre claro e escuro é marcante. Essas características conferem maior dramaticidade ao assunto. (DINIZ, 2014). Para o fotógrafo, a dramaticidade tem alcance maior em preto e branco do que em cor. O preto e branco tem menos interferência em relação à cor, reforça o que quer retratar e torna a fotografia mais interessante. Ele diz: "Ao longo da minha trajetória, eu costumo trabalhar com preto e branco. Para mim, o resultado são fotos menos dispersas que as coloridas. Creio que as pessoas conseguem observar melhor o gesto e os personagens que compõem aquela foto. Mas essa é

---

<sup>32</sup> Segundo entrevista concedida ao Jornal Estadão de São Paulo em 2011: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,fotografo-tiago-santana-retrata-sertao-em-novo-trabalho,726143>

minha visão. É interessante pensar que cada um é capaz de fazer sua própria narrativa daquilo que vê.”<sup>33</sup>

Figura 17 - Céu de Luiz.



Fonte: Tiago Santana (2010-2013).

Fotografar em preto e branco também possui uma ligação forte com o seu passado, em Juazeiro. Para ele, o preto e branco assemelha-se a proposta das xilogravuras nordestinas, com o mesmo trabalho duro, de luz dura, que reforça o mistério do que se quer representar. (LEMOS, 2015). A presença da contraluz, que inverte o habitual objetivo de focalizar de frente, provoca o efeito simbólico da xilogravura. Efeito esse que obedece ao discurso do fotógrafo sobre a realidade, por isso sua presença é marcante.

Como em um filme, o fotógrafo propõe criar uma proposta fotográfica de luz, um conceito a ser seguido na narrativa visual. “Mas, por outro lado, o significado não é fixo, uniforme, e o observador, que é agente da interação, exerce a crítica, validando ou não essas representações nos seus contextos, e participando assim no dinamismo da linguagem.” (SANTOS, 2012, p. 69).

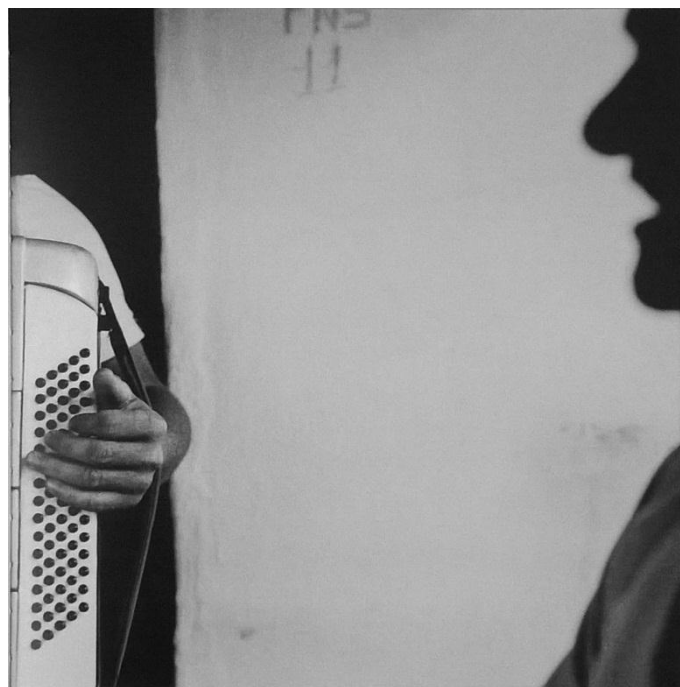
Para obter os efeitos que deseja, Santana escolhe fotografar ao meio dia, em meio ao sol a pino, quando a luz ocupa uma posição acima da cabeça do observador, criando sombras

---

<sup>33</sup> Entrevista ao Jornal do Estado de Belo Horizonte em 29/07/2014: <http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/magazine/c%C3%A9u-nordestino-de-gonzag%C3%A3o-1.890722>

duras e intensas sobre a cena e debaixo dos olhos, ocultando parcialmente, do retrato, o elemento significativo mais expressivo do retratado, o olhar. Em outros momentos, as sombras substituem a presença humana na imagem, consideram-se de forma proposital por fazer parte de sua escrita pessoal, e segundo o próprio fotógrafo, suas realizações na composição visual se valem pelo o que as sombras contam, e não somente a luz, e configuram em sua articulação na composição fotográfica, as passagens da narrativa.

Figura 18 - Céu de Luiz.



Fonte: Tiago Santana (2010-2013).

Em Céu de Luiz, o fotógrafo trabalha sua escrita em cima do som, o que significa que se trata de um processo criativo tradutório que propõe convidar o espectador a entrar na imagem e imaginar a cena, por meio da composição, que abre janelas para outras imagens, evocando cenários e visões. Tendo, pois a visão como elemento principal de percepção da luz, a experiência perceptiva por intermédio desse sentido, aciona outros sentidos, “absorvida pelos olhos e processada pelo cérebro provocando resposta ao corpo.” (SALVETTI, 2008, p. 17). A partir da experiência sensorial do olhar sobre a superfície, onde é possível através do olhar, obter a sensação de ouvir e ao mesmo tempo obter a sensação táctil do dedilhar da sanfona, o imaginário é ativado. Ao partir do som, o fotógrafo estabelece essa relação sinestésica com o imaginário para tornar a imagem mais instigante.

A criação desse efeito visual se realiza por intermédio do reordenamento do mundo pela visão interpretativa do fotógrafo, que trabalha o fenômeno em nova configuração, para que a apreensão ocorra no interior da própria visão. O olhar percebe de uma nova maneira, a realidade pelo fotógrafo.

Do mesmo modo que a teoria da Gestalt desenvolveu a distinção entre figura e fundo (aquilo que é percebido seletivamente e o que fornece a sua localização), a visão teorizada, a visão crítica e a visão reflexiva extraem seus fenômenos de tudo (o que é, o que pode ter-sido) e têm um propósito. Assim, enquanto o modo cultural visual dominante olha para o essencial e o típico, uma visão interpretativa trabalha o seu fenômeno em nova configuração. A metáfora para a representação muda, conseqüentemente, da correspondência para a transformação, o que envolve uma intenção. Transformação não é uma compilação do mundo através da visão, é um reordenamento do mundo pela visão. (JENKS, 1995, 13).<sup>34</sup>

A percepção da luz faz das sombras o convite ao olhar a introduzir-se na sombra, através das pequenas percepções, a caminho dos metafenômenos (o feixe de forças invisíveis) que por todos os lados rodeia o visível, como descreve José Gil (2005). Dessa forma, as sombras fazem ecoar através da visão outros sentidos e configura a invisibilidade da atmosfera que se revela pelo imaginário. A percepção da presença sonora do imaginário de Gonzaga traduzido pelo fotógrafo (figura 18). Olhar e ouvir, olhar e perceber o toque invisível de uma história, olhar e perceber a manifestação de um som que ecoa sobre as formas, olhar e sentir a força invisível do imaginário atravessar toda a imagem e toda a obra.

Segundo Christinger *apud* Lira, (2008, p. 40), o imaginário se exprime por uma linguagem e se apoia no manifesto, no mundo que percebemos. Nesse sentido, o pensamento de Maffesoli (2001) torna-se pertinente para a compreensão da expressão desse imaginário sertanejo, pelo fotógrafo. Segundo o autor, o imaginário ultrapassa o indivíduo e impregna o coletivo, está relacionado a cultura, e é algo que não se consegue ver, mas se sente. Caracterizado como uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável.

---

<sup>34</sup> Tradução livre do original: “In the same way that Gestalt theory developed the distinction between ‘figure’ and ‘ground’ (that which is selectively perceived against that which provides its setting), theorised ‘sight’, critical ‘sight’, or reflexive ‘sight’ elicit their phenomena from all that-is and might-have-been—their ‘vision’ has a purpose. So where as the dominant visual cultural mode ‘looks’ for the ‘essential’ and the ‘typical’, an interpretive vision pulls, extracts or abstracts its phenomenon into a new setting. The metaphor for (re)presentation shifts, consequently, from one of ‘correspondence’ to one of transformation, the latter embodying intention. Trans-formation is not a gathering of the world through vision, it is a re-ordering of the world within a vision.” (JENKS, 1995, p. 13)



Como uma força, um catalisador, uma energia e, ao mesmo tempo, como um patrimônio de grupo, uma fonte comum de emoções, de lembranças, de afetos e de estilos de vida, um patrimônio compartilhado que o autor também chama como “cimento social”. Nesse sentido, na visão do autor, o imaginário é da ordem da aura: uma atmosfera. Algo que envolve e ultrapassa a obra. O retrato trata da percepção, não do visível, mas do invisível em forma de imaginário, como forças traduzidas sobre a composição do retrato, configurando a forma do invisível que constitui a atmosfera sertaneja de Gonzaga.

Como todas as imagens técnicas, a fotografia condensa subjetividade, percepção e formas de pensamento resultantes de processos de construção no imaginário dos fotógrafos que, posteriormente, passam a pertencer ao imaginário dos que se dispõem a observá-la. Em uma espécie de viagem introspectiva, o receptor acessa seu imaginário e percorre a imagem, seja por meio dos sentidos, seja passeando pela razão, pela imaginação, até chegar à emoção, assim, Lombardi (2007) descreve o imaginário como algo que diz respeito tanto aos sistemas de produção quanto aos de recepção da imagem fotográfica.

A iluminação entra para fazer a diferença na produção de um retrato, pois é entre e através da iluminação, que não só visualizamos a cena como a identificamos, como tal. (SAMPAIO, 2011). E é em relação à luz que o fotógrafo cria efeitos expressivos que revelam uma forma particular de olhar, do autor da imagem, impregnada de visão individual e subjetiva, conforme suas emoções e conhecimentos. Camargo (2012) diz ser a iluminação que propõe uma maneira pessoal de ver o mundo, uma expressão singular dos assuntos retratados, repleto de sombras, deformações, ângulos, recortes, meio-rostos, silhueta, contraposição de cores, enfim, recursos formais de interferência. não apenas visual, mas dramática. Trata-se de uma herança expressionista.<sup>35</sup>

A luz no expressionismo, segundo Camargo (2012, p. 48), “a luz retoma e amplia características herdadas da pintura barroca (contrastes e transições duras entre claro e escuro), acrescentando dramaticidade e subjetivismo.” Acrescentando sombras, atmosferas, focos, deformações, manchas, enfim, tudo o que possibilite a desnaturalização e a expressão do objeto, do sujeito ou da forma, em si mesma passa a adquirir valor de composição. No início de sua carreira como fotógrafo, Santana já tirava proveito da luz de caráter expressionista, o que parece configurar o desenvolvimento de seu estilo pessoal.

---

<sup>35</sup> A importância dada a expressão, apareceu em grande parte por ocasião do desenvolvimento de um amplo movimento artístico do início do século XX, que se chamou expressionismo. Esse termo e mais ainda o adjetivo “expressionista” viram seu campo de aplicação e sua definição ampliarem-se consideravelmente no curso dos anos, na pintura, no cinema e na fotografia.

A luz expressionista caracteriza-se pela expressividade formal e subjetiva, pela recusa da imitação por um desejo de ir mais longe, além da representação “concreta” das coisas, de permitir que a imagem atinja uma representação do invisível, do inefável, do transcendente, e através da figuração, atingir o mundo divino, o mundo do sonho, do pesadelo e das mitologias. A realidade criada alcança um sentido além da aparência e submete-se a um duplo desejo de expressão, expressão da alma, expressão do mundo, indissociavelmente.

Também se caracteriza pela importância dada ao material, dos contrastes marcados, da linha quebrada e inclinada, a arte das cores puras, sem dar atenção ao naturalismo. Focos concentrados, sombras, variação cromática, direcionado a eficácia dramática do que a efeitos imitativos. E pelos excessos, desencadeados pelos poderes expressivos do material e da forma e pela produção de interpretações ampliadas sobre a imagem. Pelo expressionismo, a expressividade artística. Também. ficou duravelmente ligada à emoção em sua brutalidade, descreve Aumont (1993).

A luz expressionista é um exemplo de iluminação alcançada através de meios que tornam possíveis sua expressão. Aumont (1993) expõe meios em que a expressão pode se realizar. São meios de expressão que afetam a aparência de uma obra. O material e a forma, que diz respeito à superfície da imagem, a cor e aos valores plásticos, e as próprias formas; o estilo, definido por certo número de escolhas que diz respeito não apenas ao material, a forma, mas também, a todos os elementos da figuração, da encenação. Ele atinge toda a obra. É definida em relação a determinado tratamento do material, a um gosto por certas formas ou cores, e os elementos de encenação.

O estilo está sempre relacionado com a fotografia autoral, referente ao indivíduo e a um estilo convencional característico, de um período escolhido pelo autor da obra, e a deformação ou efeito, como meio de inovar e inventar o que já é conhecido (legitimado), viola a objetividade visual para incluir nas representações interpretações do visível.

A iluminação expressiva vem sobrepor à luz, como representação da realidade, às vezes, excluindo intenções imitativas; e outras vezes, a intenção imitativa é fraca, mas perceptível. Há, também, casos de equilíbrio, em que a luz, ao mesmo tempo, realiza as duas funções explícitas: representar algo e expressar as intenções do emissor. (CAMARGO, 2012).

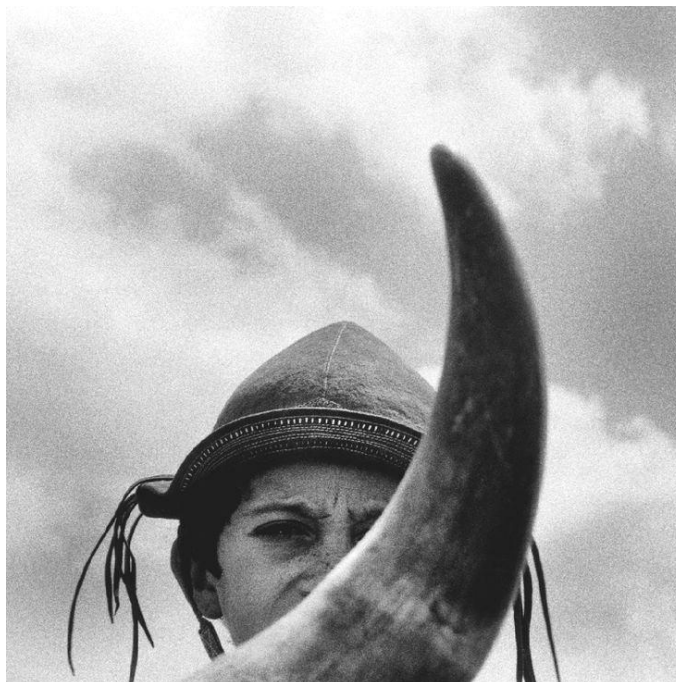
Como elemento expressivo, a luz opera por sobre a realidade representada, conduzindo os olhos do espectador não para tudo o que está na cena, mas para aquilo que o fotógrafo deseja expressar dos acontecimentos. Enquanto a luz imitativa segue as

determinações lógicas do naturalismo e obedece, rigorosamente, as mudanças de tempo e espaço, a luz expressiva permite mutações livres. É mais dinâmica e atende as necessidades que o fotógrafo tem de expressar a realidade à sua maneira, com um olhar.

Segundo Aumont (1993), as teorias da expressão são numerosas, mas são todas parciais porque enfatizam, mais ou menos, exclusivamente, um aspecto da noção de expressão. O apanhado das principais definições permite compreender porque a noção de expressão é tão problemática: sua definição varia de acordo com os valores estéticos que vigoram na sociedade e como função simbolizante está sempre conexas à significação, relacionado a uma função primeira de representação; e a expressão está ao mesmo tempo dentro da obra e fora da obra, eterna e histórica.

Granulações, fortes contrastes, borrado do movimento das cenas, tudo isso pode ser observado nos retratos feitos por Tiago Santana. A respeito da granulação, é uma característica muito presente no suporte fotográfico de alta sensibilidade utilizado pelo fotógrafo. Segundo (TIME LIFE BOOKS, 1980), a superexposição do negativo aumenta a quantidade de prata metálica, tornando sua granulação mais visível.

Figura 19 - Céu de Luiz.



Fonte: Tiago Santana (2010-2013).

Como muitas das imagens são capturadas a céu aberto, sob o intenso sol do sertão cearense, ou em locais bastante iluminados – as fotografias de interiores, em espaços de pouca luminosidade ou à noite encontram-se em menor quantidade – pode-se, portanto concluir que a inserção do grão é proposital, deliberada, uma escolha estética; Mitchell, ao analisar o ensaio de Robert Frank *The Americans*, percebe em sua também vasta granulação uma tentativa do fotógrafo de “buscar um padrão visual no mundo que servisse como resposta às características materiais e ópticas de seu médium” (Mitchell, 2005: 285). A textura granular, também, distancia ainda mais do que se percebe a olho nu: dentro de um contexto de reprodução mecânica da realidade, surge um novo elemento, antes inexistente. (SILVA, F., 2011, p. 65-66).

A luz projetada sobre a superfície de um objeto cria texturas que podem se apresentar de diferentes formas, conforme sua manipulação sobre os objetos que ilumina. Para Dondis (1997), o elemento visual “textura” com frequência serve de substância para as qualidades de outro sentido, o tato, e além de ser apreciada e reconhecida pela visão ou pela combinação de ambas é possível que uma textura não apresente qualidades táteis, mas apenas óticas. Essas são formas de percepção, comumente, usadas pela luz em relação às texturas dos objetos.

A luz que evidencia o grão do filme fotográfico na composição de Santana se aproxima de outro tipo de textura, a textura abstrata. Segundo Ocvirk *et al* (2014), a textura abstrata não propõe reproduzir a textura real da superfície do objeto, nem simular sua textura ou inventá-la, sem precedentes para evocar uma experiência ou um lugar fora da realidade comum, surpreender ou chocar o observador. A textura abstrata modifica a textura original para se adequar as necessidades artísticas do fotógrafo, acrescentando sobre a superfície das coisas o grão do filme fotográfico, como elemento estético, ao mesmo tempo decorativo e indicador do processo fotográfico que exprime a criação da foto.

A cada obra, o processo requer um tipo de esforço e direcionamento específico, que corresponde ao ato de fotografar, que segundo ele, vai crescendo na medida do trabalho. A fotografia vem como uma consequência desse processo. Guiado por um tema e envolvido com as pessoas e com o ambiente que fazem parte daquele contexto, que dará forma a um conjunto de imagens, a experimentação entra nos formatos, nos ângulos de visão, na seleção das imagens, na ampliação dos negativos etc., para testar as maneiras que a narrativa se constrói e se constitui na escrita fotográfica. Como a mão do oleiro na argila do vaso, a narrativa carrega a marca do narrador. “Os fotógrafos documentaristas, então, são narradores visuais, que mergulham na vida de seus personagens para narrá-la com suas próprias marcas.” (LOMBARDI, 2007, p. 39).

A criação é um processo que se constrói em etapas, diz Entler (2007), e que envolve uma série de escolhas: os equipamentos e materiais, os enquadramentos e instantes e,

finalmente, as imagens que serão editadas, ampliadas e exibidas. Quando a fotografia se reconhece como discurso, ela aprende também a explorar a relação entre imagens. Até mesmo uma imagem de Cartier-Bresson<sup>36</sup> não é única, existem dez imagens antes e dez depois, com pequenas diferenças. Mas escolhia-se apenas uma. Deixando de ser única, a fotografia revela-se como um discurso, uma construção que articula um sentido empregado.

Da luz escolhida para banhar a cena retratada e gerar efeitos expressivos e atmosféricos do ambiente sertanejo, a experimentação entra para reforçar o seu sentido e aliar o retrato a outros que configurem um efeito narrativo entre as imagens, de uma sucessão de acontecimentos. O jogo de luz e sombra cria a narrativa que funciona como uma história a ser contada. As passagens da narrativa se dão na transição da luz intensa e dura para uma luz mais homogênea, menos acentuada (figura 20), que parecem querer expressar uma mudança climática e temporal dos acontecimentos, sem seguir uma ordem linear, mas dialógica e simbólica do imaginário sertanejo de Gonzaga. A alternância da iluminação é trabalhada para acentuar o drama vivido pelos personagens e permitir a sensibilidade do observador apreender o sugerido.

Figura 20 - Céu de Luiz.



Fonte: Tiago Santana (2010-2013).

A ausência de uma luz frontal e de preenchimento privilegia formas e silhuetas que torna possível identificar os personagens tomados pela escuridão, pelo suspense e pelo porvir

---

<sup>36</sup> Henri Cartier Bresson (1908-2004), fotógrafo francês, que criou o conceito de instante decisivo. Segundo Frizon *apud* Barbalho (2010) Cartier Bresson é apaixonado pela organização geométrica da composição, por meio de uma apurada noção de instante, em que procura condensar numa única imagem a essência do assunto abordado. A fotografia é para este fotógrafo um reconhecimento simultâneo, numa fração de segundo, do significado do acontecimento, bem como da precisa organização das formas que dá ao acontecimento sua exata expressão.

das ações dentro da narrativa. A imagem é a última pelo fotógrafo no livro, que antecede ao retrato de Gonzaga por Chico Albuquerque. Ao abarcar os silêncios dos espaços preenchidos por céu e nuvens, a tomada de grupo adquire formato panorâmico e um sentimento atemporal é expresso por intermédio desses espaços abarcados na imagem em relação aos personagens, a qual a angulação confere importância. A articulação da luz e da sombra com os tons em preto e branco cria um forte clima emocional ao retrato que é envolvido por sua dramaticidade, suspense, mistério. “Fazer luz não é mais fazer desaparecer o escuro e os seus mistérios, mas ao contrário significa acrescentar à realidade, uma nova qualidade.” (INNOCENTE *apud* SANTOS, 2012, p. 67).

Toda história “precisa de uma trajetória, tem um conflito, uma polaridade de forças, algo escondido dos personagens e do próprio público, alguma coisa a ser revelada e descoberta, um conceito ou ideia-chave que faz a narrativa se desenvolver.” (SANTOS, 2012, p. 67). Os procedimentos estéticos do fotógrafo em relação à luz ocorrem nesse sentido, onde a força simbólica da iluminação e do preto e branco compõe, visualmente, o retrato e a concepção estética de sua narrativa fotográfica. Baseado no trabalho do diretor de fotografia, Agel *apud* Martins (2004, p. 22) diz que:

Quando um raio luminoso incide sobre um objeto, determina nesse objeto uma zona de luz e uma zona de sombra delimitada pela forma. A distância que separa as intensidades respectivas dessas duas zonas constitui aquilo a que se chama o contraste. O contraste depende do gosto artístico do diretor de fotografia. É através do contraste que o diretor de fotografia se exprime e dá à imagem uma cor e sonoridade própria. A atmosfera nascerá do jogo sutil das luzes e das sombras, cinzenta e triste, brilhante e luxuosa, dura e acre, conforme a história, o meio no qual ela se desenrola e a psicologia das personagens que a animam.

Os contrastes vigorosos de luz e sombra dão vida e animam as feições bem marcadas de um rosto (figura 06), e em outros momentos o rosto aparece indefinido, sem expressão clara, envolto de mistério para fazer evocar a dramaticidade que o personagem é posto em cena. Dependendo da luz e da habilidade com que essas cenas foram fotografadas, a iluminação define a expressividade do personagem, em meio a um ambiente específico e cria um cenário que expressa na narrativa o simbolismo dos seus significados. Com o uso do preto e branco, apropriando-se das palavras de (ARNHEIM *apud* Martins, 2004, p. 23), a “redução dos valores da cor real a uma série de tons de cinzento (que vão do branco puro ao negro absoluto) dá uma feliz divergência do natural que torna possível a realização de belos e significativos filmes utilizando apenas a luz e sombra”.

A atmosfera visual criada pelo fotógrafo torna-se de valor fundamental para a constituição da narrativa, pois exprime o imaginário, por meio da escrita, em relação à luz como convite ao espectador levando-o a imaginar a cena ou o resto das cenas. A composição é resultado de formas transformadas para fazer ver o invisível do imaginário se manifestar nas imagens, conforme a tensão e a dramaticidade que envolve os personagens na trama da narrativa, que parte da vida de pessoas inseridas em sua própria realidade. A narrativa cotidiana é envolvida ao retrato como a expressão da alma de um povo que vive o imaginário, traduzida pelo fotógrafo através de sua escrita visual, que faz da luz e das sombras e de composições incomuns sua potência expressiva e experimental da obra de Luiz Gonzaga sobre o sertão nordestino.

## 4 CONSIDERAÇÕES

Este estudo buscou abordar uso da luz no retrato fotográfico, seu uso expressivo e experimental nos retratos produzidos pela fotógrafa Camila Manguiera e pelo fotógrafo Tiago Santana. É importante mostrar, a partir da fotografia-expressão, como um profissional pode se desprender da visão norteadora da fotografia-documento para criar e vivenciar novos modos de ver e realizar um retrato. O ato de retratar imprime, portanto, não só o visível, mas as seleções, escolhas, decisões e interesses do fotógrafo, que configuram sua autoria. Através da escrita fotográfica o assunto retratado é apresentado na fotografia, criando a percepção que os fotógrafos desejam expressar da realidade.

Acrescenta-se que os objetivos foram alcançados, pois se pôde mensurar sobre o uso da iluminação, na composição artística do retrato fotográfico pelos dois fotógrafos. A pesquisa mostrou as principais práticas históricas do retrato na sociedade e na arte, em categorias contextualizadas na própria trajetória da fotografia, e em suas repercussões sociais, buscando identificar a inserção do objeto na prática contemporânea, e apresentou com base na fotografia-expressão, a composição dos retratos fotográficos em relação à iluminação, investigando o uso expressivo de luz e sombra, através da concepção visual de Camila Manguiera e Tiago Santana.

A presença da luz constata-se, reinventa o objeto, rege os elementos visuais no quadro, determina sua importância e configuração, revelando sua plasticidade e sua materialidade. A fotografia, além de representar o resultado da materialização da luz na obra dos dois fotógrafos, isto é, sua impressão física sobre uma superfície palpável, representa a materialização estética expressiva dos fotógrafos, sobre os assuntos os quais retratam. A luz atua como elemento estético que desempenha diferentes papéis e funções, de representação e expressão da realidade. A sua utilização na fotografia é uma maneira de expressão, pois, a luz revela, esconde e transforma a realidade.

Observa-se, na visão dos autores, a luz como elemento responsável pela criação de uma atmosfera e efeitos que proporcionam uma impressão da realidade. É também elemento gerador de sentido e possuidor de um potencial expressivo, atribuidor de importância à visibilidade de algo, concedendo qualidades, características e percepções à imagem. Ainda, ao considerar a luz como elemento responsável por configurar o que é posto em cena no retrato, as percepções dos fotógrafos do objeto fotografado, baseado nas relações teóricas dos autores



citados nesta pesquisa sobre a iluminação, os autores definem a luz como elemento estético da visualidade fotográfica e ao mesmo tempo como matéria visual e substância da criação imagética.

Na análise, percebe-se que em alguns momentos, o exame da produção de suas imagens, em Camila e Tiago, parece dialogar no sentido de que também está presente no outro. Assim, a luz é indispensável ao processo fotográfico dos dois fotógrafos sendo um elemento experimentado, livremente, em seus trabalhos. É um elemento intangível, utilizada conforme princípios de composição subjetivas, correspondentes ao desejo de expressão pessoal. O assunto adquire várias facetas, conforme tais manejos de produção, da criação de efeitos expressivos e na escrita imaginativa da realidade que se desenvolve no sentido da ficção. A luz tem na concepção dos fotógrafos o uso sugestivo, que permite evocar sobre o aspecto visual do retrato, imagens permeadas de mistério.

A estética *do ponto de vista* e a estética *do ao mesmo tempo*, com base em Soulages (2010), são destacadas nessa produção, dialogam com a fotografia-expressão e a sua atividade experimental. A estética *do ponto de vista* é nesse processo, resultado de escolhas, definições de ângulos, enquadramentos, formatos, iluminação etc., enfim, são tomadas de posição, diante do que retrata e do próprio meio de expressão. A compreensão da criação se dá à luz da estética *do ao mesmo tempo*, pois só ela pode dar conta da complexidade específica que é a fotografia contemporânea, porque permite observar uma obra em todos os seus aspectos e englobar, em um mesmo movimento de pensamento, a pluralidade e a diversidade das obras fotográficas. Só ela pode levar em conta, pensar e experimentar as tensões que, de maneira específica para cada obra, ocorrem entre o objeto a ser fotografado e o resultado fotográfico, a realidade e o material fotográfico, o passado e o presente, a matéria e a forma, o real e o imaginário, o mistério do ser e o da imagem, as imagens do mundo e o mundo das imagens, o mundo e a arte, o irreversível e o inacabável, “(...) quer seja o referente do qual permanece um vestígio fotográfico e o material fotográfico, o passado [...] e o presente da obra, a particularidade de uma foto e a universalidade de sua abordagem, etc.” (SOULAGES, 2010, p.223).

Esse pensamento, que corresponde ao que Soulages (2009) considera a fotografia, metamorfoseia, de maneira específica, um fenômeno visual que depende tanto do objeto quanto do sujeito que fotografa e do material fotográfico. “É por isso que a fotografia é interessante: ela não fornece uma resposta, mais coloca e impõe esse enigma dos enigmas que faz com o receptor passe de um desejo do real a uma abertura para o imaginário (...) incita o

receptor a interpretar, a questionar (...) em resumo: a criar e a pensar, mas de maneira inacabável. (...)” (SOULAGES, 2009, p. 346).

Ao estabelecer relações da produção com o exercício do diretor de fotografia, aliados a direção artística pessoal de cada fotógrafo, segundo Martins (2004, p. 55) “um bom diretor de fotografia tem a história como base de seu trabalho.” E quando experimenta composições incomuns, permite que floresça a criatividade em seu trabalho, como observado na produção de Tiago Santana, em que o ato de iluminar parte de um fundamento sólido, baseado no conceito estético a ser representado e materializado na imagem. Ao se permitir experimentar, esteticamente, a luz como um ato criativo, o processo abre-se às ordenações dinâmicas, e o ato de iluminar, ao contrário de um pensamento ingênuo, que pode associá-lo apenas ao ato de possibilitar a visibilidade do que se ilumina, revela em seu trabalho que a “boa iluminação pode ser, inclusive, o não iluminar.” (SANTOS, 2012, p. 52)

Pode-se perceber, também, que os retratos tendem a se distanciar da esfera do visível e de campos palpáveis, no registro corporal, ao se ampliarem ao registro de campos, aparentemente, mais abstratos, como o imaginário cultural e social de um povo, manifestada pelas tensões criadas na imagem em relação a atmosfera visual, atividade que configura a percepção do invisível, que emana das figuras, das formas e da relação entre os elementos da composição visual.

Martins (2004, p. 55) também acrescenta, que “a fotografia deve expressar emoções (...) de acordo com a história”, o que pode ser observado também no caso de Camila, na expressão de suas experiências cotidianas. A atmosfera se manifesta como uma relação particular com o mundo exterior, transformando as pessoas do retrato em personagens do seu imaginário. Em seus retratos, o movimento de um corpo ou a expressão de um rosto reflete a expressão da alma e de emoções que se misturam a figuras míticas do imaginário pessoal da fotógrafa. Assim, cada retrato reflete o seu próprio retrato, sua maneira de ver o mundo. O imaginário é parte vital do ser humano, é o alicerce de suas projeções-identificações – “a partir do qual o homem, ao mesmo tempo que se mascara, se conhece e se constrói.” (MORIN *apud* LOMBARDI, 2007, p.57). A organização visual do retrato supera as formas visíveis para reunir-se a invisibilidade de uma força, que dá o tom emocional aos personagens e um sentimento de aventura e atmosferas oníricas ao retrato, a partir da iluminação.

Na análise do trabalho dos dois fotógrafos, também, se observa que a visão não deixa de ser o órgão privilegiado da percepção imagética. Salvetti (2008) diz que os estudos dos fenômenos físicos envolvendo a luz e a discussão sobre sua natureza tem sido observada desde as mais antigas civilizações, principalmente pelo fato da maior parte do conhecimento

sobre o meio que nos cerca, ter sido adquirido, inicialmente, pelo sentido da visão. (...) A luz era uma coisa intrinsecamente ligada à nossa capacidade visual. Conservar a visão ou não como órgão nobre da percepção é algo que a fotografia contemporânea tem constantemente experimentado para obter outras formas de perceber o mundo na arte. Para De Paula (2013), a fotografia de certo modo exige a visão como sentido fundamental, mesmo que se perceba a imagem com os olhos da mente.

A percepção que a visão abarca nas imagens analisadas é a percepção do invisível, de aspectos intangíveis e impalpáveis que atravessam as formas, configurando a atmosfera visual, em que a luz atua no terreno sugestivo de sentido. Observa-se, também, o trabalho da luz para fazer desabrochar sensações do jogo de luz e cores, luz e sombra, luz e movimento em relação à atuação dos personagens em cena, resultado da tradução realizada das pequenas percepções dos fotógrafos sobre a realidade. Vale ressaltar, que a luz aliada a cor ou ao preto e branco e seus usos, proporcionam diferentes visualidades. O preto e branco propicia maior poder de abstração e interpretação na composição fotográfica.

Os fotógrafos exercem um comportamento criativo, e a sua escolha de ponto de vista mais arrojado, de diferentes formatos e da relação da luz e da sombra, na visualidade fotográfica evidencia o caráter arbitrário do registro fotográfico e exercita o nível inventivo da sua criatividade, da capacidade perceptiva dos fotógrafos em buscar detectar novas relações expressivas entre a realidade e a matéria da criação artística, a implicar uma dose de originalidade, por perceber no comum, o extraordinário.

Pensar a luz na fotografia é criar um conceito que organize a composição dos elementos da imagem, uma ideia que estabelece uma relação básica entre os elementos da visualidade. Explorar a composição é buscar a organização criativa desses elementos. A essência da composição é a organização de pensamentos, visões e sentidos, que fará com que o espectador partilhe dessa construção simbólica, projetando-se e imaginando, além dos limites do quadro da imagem.

A experimentação entra para ampliar o olhar sensível dos fotógrafos sobre o mundo, permitir percebê-lo de outras formas, e descobrir outros possíveis ao longo do processo. As manipulações de tempo, espaço, luz, formas e composições, além dos próprios procedimentos de captura e de revelação da imagem, fornecem possibilidades de exploração desse conjunto estético da fotografia e parecem longe de serem esgotados. (SANTOS, 2012).

Nessas considerações, que funcionam para o desenvolvimento de futuras investigações pela pesquisadora, os estudos sobre o potencial expressivo, criativo e experimental da iluminação na composição fotográfica merecem um lugar de importância nas pesquisas sobre

fotografia, em especial relacionado a percepção do que é posto em cena, na maneira como a luz configura percepções de mundo e dão forma a diferentes expressões artísticas, devido poucos estudos sobre fotografia o abordar, o que torna necessária a busca desse conhecimento em outras linguagens, em termos teóricos, no sentido de pensar e refletir a sua importância e sua atuação prática na criação fotográfica.

## REFERÊNCIAS

ADAMS, Ansel. **A câmera**. Com colaboração de Robert Baker. Tradução de Alexandre Roberto de Carvalho. 4. Ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

ALENCASTRO, Bruno. **Tiago Santana e a paisagem humana do nordeste brasileiro**. 2015. Disponível: [http://www.cameraviajante.com.br/reportagens/tiago\\_santana\\_reportagem.htm](http://www.cameraviajante.com.br/reportagens/tiago_santana_reportagem.htm). Acesso em: 2 maio 2016.

AMAR, Pierre-Jean. **História da fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2001.

ANDRADE, Rosane de. **Fotografia e antropologia: olhares fora - dentro**. São Paulo: Estação Liberdade; EDUC, 2002.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Tradução Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

\_\_\_\_\_. Luz e cor: o pictórico no fílmico. *In*: RIBEIRO, Eloisa Araújo (org.). **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP. Papyrus, 2003.

BARBALHO, Marcelo Leite. **Por uma estilística da instabilidade: tendências na fotografia documental contemporânea brasileira na obra de Tiago Santana**. 2010. Disponível: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/1160/1/MarceloBarbalho.pdf>. Acesso em: 2 maio 2016.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre fotografia**. Edição Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BASTOS, Maria Teresa Ferreira Cardoso. **Uma investigação na intimidade do *portrait* fotográfico**. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

BATCHEN, Geoffrey. **Each with idea: writing, photography, history**. Cambridge: MIT Press, 2000.

BAUDELAIRE, Charles. **A modernidade de Baudelaire**. Apresentação de Texeira Coelho. Tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & Fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a arte**. São Paulo: Ática, 1985.

BUSSELLE, Michael. **Tudo sobre fotografia**. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

CAMARGO, Roberto Abdelnur. **Luz e cena: processos de evolução co-evolutivos**. 2006. Disponível: [www.sapietia.puc.br/pdf](http://www.sapietia.puc.br/pdf). Acesso: 10 de dez, 2015.

CAMARGO, Roberto Gill. **Função estética da luz**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da comunicação visual**. Tradução Alba Olmi. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

CANTON, Kátia. **Do moderno ao contemporâneo**. Temas da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CÉSAR, Newton; PIOVAN, Marco. **Making of: revelações sobre o dia a dia da fotografia**. Brasília: SENAC, 2007.

CORREA, Juliana. **Evolução da fotografia e uma análise da tecnologia digital**. 2013. Disponível: [www.ufv.br](http://www.ufv.br). Acesso em: 5 de fev. 2015.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013. Tradução de Maria Silva Mourão Netto. (Coleção Arte&Fotografia).

DE PAULA, Silas; MARQUES, Kadma. **A imagem fotográfica como objeto da sociologia da arte**. Revista de Ciências Sociais, v. 41, n. 1, p. 17-26, 2010.

DE PAULA, Silas; OLIVEIRA, Érico; LOPES, Leila. **Imagens que pensam, gestos que libertam: apontamentos sobre estética e política na fotografia**. Estudo realizado pelo grupo de pesquisa em Cultura visual, 2013. Disponível em: < [http://www.academia.edu/4357495/Imagens\\_que\\_Pensam](http://www.academia.edu/4357495/Imagens_que_Pensam) >

DINIZ, Ângela. **A iluminação na fotografia**. 2014. Disponível: [www.ipog.edu.br](http://www.ipog.edu.br). Acesso: 2 de març, 2016.

DONDIS, Dondis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio (org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 2.ed. São Paulo: Atlas, 2010.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993.

ENTLER, Ronaldo. **A fotografia e as representações do tempo**. Texto inédito em sua versão integral. Uma versão resumida foi publicada na Revista Galáxia n. 14. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Semiótica da PUC-SP, 2007.

\_\_\_\_\_. **Poéticas do acaso:** acidentes e encontros na criação artística. Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Departamento de Artes Plásticas. São Paulo, 2000.

\_\_\_\_\_. **Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea.** Texto publicado no catálogo da exposição A invenção de um mundo. Coleção da Maison Européenne de La Photographie/Paris, realizada em 2009 no Itaú Cultural, sob curadoria de Eder Chiodetto e Jean-Luc Monterosso. Disponível em: <  
[http://www.entler.com.br/textos/postura\\_contemporanea.html](http://www.entler.com.br/textos/postura_contemporanea.html)>

FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia:** usos e funções no século XIX. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais:** uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

\_\_\_\_\_. **O desafio do olhar:** fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. Vol. 1. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. **Papéis efêmeros da fotografia.** 1. ed. Fortaleza, CE: Tempo d'Imagem, 2015.

\_\_\_\_\_. **Processos de criação na fotografia:** apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. In: FACOM, n. 16, 2 semestre de 2006.

FREUND, Gisele. **Fotografia e sociedade.** Lisboa: Vega, 1994.

\_\_\_\_\_. **La fotografia como documento social.** Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

GIL, Inês. **A atmosfera como forma fílmica.** In: Actas do III Sopcom, VI Lusocom e II Ibérico - Volume I, 2005a.

\_\_\_\_\_. **A atmosfera fílmica como consciência.** RECIL. Repositório Científico Lusófona, 2002.

\_\_\_\_\_. **Filme, fotografia e memória invisível.** Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Lisboa, 2005b.

GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções:** estética e metafenomenologia. 2. Ed. Editora Relógio D'Água. Lisboa, Portugal: 2005.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte.** 16. Ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GRANJEIRO, C. D. **As artes de um negócio:** a febre photographica. São Paulo: 1862-1886. São Paulo; Campinas: Mercado das Letras; Fapesp. 1993.

HACKING, Juliet (Editora Geral); David Company (prefácio). Tudo sobre fotografia. Rio de Janeiro: Sextante, 2012. Tradução de Fabiano Morais, Fernanda Abreu e Ivo Korytowski.  
*In: JANSOON, H. W. Iniciação à História da Arte*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JENKS, Chris. **Visual Culture**. London: Routledge, 1995.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & história**. 2 ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

\_\_\_\_\_. **Hercules Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil**. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

KUBRUSLY, Cláudio Araújo. **O que é fotografia**. 4. ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

LEITE, Marcelo Eduardo. **Fotografia e sociedade: algumas considerações sobre os retratos do século XIX**. Artigo publicado na Revista de História Saeculum. nº27, jul./dez, João Pessoa, 2012.

LEMOS, Tércia. **O chão de Graciliano**. 2015. Disponível:  
[http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015\\_1456108572.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456108572.pdf). Acesso: 10 de maio, 2016.

LIMA, Ivan. **A fotografia é a sua linguagem**. 2. ed. Rio de Janeiro : Editora Espaço e Tempo, 1988.

LIRA, Bertrand. **Luz e sombra: uma interpretação de suas significações**. 2008. Disponível:  
[www.ftp.ufrn.br/pdf](http://www.ftp.ufrn.br/pdf). Acesso: 16 de dez, 2015.

LISSOVSKY, Mauricio. **O tempo e a originalidade da fotografia moderna**. DOCTORS, Márcio. (Org.) Tempo dos Tempos. Rio de Janeiro, 2003, p. 142-165.

\_\_\_\_\_. **A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna**. Rio de Janeiro, Mauad X, 2008.

LOMBARDI, Kátia Hallak. **Documentário imaginário: novas possibilidades na fotografia documental contemporânea**. Dissertação de mestrado em Comunicação Social. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2007.

LÜERSEN, A. **Fotografia: a escrita da luz**. Disponível em:  
<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2007/resumos/R0520-1.pdf> Acesso em: 20 fev. 2016.

MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja. **Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

MARTIN, Marcel. Os elementos fílmicos não específicos. *In: A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Nevez. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTINS, André Reis. **A luz no cinema**. Dissertação de mestrado apresentada a Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2004.



MELLO, Maria Teresa Bandeira de. **Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998.

MOISES, Lucas. **Arte e conhecimento: reflexões a partir da produção imagética em torno da Ciência**. 2008. Disponível: [www.anpap.org.br](http://www.anpap.org.br). Acesso: 22 de fev, 2016.

MUNIZ, Deborah; PAULA, Silas. **Principais práticas históricas do retrato fotográfico**. 2015. Disponível: [www.portallintercom.org.pdf](http://www.portallintercom.org.pdf). Acesso: 10 de jan, 2015.

NIEMEYER FILHO, Aloysio. **Ver e ouvir**. Brasília, UnB, 1997.

OCVIRK, O. G. et al. **Fundamentos de arte: teoria e prática**. 12. ed. Porto Alegre: AMGH, 2014.

PILLA, Armando. et al. **A iluminação como forma de linguagem na fotografia**. 2014. Disponível: <http://www.razonypalabra.org.mx/n/n71/varia/23%20pilla%20et%20al-revisado.pdf>. Acesso: 10 de set, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. 2 ed., São Paulo: EXO experimental org., 2009.

\_\_\_\_\_. **O destino das imagens**. Tradução de Mônica Costa Netto. Organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

\_\_\_\_\_. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

REGINA, Cláudia; TAKAZAKI, Sil. **Dicas de fotografia**. 1.ed. Rio de Janeiro, 2015.

ROSENBLUM, Naomi. **A world history of photography**. 3 ed. Nova York: Abbeville Press, 1997.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009. Tradução Constância Egreja.

SALLES, Cecília. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

\_\_\_\_\_. **Redes da criação: construção da obra de arte**. Vinhedo, SP: Ed. Horizonte, 2006.

SALVETTI, Alfredo Roque. **A história da luz**. 2 ed. rev. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2008.

SAMPAIO, Flaviana Xavier Antunes. **Ver/sentir luz na dança: ideias em ambiência e percepção**. Tessituras & Criação. Número 2, dezembro de 2011.

SANTANA, Tiago; DANTAS, Audálio. **Céu de Luiz**. ED. - Fortaleza: Tempo D'Imagem. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2013.

SANTOS, Ana Carolina Lima. **A fotografia entre documento e expressão: um estudo acerca da produção imagética de Pedro Meyer.** Artigo apresentado ao XIX Encontro da Compós, na PUC-Rio, Rio de Janeiro, RJ, em junho de 2010.

SANTOS, Luís Carlos. **A luz como linguagem na fotografia do cinema.** Aspectos de transparência cultural na representação artística da luz. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, curso de Doutorado, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2012.

SANZ, Claudia. **Quando o tempo fugiu do instantâneo.** Revista Studium. 2011. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/32/4.html>. Acesso em: 05 de agosto de 2016.

SCHARF, Aaron. **Art and photography.** New York: Penguin Books, 1974.

SHIMODA, Flávio. **Imagem fotográfica.** Campinas, SP: Editora Alínea, 2009.

SILVA, Fernando Jorge da Cunha. **Benditos e o olhar contemporâneo: o ressurgimento da fotografia documental.** Dissertação de mestrado em Comunicação e Artes da Universidade Nova de Lisboa, Portugal, 2011.

SILVA, Juremir M. **O imaginário é uma realidade?** Entrevista com Michel Maffesoli. Revista FAMECOS. Porto Alegre - nº 15, ago.2001. p.74-82.

SILVA, Maria Manuela Ribeiro Conde da. **Inventariação de retratos pictóricos dos bispos do Porto.** Dissertação para obtenção do grau de Mestre em História da Arte Portuguesa. Porto, 2011.

SOARES, Camila Mangureira. **A fotografia sob a ótica processual: antropologia da face gloriosa de Arthur Omar.** Dissertação de mestrado em Comunicação e Semiótica, pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.

\_\_\_\_\_. **O pensamento fotográfico.** Tese apresentada para obtenção de grau de Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2016.

SOUGEZ, Marie-Loup. **História da fotografia.** Lisboa: Ediciones Cátedra, 2001.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência.** São Paulo: Editora SENAC, 2010.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental.** Chapecó: Argos; Florianópolis: Letras contemporâneas, 2004.

STEVENS, Robert. Fotografia com filme. In: MARTIN, Bob. *et al.* **Guia completo de fotografia National Geographic.** Tradução Ana Ban. São Paulo: Editora Abril, 2008.

TIME-LIFE BOOKS. **Fotografia: manual completo de arte e técnica.** São Paulo: Abril Cultural, 1980.

TURAZZI, Maria Inez. **O Homem de Invenções e as Recompensas Nacionais:** Notas sobre H. Florence e L. J. M. Daguerre. São Paulo, 2008.

VASQUEZ, Pedro. **Fotografia:** reflexos e reflexões. Coleção Universidade Livre: Editora L&PM, 1986.

VENÂNCIO, Rubens. **Objetos técnicos:** modos de existência e problematizações a partir do gesto fotográfico. 23º Encontro da ANPAP - Ecossistemas Artísticos. Belo Horizonte, Minas Gerais. Setembro, 2014.

**ANEXOS I: RETRATOS POR CAMILA MANGUEIRA**







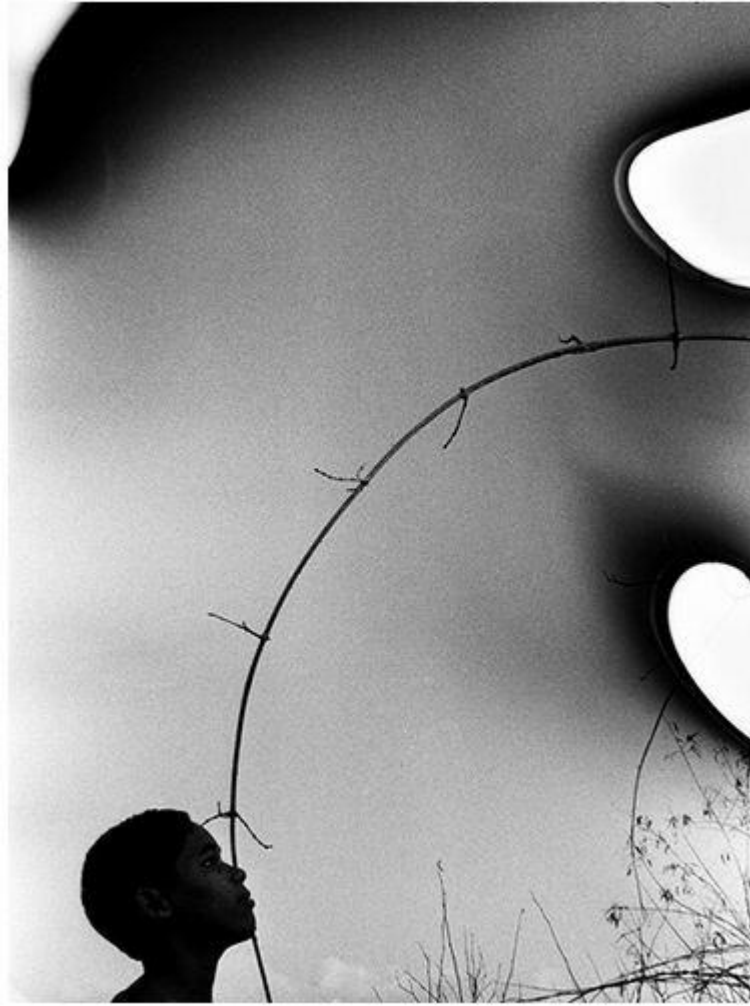








**ANEXOS II: VÉUS DO TEMPO – POR CAMILA MANGUEIRA**





**ANEXOS III: CÉU DE LUIZ POR TIAGO SANTANA**





