



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
UFC VIRTUAL
SISTEMAS E MÍDIAS DIGITAIS

RENAN COELHO MACAMBIRA

DESIGN E FOTOGRAFIA: ANÁLISE DE UM ENSAIO FOTOGRÁFICO A PARTIR DAS
ARTES DE EUGÈNE GRASSET E ALPHONS MUCHA

FORTALEZA

2019

RENAN COELHO MACAMBIRA

DESIGN E FOTOGRAFIA: ANÁLISE DE UM ENSAIO FOTOGRÁFICO A PARTIR DAS
ARTES DE EUGÈNE GRASSET E ALPHONS MUCHA

Monografia apresentada ao curso de Sistemas e Mídias Digitais do Departamento UFC Virtual da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de Bacharel em Sistemas e Mídias Digitais.

Orientador: Prof. Ismael P. B. Furtado

FORTALEZA

2019

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)

M112d Macambira, Renan Coelho.

Design e fotografia : análise de um ensaio fotográfico a partir das artes de Eugène Grasset e Alphonse Mucha / Renan Coelho Macambira. – 2019.
127 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto UFC Virtual, Curso de Sistemas e Mídias Digitais, Fortaleza, 2019.

Orientação: Prof. Me. Ismael Pordeus Bezerra Furtado.

1. Design. 2. Fotografia. 3. Art Nouveau. 4. Grasset. 5. Mucha. I. Título.

CDD 302.23

RENAN COELHO MACAMBIRA

DESIGN E FOTOGRAFIA: ANALISANDO UM ENSAIO FOTOGRÁFICO COM BASE
EM ALPHONS MUCHA E EUGÈNE GRASSET

Monografia apresentada ao curso de Sistemas e Mídias Digitais do Departamento UFC Virtual da Universidade Federal do Ceará, como requisito à obtenção do título de Bacharel em Sistemas e Mídias Digitais.

Aprovada em: 13 / 12 / 2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Ismael Pordeus Bezerra Furtado (Orientador)

Prof. Neil Armstrong Rezende
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Mateus Pinheiro de Góes Carneiro
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

Ao meu primo Rami Sales, que me ajudou bastante em horas de desespero.

Ao Prof. Ismael Pordeus Bezerra Furtado, pela orientação, tanto na elaboração do trabalho textual quanto do produto. Foi presente durante grande parte da minha formação na universidade, e me motivou a estudar fotografia.

Ao Prof. Robson Louredo, que com seus conselhos me ajudou bastante na revisão do trabalho.

Aos professores participantes da Banca examinadora Neil Armstrong Rezende e Mateus Pinheiro de Góes Carneiro, pela disponibilidade de tempo, e pela paciência pela demora na entrega.

Aos amigos que ajudaram na elaboração do ensaio, Thays Lunes (Modelo), Richard Farias, Gabriel Balan, Júlio César de Castro e Rafael Camurça. E ao amigo João Eduardo Dantas por me ajudar com a tradução do resumo.

RESUMO

A fotografia é uma arte visual, mas mesmo que não seja uma pintura, ainda pode usar como base as técnicas dos artistas do passado. A monografia apresenta estudos e reflexões sobre *Art Nouveau* e sobre composição de imagens aplicadas ao *design* e à fotografia e leituras de imagem. Com esses estudos foi elaborada uma análise de cinco gravuras dos artistas Eugène Grasset e Alphonse Mucha (ambos artistas do movimento artístico *Art Nouveau*), para compor uma forte base para a elaboração de um ensaio fotográfico baseado diretamente nas cinco gravuras estudadas. Foram escolhidos 4 tópicos para analisar as gravuras: Enquadramento, pontos, linhas e cor. O ensaio ocorreu durante o fim da tarde no Campus do Pici da Universidade Federal do Ceará. Local que no início do quarto trimestre do ano fica muito florido. A modelo é uma mulher com características latinas e indígenas, escolhida com a intenção de traduzir o estilo originalmente europeu para um estilo com características latinas, dando individualidade ao ensaio e evitando a cópia. O ensaio é o principal material de base para uma análise que responderá a pergunta do trabalho em questão. Foram escolhidos 5 tópicos para analisar as fotos do ensaio Enquadramento, Pontos, Linhas, Luz e Cor. A análise foi bem sucedida e o ensaio foi considerado como uma adaptação válida do estilo *Art Nouveau*. Como ponto de futuro estudo está a pergunta: O ensaio consegue ou não, mesmo de forma sutil, criticar o padrão de beleza predominante, o europeu.

Palavras Chave: Design, Fotografia, *Art Nouveau*, Grasset, Mucha.

ABSTRACT

Photography is a visual art, but even if it's not a painting, it can still receive inspiration from the techniques of the artists from the past. The monograph presents studies and reflections about the *Art Nouveau* movement and image composition applied to *design*, photography and image interpretation. With these studies, an analysis of five prints from the artists Eugène Grasset and Alphonse Mucha (both artists from the artistic movement *Art Nouveau*), to form a strong base for the elaboration of a photographic essay directly based on these five prints. Four topics were chosen to analyze the five prints: Framing, points, lines and color. The essay was shot during the late afternoon on Campus of Pici of Federal University of Ceará, a place that flourishes on the beginning fourth trimester of the year. The model is a woman with Latin and native Brazilian characteristics, chosen with the intent to better translate the original European style to a style with Latin aspects, asserting individuality to the photo essay and avoiding any form of copy. The essay is the main base material to an analysis made to answer the main inquiry of the present study. Five topics were as the foundation of an analysis of the photographic essay: Framing, points, lines, light and color. The analysis was successful and the essay was considered as a valid adaptation of the *Art Nouveau* style. As a future matter of study there is the unanswered question: Is the photo essay able to, even in a subtle way, criticize the predominant beauty standard, the European?

Keywords: *Design*, Photography, *Art Nouveau*, Grasset, Mucha.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | |
|---|----|
| Figura 1 - A Grande Onda de Kanagawa, por Katsushika Hokusai | 20 |
| Figura 2 - Salon des Cent por Eugène Grasset | 21 |
| Figura 3 - Gismonda por Alphons Mucha | 22 |
| Figura 4 - Criação de Adão por Michelangelo di Lodovico na Capela Sistina | 23 |
| Figura 5 - Composition with Red, Blue and Yellow por Piet Mondrian | 24 |
| Figura 6 - Afghan Girl por Steve McCurry | 24 |
| Figura 7 - Grid Manuscrita | 26 |
| Figura 8 - Grid de Colunas | 27 |
| Figura 9 - Grid Modular | 28 |
| Figura 10 - Grid Hierárquico | 29 |
| Figura 11 - Pontos no <i>design</i> | 31 |
| Figura 12 - Linha | 32 |
| Figura 13 - Linha como plano | 33 |
| Figura 14 - Contraste linhas e planos | 34 |
| Figura 15 - Contraste escala | 35 |
| Figura 16 - Futurismo - O dinamismo de um automóvel por Luigi Russolo | 37 |
| Figura 17 - Repetição criando padrões | 37 |
| Figura 18 - <i>Gestalt</i> | 38 |
| Figura 19 - Regra dos Terços | 43 |
| Figura 20 - Simetria Dinâmica | 44 |
| Figura 21 - Proporção áurea sobreposta à Monalisa de Da Vinci | 45 |
| Figura 22 - Concha com proporção áurea | 46 |
| Figura 23 - Galáxia com proporção áurea | 46 |
| Figura 24 - Ponto causando tensão | 47 |
| Figura 25 - Pontilhismo no autorretrato de Van Gogh | 48 |
| Figura 26 - Fila de Alpinistas | 49 |
| Figura 27 - Linhas Horizontais: Horizonte Instável | 50 |

| | |
|--|----|
| Figura 28 - Linhas Verticais | 51 |
| Figura 29 - Fotografia de uma estrada por Karsten Würth | 52 |
| Figura 30 - Diagonal Primária | 53 |
| Figura 31 - Diagonal Secundária | 53 |
| Figura 32 - Linha Curva | 54 |
| Figura 33 - Linha Insinuante no olhar e cabelos | 55 |
| Figura 34 - Recorte de “A Escola de Atenas” por Rafael Sanzio | 55 |
| Figura 35 - Ângulos de iluminação | 57 |
| Figura 36 - Textura | 58 |
| Figura 37 - Contraste no vidro | 59 |
| Figura 38 - “Tank Man” por Jeff Widener | 60 |
| Figura 39 - Garoto coberto de óleo fotografada por Leonardo Malafaia | 61 |
| Figura 40 - Círculo cromático | 64 |
| Figura 41 - Fotografia Low Key por Harold Feinstein | 67 |
| Figura 42 - Fotografia High Key por Gavin Hoey | 67 |
| Figura 43 - September por Eugène Grasset | 74 |
| Figura 44 - September recortes: Enquadramento | 75 |
| Figura 45 - September recortes: Pontos | 76 |
| Figura 46 - September recortes: Linhas | 77 |
| Figura 47 - September recortes: Cor | 78 |
| Figura 48 - Spring por Alphons Mucha | 79 |
| Figura 49 - Spring recortes: Enquadramento | 80 |
| Figura 50 - Ensaio: Spring recortes: Pontos | 81 |
| Figura 51 - Spring recortes: Linhas | 82 |
| Figura 52 - Spring recortes: Cor | 83 |
| Figura 53 - La Topaze por Alphons Mucha | 84 |
| Figura 54 - La Topaze recortes: Enquadramento | 85 |
| Figura 55 - La Topaze recortes: Pontos | 86 |

| | |
|--|-----|
| Figura 56 - La Topaze recortes: Linhas | 87 |
| Figura 57 - Avril por Eugène Grasset | 88 |
| Figura 58 - Avril recortes: Enquadramento | 89 |
| Figura 59 - Avril recortes: Pontos | 90 |
| Figura 60 - Avril recortes: Linhas | 91 |
| Figura 61 - Avril recortes: Cor | 92 |
| Figura 62 - Monaco Monte-Carlo por Alphons Mucha | 93 |
| Figura 63 - Monaco Monte-Carlo recortes: Pontos | 95 |
| Figura 64 - Monaco Monte-Carlo recortes: Linhas | 96 |
| Figura 65 - Monaco Monte-Carlo recortes: Cor | 97 |
| Figura 66 - Ensaio: Fotografia 1 | 99 |
| Figura 67 - Fotografia 1 recortes: Enquadramento | 101 |
| Figura 68 - Ensaio: Fotografia 2 | 103 |
| Figura 69 - Fotografia 2 recortes: Enquadramento | 104 |
| Figura 70 - Fotografia 2 recortes: Pontos | 105 |
| Figura 71 - Fotografia 2 recortes: Linhas | 106 |
| Figura 72 - Ensaio: Fotografia 3 | 108 |
| Figura 73 - Fotografia 3 recortes: Enquadramento | 109 |
| Figura 74 - Fotografia 3 recortes: Linhas | 110 |
| Figura 75 - Fotografia 3 recortes: Cor | 112 |
| Figura 76 - Ensaio: Fotografia 4 | 113 |
| Figura 77 - Fotografia 4 recortes: Enquadramento | 114 |
| Figura 78 - Fotografia 4 recortes: Linhas | 115 |
| Figura 79 - Ensaio: Fotografia 5 | 117 |
| Figura 80 - Fotografia 5 recortes: Linhas | 118 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|---|----|
| Tabela 1 - Elementos apresentados do <i>design</i> e fotografia | 73 |
|---|----|

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| 1 INTRODUÇÃO | 14 |
| 2 REFERENCIAL TEÓRICO | 17 |
| 2.1 Art Nouveau | 17 |
| 2.2 Design | 23 |
| 2.2.1 Elementos do Design | 25 |
| 2.2.1.1 <i>Enquadramento e Grids</i> | 25 |
| 2.2.1.2 <i>Pontos</i> | 30 |
| 2.2.1.3 <i>Linhas</i> | 32 |
| 2.2.1.4 <i>Contraste e dominância</i> | 33 |
| 2.2.1.5 <i>Cor</i> | 35 |
| 2.2.1.6 <i>Repetição ou União</i> | 36 |
| 2.3 Fotografia | 38 |
| 2.3.1 Design Fotográfico | 41 |
| 2.3.1.1 <i>Enquadramento</i> | 41 |
| 2.3.1.2 <i>Pontos</i> | 47 |
| 2.3.1.3 <i>Linhas</i> | 48 |
| 2.3.1.4 <i>Luz</i> | 56 |
| 2.3.1.5 <i>Textura</i> | 58 |
| 2.3.1.6 <i>Contraste</i> | 59 |
| 2.3.1.7 <i>Cor</i> | 61 |
| 2.3.1.8 <i>Repetição</i> | 68 |

| | |
|---|----|
| 3. METODOLOGIA | 70 |
| 4. ANÁLISES | 73 |
| 4.1 Análise das gravuras do Art Nouveau | 74 |
| <i>4.1.1 Gravura 1 - September por Eugène Grasset</i> | 74 |
| 4.1.1.1 Enquadramento | 75 |
| 4.1.1.2 Pontos | 76 |
| 4.1.1.3 Linhas | 77 |
| 4.1.1.4 Cor | 78 |
| <i>4.1.2 Gravura 2 - Spring por Alphons Mucha</i> | 78 |
| 4.1.2.1 Enquadramento | 80 |
| 4.1.2.2 Pontos | 81 |
| 4.1.2.3 Linhas | 82 |
| 4.1.2.4 Cor | 83 |
| <i>4.1.3 Gravura 3 - La Topaze por Alphons Mucha</i> | 84 |
| 4.1.3.1 Enquadramento | 85 |
| 4.1.3.2 Pontos | 86 |
| 4.1.3.3 Linhas | 87 |
| 4.1.3.4 Cor | 88 |
| <i>4.1.4 Gravura 4 - Avril por Eugène Grasset</i> | 88 |
| 4.1.4.1 Enquadramento | 89 |
| 4.1.4.2 Pontos | 90 |
| 4.1.4.3 Linhas | 91 |

| | |
|---|------------|
| 4.1.4.4 Cor | 92 |
| 4.1.5 Gravura 5 - Monaco Monte-Carlo por Alphons Mucha | 93 |
| 4.1.5.1 Enquadramento | 94 |
| 4.1.5.2 Pontos | 95 |
| 4.1.5.3 Linhas | 96 |
| 4.1.5.4 Cor | 97 |
| 4.2 Análise do ensaio fotográfico | 98 |
| 4.2.1 Foto 1 do ensaio | 99 |
| 4.2.1.1 Enquadramento | 99 |
| 4.2.1.2 Pontos | 100 |
| 4.2.1.3 Linhas | 101 |
| 4.2.1.4 Luz | 102 |
| 4.2.1.5 Cor | 102 |
| 4.2.2 Foto 2 do ensaio | 103 |
| 4.2.2.1 Enquadramento na fotografia 2 | 104 |
| 4.2.2.2 Pontos na fotografia 2 | 105 |
| 4.2.2.3 Linhas na fotografia 2 | 106 |
| 4.2.2.4 Luz na fotografia 2 | 107 |
| 4.2.2.5 Cor na fotografia 2 | 107 |
| 4.2.3 Foto 3 do ensaio | 108 |
| 4.2.3.1 Enquadramento na fotografia 3 | 109 |
| 4.2.3.2 Pontos na fotografia 3 | 110 |
| 4.2.3.3 Linhas na fotografia 3 | 110 |

| | |
|--|------------|
| 4.2.3.4 Luz na fotografia 3 | 111 |
| 4.2.3.5 Cor na fotografia 3 | 112 |
| 4.2.4 Foto 4 do ensaio | 113 |
| 4.2.4.1 Enquadramento na fotografia 4 | 114 |
| 4.2.4.2 Pontos na fotografia 4 | 115 |
| 4.2.4.3 Linhas na fotografia 4 | 115 |
| 4.2.4.4 Luz na fotografia 4 | 116 |
| 4.2.4.5 Cor na fotografia 4 | 116 |
| 4.2.5 Foto 5 do ensaio | 117 |
| 4.2.5.1 Enquadramento na fotografia 5 | 117 |
| 4.2.5.2 Pontos na fotografia 5 | 118 |
| 4.2.5.3 Linhas na fotografia 5 | 118 |
| 4.2.5.4 Luz na fotografia 5 | 119 |
| 4.2.5.5 Cor na fotografia 5 | 119 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 120 |
| REFERÊNCIAS | 122 |
| APÊNDICE | 123 |
| APÊNDICE A - FOTOGRAFIAS DO ENSAIO: EXTRA | 123 |

1 INTRODUÇÃO

Ao analisarmos uma imagem existem vários elementos que devem ser levados em consideração, como contraste, cor, tom, linhas e pontos, qualidade e direção da luz, significado, gestual — se houver uma figura humana, ângulo, tensão. Resumindo, tudo aquilo que gera a composição. Esse trabalho se baseia nas regras de composição aplicadas no *design* e na fotografia para a produção e análise de um ensaio fotográfico com influências na análise de gravuras específicas do estilo *Art Nouveau* (1890 -1910).

No *design*, põe-se uma grande importância na composição visual, utilizam-se técnicas para guiar os olhos do leitor, como a utilização de pontos, linhas e enquadramentos específicos, como também de técnicas mais complexas como a utilização de cores, incitação à movimento ou subjetividade temática. Entre os propósitos do uso dessas técnicas temos como exemplo: a manipulação de sentimentos, transmissão de mensagens, criação de significados (como um signo) ou simplesmente o auxílio à leitura de textos em linguagem verbal.

Este trabalho irá se focar nas gravuras do estilo artístico *Art Nouveau*. As gravuras artísticas do movimento tem como característica o uso de cores leves, de curvas e movimentos naturais longos, de ornamentos celtas, de traços grossos, esse último derivado das xilogravuras japonesas chamadas Ukiyo-e da era Edo. Sua característica principal era a sua fácil reprodutibilidade, já que eram feitos através da técnica de litografia.

Os artistas dentro do movimento que influenciaram o presente estudo são Alphonse Mucha e Eugène Grasset. Ambos tinham o estilo bem semelhante, sempre traziam uma figura feminina, com curvas naturais e membros alongados, também usavam ornamentos muito detalhados, a repetição e cores bem suaves.

Ao interpretar uma imagem talvez pensemos, até de forma inconsciente, em conceitos como profundidade, campo de visão ou, colocando de forma mais simples o que está no primeiro plano e o que está no segundo, quase nos pondo dentro da imagem em si, e interagindo com o mundo representado. É importante frisar que a imagem, por mais que seja uma fotografia, não é realidade, não possui profundidade real, não é algo tridimensional, é apenas uma representação em duas dimensões de algo. Humanos, ao olharem para uma foto não percebem sombras, sobreposição, desfoque de fundo (*bokeh*), ou o foco preciso (quando o foco está posicionado no local desejado pelo fotógrafo, geralmente melhorando a nitidez); não percebem uma árvore, uma pessoa ou uma paisagem, tudo o que vemos é um papel ou uma

tela, como diz Santaella ao escrever sobre os efeitos do desenvolvimento tecnológico na criação de imagens.

Tecnologia tão precisa aperfeiçoou sobremaneira a vocação reprodutora da câmera escura na sua busca de registrar a realidade visível com fidelidade. Aliás, uma fidelidade paradoxal, pois, embora a foto revelada seja uma emanção do objeto, seu traço, fragmento, vestígio, sua marca e prova, aquele pedaço de realidade, fixado para sempre em uma projeção bidimensional, não é o objeto. É Apenas uma emanção dele. Decorre dessa duplicidade a condição fundamental da imagem fotográfica: ela é, ao mesmo tempo, um fragmento residual do objeto fotografado, ela mantém com ele uma indiscutível similaridade de aparência e ela resulta de um sistema de codificação da visualidade herdado do Renascimento. (SANTAELLA, 2012, p. 73).

A fotografia não é só uma imagem ou uma gravura representativa, mas um documento, uma emanção do momento fotografado. Com isso, podemos dizer que é uma imagem resultante de um momento, que pode ou não ter sido manipulado.

Um problema notado por profissionais no meio da fotografia é a banalização da mesma, a falta de compromisso com a qualidade da imagem e o fato de fotógrafos, amadores ou não, optarem por quantidade em vez de qualidade. Muitos fotógrafos não tem em mente a mensagem que sua foto está passando na hora de capturar aquele instante, ou não tem conhecimento para melhorar a qualidade de suas imagens, e se prendem a técnicas básicas de *design* fotográfico, tornando a foto menos atrativa, ou pior, acabam por reforçar padrões muitas vezes não desejados, como descreve Santaella, “Com o advento das câmeras digitais e dos telefones celulares providos de câmeras, o ritual do ato fotográfico, [...], de certa maneira, passou a ficar restrito aos fotógrafos profissionais, pois fotografar tornou-se uma ação trivial.” (SANTAELLA, 2012, p. 76).

O pensamento e a reflexão sobre essas questões que envolvem o *design* e a fotografia contemporânea apontaram um desafio: É possível realizar um ensaio fotográfico que una *Art Nouveau* e fotografia com influências latinas sem perda significativa de identidade? Com este propósito, foi planejado a realização de um ensaio utilizando um modelo com

características físicas latinas, e dessa forma operar uma tradução das técnicas do *Art Nouveau* e natureza européia para uma versão mais latina.

O objetivo do trabalho é aplicar técnicas de *design* fotográfico e, com inspiração em Grasset e Mucha, produzir um ensaio fotográfico que una o *Art Nouveau* e a fotografia. Para tal, é necessária uma base teórica, e para isso será realizada uma pesquisa exploratória para embasar uma análise sobre gravuras específicas de ambos artistas e introduzir temas específicos, mas necessários, como *design* e *design* fotográfico. Com os conhecimentos provenientes da análise das gravuras, o objetivo específico é analisar de forma comparativa se o ensaio consegue traduzir de forma suscetível os estilo *Art Nouveau* para um contexto latino sem perda significativa de identidade.

2 REFERENCIAL TEÓRICO

2.1 *Art Nouveau*

O *Art Nouveau* foi um movimento que prosperou por somente duas décadas (1890-1910). É visto como um movimento de transição, contemporâneo de movimentos como o Cubismo e o Expressionismo. Se destacou como o movimento pioneiro para a produção industrial de arte publicitária no ocidente. Este englobava vários ramos, como a arquitetura, moda, *design* de mobílias, *design* de produto e artes gráficas. Era a arte de rua, facilmente reproduzível, sendo um dos primeiros estilos artísticos produzidos em massa.

Almejando um novo estilo de arte, e frustrados pela arquitetura sem identidade comum da época, os artistas da nova arte viram a arquitetura como o melhor alvo para seu ataque. “[...] parecia que os engenheiros primeiro levantavam a estrutura para suprir seus requisitos naturais de estrutura, e depois jogavam um pouco de ‘arte’ na fachada na forma de um ornamento tirado de um dos livros com padrões sobre o ‘estilo histórico’.” (GOMBRICH, 1951, p.403, tradução nossa)¹, fala Gombrich sobre o estilo de arte sem identidade. A arquitetura foi a primeira área a ser considerada nova arte.

Segundo Lenning, na vertente arquitetônica do *Art Nouveau* na França, o principal artista era Henry Van de Velde, responsável pela decoração — que até hoje pode ser encontrada — do metrô de Paris. Era fortemente baseado em ferro retorcido, que agora não precisava ficar escondido e era moldado para ser parte da estética e não somente suporte. “O pilar ou suporte de aço não precisava mais ficar mascarado, escondido por alvenaria ou gesso” (LENNING, 1951, p. 120, tradução nossa)². Infelizmente a arquitetura *Art Nouveau* carecia de profissionais qualificados, e poucos realmente se destacaram na época.

O visual do *Art Nouveau* possuía uma linha orgânica, baseando-se na natureza e no feminino na grande maioria de seus produtos. Era galante e se utilizava de, principalmente na sua parte gráfica, ornamentos em vários elementos, como molduras, decoração dentro de cartazes, fachadas de construções, tanto simples de casas como de prédios. Utilizavam figuras

¹ “it seemed as if the engineers had first erected a structure to suit the natural requirements of the building, and a bit of 'Art' had then been pasted on to the facade in the form of ornament taken from one of the pattern-books on the 'historical style'.”(GOMBRICH, 1951, p.403).

² “A steel pillar or support no longer had to be disguised, hidden by masonry or plaster.”(LENNING, 1951, p.120)

chamativas como pássaros (principalmente pavões) e tinha uma base forte na arte japonesa chamada *Ukiyo-e* (1603-1867), movimento definidor do período Tokugawa do Japão, como cita Meggs: “As inúmeras origens que se costumam citar para o *Art Nouveau* [...] as ilustrações de William Blake, os ornamentos celtas, o estilo rococó, o movimento arts and crafts, a pintura pré-rafaelita, o *design* decorativo japonês e, em especial as gravuras Ukiyo-e” (MEGGS, 2009, p.250).

Ukiyo-e era um estilo de xilogravura e pintura que prosperou no Japão entre os séculos XVII e XIX. Ukiyo-e significa “mundo flutuante”, seu objetivo era justamente ilustrar o estilo de vida dos japoneses da região de Edo (agora Tokyo) do século XVII. Entre suas temáticas principais estavam a beleza feminina, o teatro Kabuki³, lutadores de sumô, paisagens, fauna e flora. Como qualquer xilogravura, o Ukiyo-e era talhado em madeira, mas a grande diferença não era na técnica, mas sim na organização pessoal. Os artistas geralmente não eram as mesmas pessoas que talhavam a madeira, que não eram as mesmas pessoas que vendiam ou que encomendavam a arte. O desenho era destruído no processo de talhagem, sendo colado na madeira e servia como guia para o talhador trabalhar por cima. O estilo artístico tinha um traço grosso, cores variadas e focado nas curvas, movimento, e repetições, como podemos ver na famosa xilogravura de Katsushika Hokusai, A Grande Onda (Figura 1), da série de pinturas que ilustravam o monte Fuji de ângulos diferentes — uma das mais famosas, possui uma numerosa repetição de elementos que acaba por criar um incrível movimento, semelhante, mas não igual às artes do Futurismo.

Na França se destacaram dois artistas o qual baseio meu ensaio fotográfico, o suíço Eugène Grasset (1845-1917), considerado o acadêmico sobre o estilo artístico, e o tcheco Alphons Maria Mucha (1860-1939), o mestre artista, que popularizou o movimento com a intervenção de seus belíssimos pôsteres. Por influência do Ukiyo-e, ambos compartilham da feminilidade e delicadeza no traço, costumeiramente usavam a forma natural da curva das plantas — principalmente Grasset, que produziu um livro chamado Plantas e suas Aplicações em Ornamentos — e formas onduladas (cabelos e poses) das mulheres para ilustrar suas obras.

Grasset ganhou destaque após produzir uma série de cartazes publicitários de anúncios diversos (Figura 2), como cerveja, chocolates e tintas que coloriam as ruas de Paris. Além de cartazes, Grasset também era muito conhecido pela sua versatilidade. O artista criava móveis, ilustrações de livros, jóias e vitrais — esta última era sua paixão.

³ Forma de teatro japonês caracterizado pela maquiagem pesada, dança e exageros na interpretação, frequentemente cantada ou poeticamente entonada.

Uma das maiores paixões de Grasset eram vitrais, e muitos de seus pôsteres refletem esse interesse. Ele era um mestre de estampas e texturas complexas e pesadas, e seus desenhos de figuras humanas geralmente estavam vestidas com roupas decorativas extremamente complexas. (MILLER et al., 2004, p. 209, Tradução nossa)⁴.

A reprodutibilidade de cartazes do *Art Nouveau* era alta, por conta da técnica de impressão utilizada, a litografia, “[...] desenhada sobre uma base de pedra calcária. Os desenhos são feitos com algum material gorduroso [...]. Então, a pedra é tratada com soluções químicas e água, de modo a que as áreas oleosas do desenho sejam fixadas na superfície.” (SANTAELLA, 2012, p. 47). Seus cartazes tinham uma característica marcante, “[...] com o desenho de contornos pretos espessos encerrando as formas em áreas uniformes de cor até certo ponto semelhantes a janelas de vitrais medievais. [...] seus padrões estilizados de nuvens chapadas refletem seu conhecimento das xilogravuras japonesas.” (MEGGS, 2009, p. 254).

A trajetória de Mucha não foi muito diferente, ganhou fama após aceitar um trabalho para fazer, por acaso, um cartaz para a peça *Gismonda* (Figura 3), protagonizada pela famosa atriz Sarah Bernhardt. Seu trabalho era marcante pela quantidade de detalhes e ornamentos, e suas mulheres com membros alongados e finos, semelhantes às mulheres das gravuras de Ukiyo-e, mas possuía uma gama de detalhes imensa em comparação com a arte japonesa, “Devido a sua complexidade e às cores suaves, visto de longe, o trabalho de Mucha carecia do impacto do de Chéret⁵. Mas assim que chegavam mais perto, os parisienses se surpreendiam.” (MEGGS, 2009, p.262). “Os posters de Mucha vieram para epitomizar o estilo *Art Nouveau*, sendo virtualmente inseparável do termo. Tanto que o *Art Nouveau* era comumente referido na França como o estilo Mucha” (MILLER, et al., 2004, p. 212, Tradução nossa)⁶.

⁴“One of Grasset’s passions was stained glass windows, and many of his posters reflect this interest. He was a master of heavily patterned and textured designs, and his figures often appear draped in unbelievably complex, decorative clothing.” (MILLER et al., 2004, p. 209)

⁵ Jules Chéret foi um dos pioneiros na litografia e na criação de cartazes publicitários. Também um dos pioneiros do *Art Nouveau*, com cartazes simples e objetivos. Jules Chéret é geralmente dito como o pai do poster pelos estudiosos da área.

⁶ “Mucha’s poster designs came to epitomize the Art Nouveau style, becoming virtually inseparable from the term. So much so that Art Nouveau was often referred to in France as Le Style Mucha.”(MILLER, et al., 2004, p. 212).

Os dois artistas — Mucha e Grasset — juntos de Cheret foram alguns dos que mais marcaram esse movimento de transição e os que mais influenciaram os movimentos artísticos subsequentes, principalmente na parte gráfica. “ O *Art Nouveau* é o estilo transitório que evoluiu do historicismo que dominou o *design* durante a maior parte do século XIX. [...] o *Art Nouveau* se tornou a fase inicial do movimento (artístico) moderno” (Meggs, 2009, p. 249).

Figura 1 - A Grande Onda de Kanagawa, por Katsushika Hokusai



Fonte: [Site conexaoplaneta.com.br](http://conexaoplaneta.com.br)

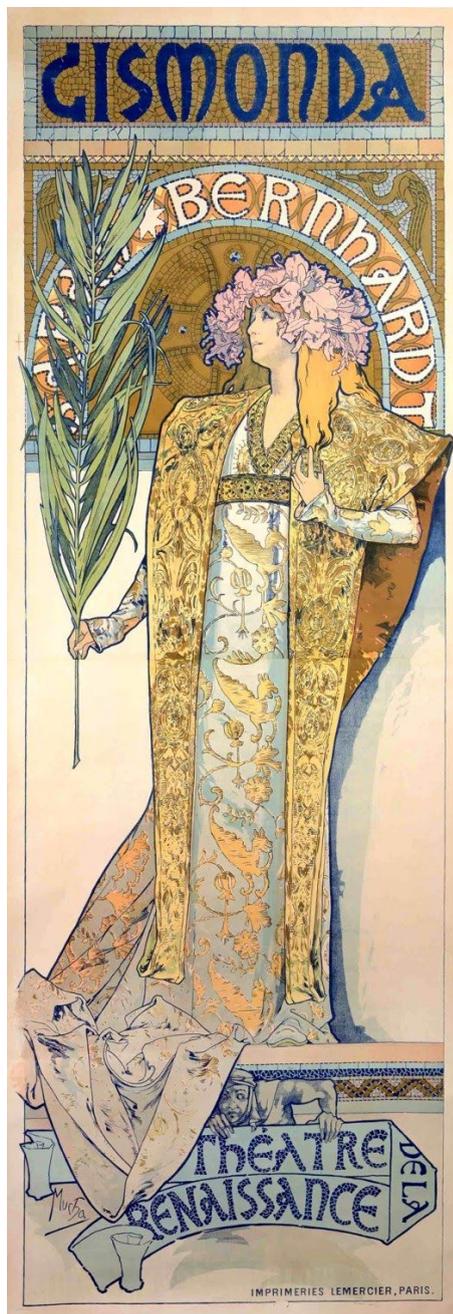
(<http://conexaoplaneta.com.br/wp-content/uploads/2017/05/7132-1024x614.jpg>).

Figura 2 - *Salon des Cent* por Eugène Grasset



Fonte: *Site moma.org* (<https://www.moma.org/collection/works/5372>).

Figura 3 - *Gismonda* por Alphonse Mucha



Fonte: Site myddoa.com (<https://www.myddoa.com/gismonda-alphonse-mucha/>).

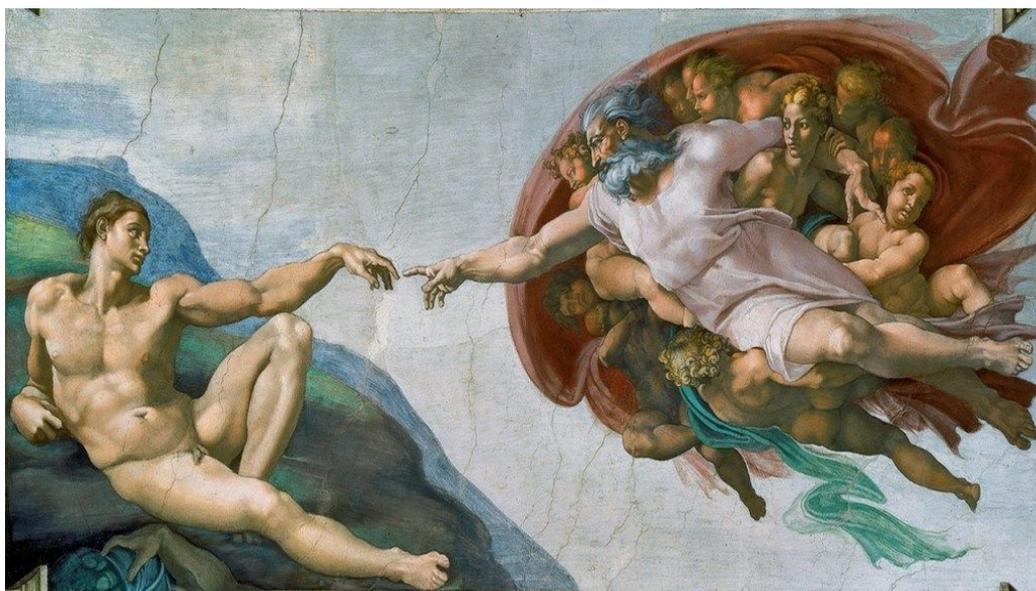
2.2 Design

O *design* é algo que existe desde os princípios da humanidade (registrada historicamente), com as pinturas rupestres nas cavernas de Lascaux, no sul da França e Altamira, na Espanha, há mais de 200 mil anos — “Sinais geométricos abstratos, como pontos, quadrados e outras configurações, se entremesclam com os animais em muitas pinturas de

cavernas.” (MEGGS, 2009, p.19). Desde o começo já era inerente do ser humano usar os elementos básicos para representação, e com o desenvolvimento da sociedade moderna, e estudos sobre imagem agora temos noção do papel desses elementos. Eles criam tensão, segregação, chamam a atenção: pontos e linhas são os elementos mais básicos do *design*.

Após entender o uso de formas básicas, fomos capazes de começar a compreender o subjetivo da criação imagética, e a complexidade da leitura de imagens, indo da densidade técnica da época renascentista de 1300 a 1600 (Figura 4) e seu culto pelo perfeito ou do minimalismo no neoplasticismo do *De Stijl* (Figura 5), no século XX “Os adeptos do *De Stijl* acreditavam que a beleza brotava da pureza absoluta da obra. Procuravam purificar a arte pela exclusão da representação naturalista, dos valores externos e da expressão subjetiva.” (MEGGS; PURVIS, 2009, p. 390), até as mais recentes fotografias documentais de Steve McCurry (Figura 6).

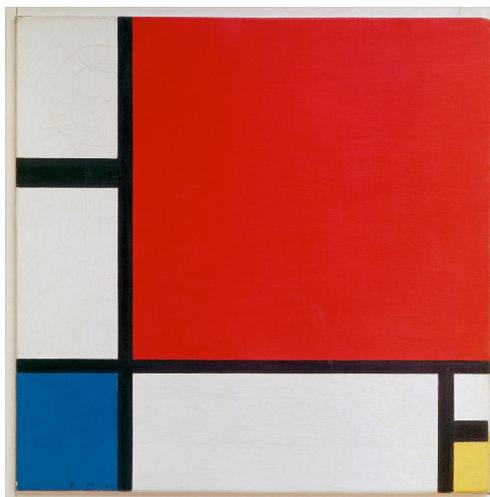
Figura 4 - Criação de Adão por Michelangelo di Lodovico na Capela Sistina



Fonte: *Dite viagemgrafia.com*

(<https://i1.wp.com/viagemgrafia.com.br/wp-content/uploads/2016/10/slide21.jpg?resize=1024%2C576>).

Figura 5 - *Composition with Red, Blue and Yellow* por Piet Mondrian



Fonte: *Site* [kastatic.org](https://cdn.kastatic.org/ka-perseus-images/f832e28211a5c9793935b60e12c9cb53d555a391.jpg)

(<https://cdn.kastatic.org/ka-perseus-images/f832e28211a5c9793935b60e12c9cb53d555a391.jpg>).

Figura 6 - *Afghan Girl* por Steve McCurry



Fonte: *Site* [cbsnews.com](https://www.cbsnews.com/pictures/iconic-photos-in-national-geographic-auction/3/)

(<https://www.cbsnews.com/pictures/iconic-photos-in-national-geographic-auction/3/>).

2.2.1 Elementos do Design

É importante para o entendimento do trabalho, a discussão de alguns dos elementos do *design* e da fotografia que foram escolhidos para o desenvolvimento do presente estudo. Começando pelo *design*, será discorrido sobre: enquadramento, ponto, linha, cor, contraste e repetição. Estes elementos foram escolhidos por conta da sua similaridade e adaptação ao *design* fotográfico que será detalhado mais à frente.

2.2.1.1 Enquadramento e Grids

Ao pensar em enquadramento, o *designer* deve pensar inicialmente em cada elemento que irá colocar no quadro, e fazer um planejamento de como irá organizá-los para chegar de forma mais eficiente no seu objetivo, causar no espectador efeito desejado, seja ele qual for.

Nesse planejamento (primeira fase) o *designer* deve levar em consideração o conteúdo, como por exemplo, a quantidade de diferentes informações, a natureza das imagens e o número de imagens. Com isso em mente, o *designer* deve tentar antecipar problemas que podem ocorrer, como por exemplo, títulos muito longos, o corte correto das imagens, pontos vazios que podem ser deixados pela falta de conteúdo, etc.

A segunda fase é, onde o *designer* irá distribuir os elementos no quadro, de acordo com um padrão de organização previamente escolhido, a *grid*.

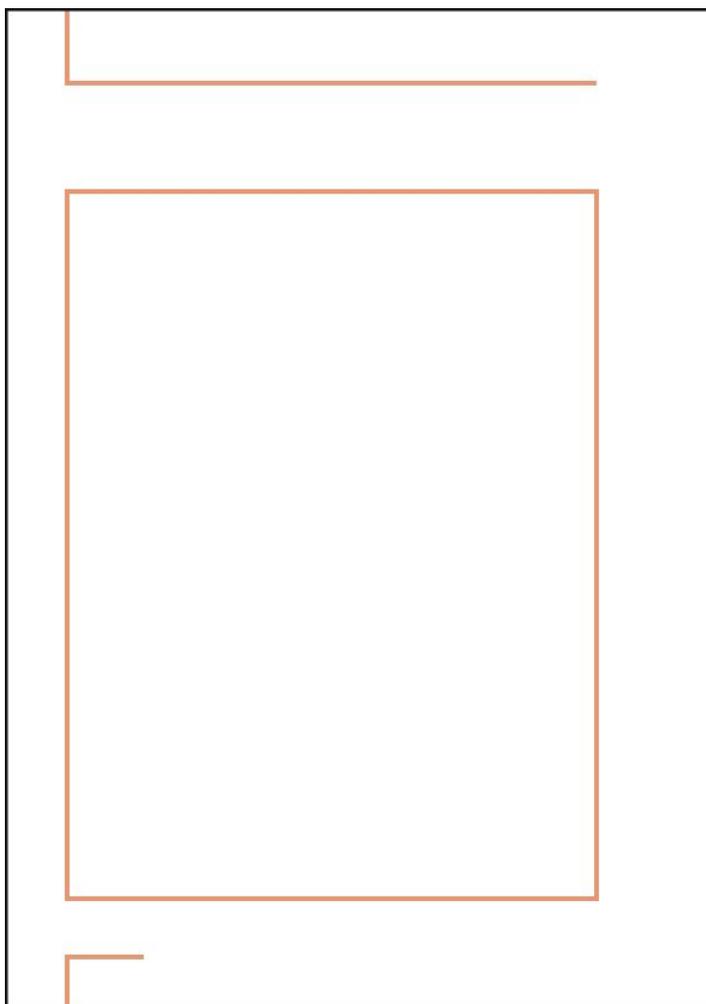
A *grid* é um padrão, geralmente formado por linhas e/ou colunas, que servem de guia para organizar elementos em uma tela, o formato e distribuição da *grid* é algo fundamental na concepção de uma imagem com *design* bem sucedido. Quando mais espaçado pode formar um plano, quando mais próximos podem formar margens de espaçamento. É importante frisar que a *grid* é um guia, e como qualquer guia, ele pode ser quebrado. “A variedade de soluções para posicionar uma *grid* em uma página é enorme, mas ainda assim é sábio violar a *grid* em certas ocasiões.” (SAMARA, 2003, p. 24, tradução nossa)⁷.

Entre as grids há quatro padrões que merecem menção: *grid* Manuscrita, *grid* de colunas, *grid* modular e *grid* hierárquico. A estrutura base da grid manuscrita (Figura 7) é uma área retangular que ocupa a maior parte da página, seu trabalho é acomodar um conteúdo

⁷ “The variety of solutions for laying out a page within a given grid are inexhaustible, but even then it’s wise to violate the grid on occasion.” (SAMARA, 2003, p. 24).

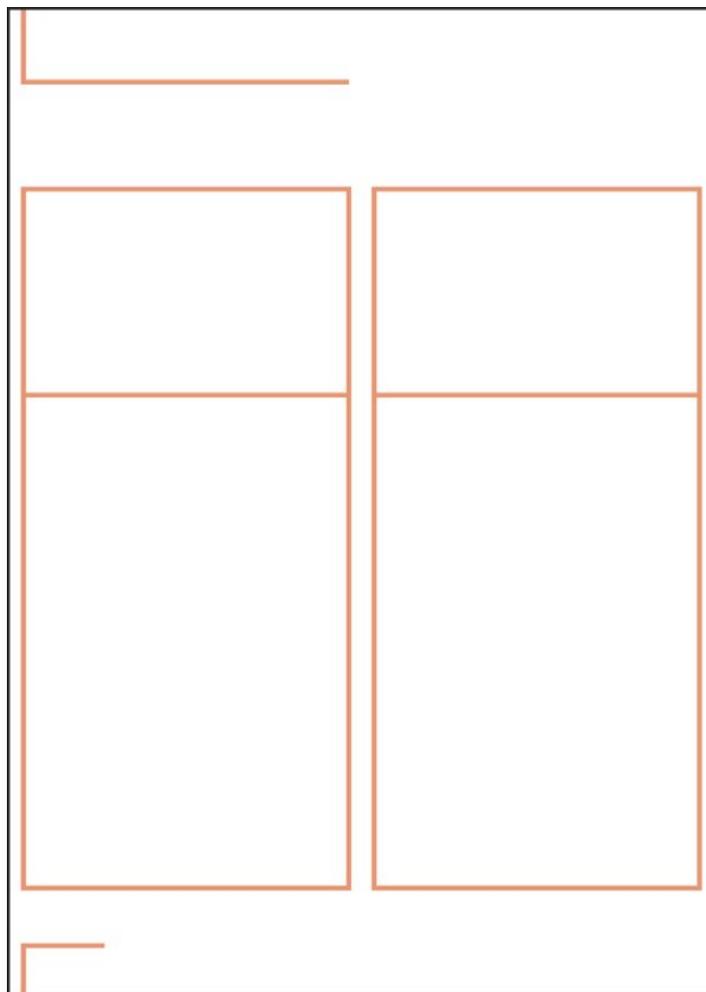
extenso e contínuo, como o texto em um livro. Sua estrutura primária é um bloco de central, e seu espaço ao redor forma a margem com o fim da página. Sua estrutura secundária é a posição de notas de rodapé, títulos, número de página (se tiver) e etc.

Figura 7 - *Grid* Manuscrita



Fonte: Elaborado pelo autor

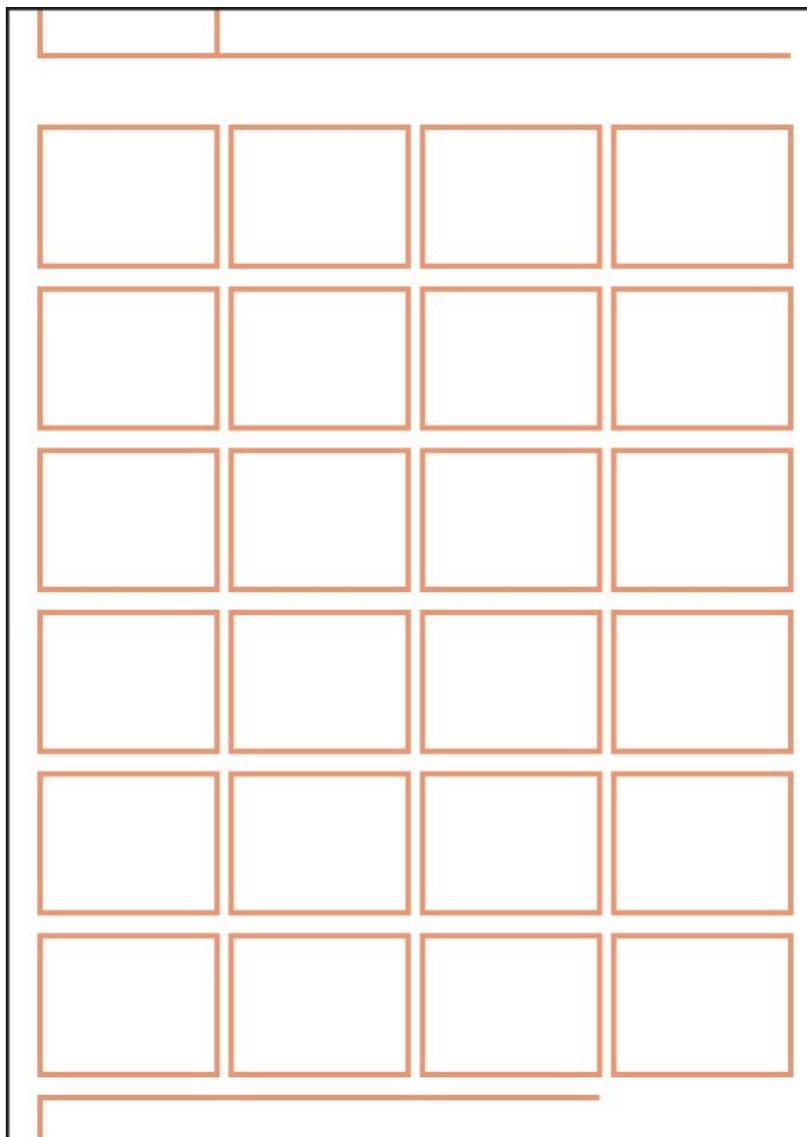
O segundo tipo de *grid* que merece menção é a chamada *grid* de colunas (Figura 8). Sua organização é formada por uma série de colunas que podem ou não ter diferenças de largura. Essas colunas podem ser cortadas por linhas que irão determinar a sua altura e divisões. Ao separar colunas com tamanhos iguais esta *grid* determina que as duas informações tem mesma hierarquia, se as colunas tiverem larguras diferentes ela determina que as informações apresentam conteúdos de diferentes graus de importância e por isso tem hierarquias diferentes.

Figura 8 - *Grid* de Colunas

Fonte: Elaborado pelo autor

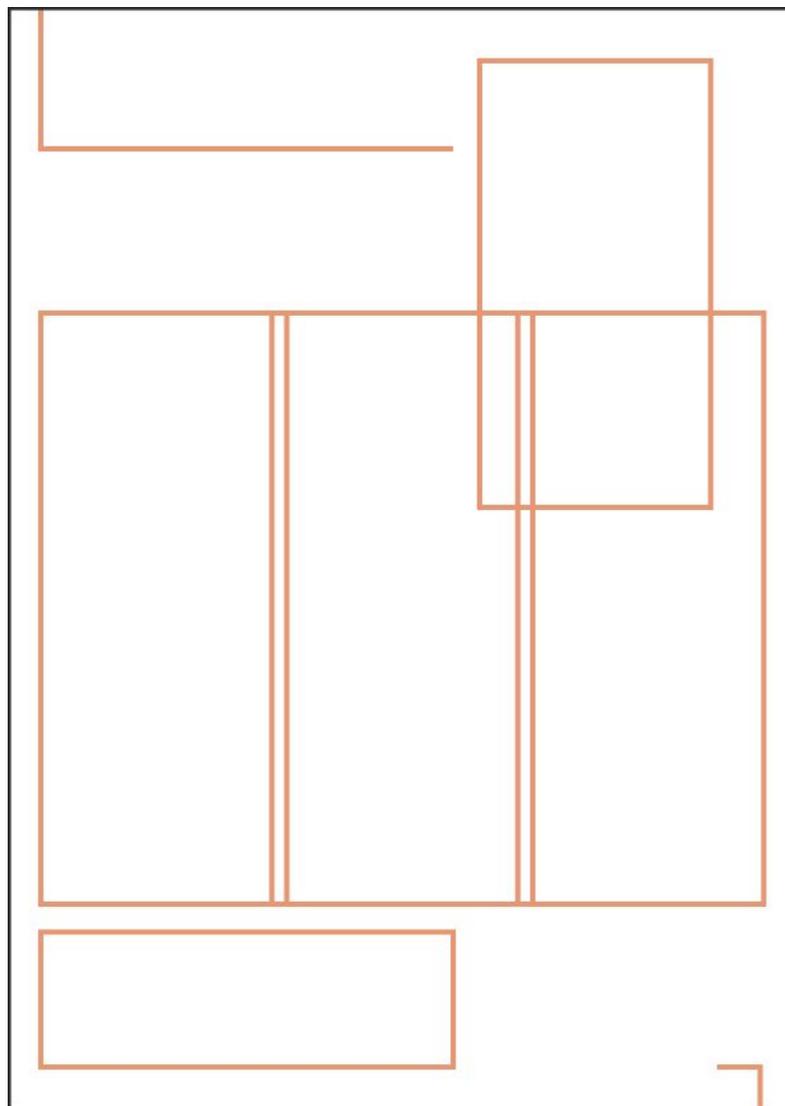
O terceiro é o chamado *grid* modular (Figura 9). Esse *grid* é organizado de forma semelhante à *grid* de colunas, mas com muito mais linhas separando as colunas em uma matriz de pequenos blocos chamados módulos. Cada módulo define onde uma parcela da informação deve estar, “Projetos extremamente complexos requerem um controle acima do que a *grid* de colunas pode prover, e nessa situação a *grid* modular pode ser a escolha mais útil” (SAMARA, 2003, p. 28, tradução nossa)⁸.

⁸ “Extremely complex projects require a degree of control beyond what a column grid will provide, and in this situation, a modular grid may be the most useful choice” (SAMARA, 2003, p. 28).

Figura 9 - Grid Modular

Fonte: Elaborado pelo autor

O quarto e último *grid* que irei mencionar é o chamado *grid* hierárquico (Figura 10). Como diz Timothy Samara, às vezes a informação é muito complexa e precisa de uma *grid* que não se encaixe em nenhuma outra categoria. Essa *grid* se adapta à necessidade de organização da informação, mas se baseia mais na colocação intuitiva de alinhamentos customizados, do que intervalos repetidos de forma igual. (SAMARA, 2003, p. 29, tradução nossa). Esse é a *grid* mais utilizado em cartazes contemporâneos.

Figura 10 - Grid Hierárquico

Fonte: Elaborado pelo autor.

Após o *designer* organizar os elementos dentro do plano escolhido — *grid*, antes de desenvolver por completo o *design*, é uma boa estratégia criar um *storyboard*⁹ com todas as imagens (caso façam parte de uma série) para checar a consistências de hierarquia. É uma forma de visualizar mais facilmente o que precisa ser mudado para melhor se adaptar ao harmonicamente com o restante das imagens. Geralmente são colocados de forma sequencial, onde uma organização se repete dentro dos mesmos intervalos.

O último passo é, após as correções, desenvolver por completo o *design*. Posicionar todos os detalhes e, em um processo cíclico, se houver mais de uma peça, checar se o que está sendo feito é consistente com as demais imagens.

⁹ Sequência ou série de imagens de baixa complexidade, que ilustram de forma simples um projeto.

Seguir estas regras é um bom guia para o *designer* entender enquadramento. Essas são as mais simples, mas às vezes a simplicidade é tudo o que se precisa.

As *grids* apresentadas aqui parecem ser somente para texto, mas não, essas organizações de imagem podem ser usadas para qualquer tipo de composição.

Algumas regras mais complexas sobre composições especificamente de imagens, que também podem ser transportadas para o *design* serão abordadas na parte referente à fotografia.

2.2.1.2 Pontos

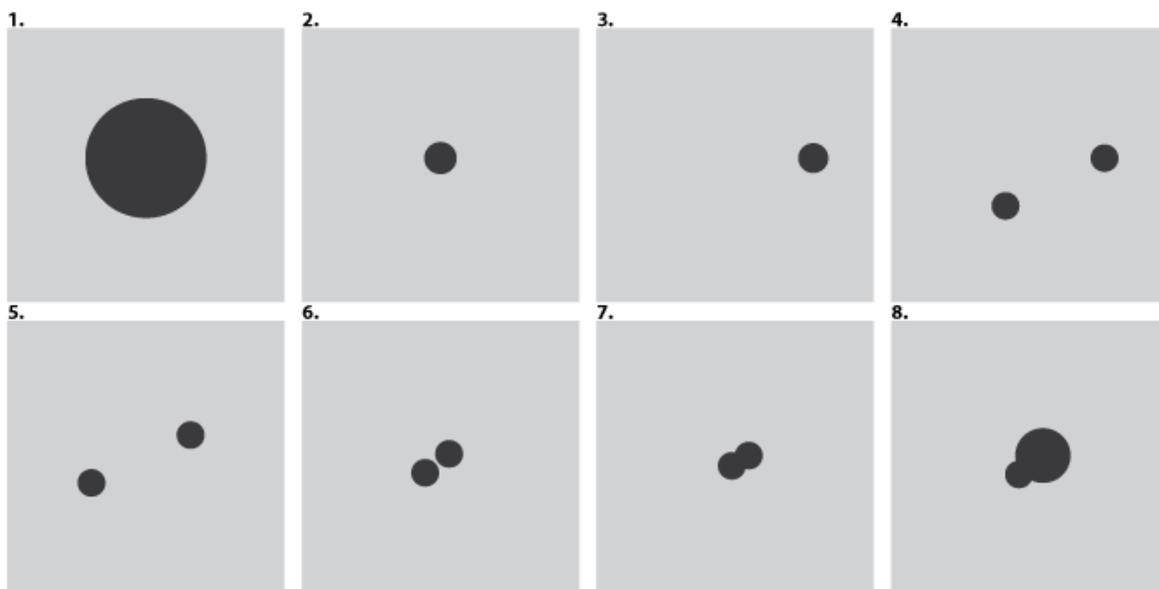
O ponto pode parecer um elemento simples, mas é extremamente complexo e fundamental para a construção de qualquer outra forma.

Um ponto é um objeto que cria um foco de atenção. Ao mesmo tempo que se contrai, irradia para o exterior. “O ponto se adere em qualquer espaço em que é introduzido e provê um ponto de referência para o olho, relativo às outras formas que o circunda, incluindo outros pontos...” (SAMARA, 2014, p. 40, tradução nossa)¹⁰.

Se um ponto crescer em tamanho até cobrir uma grande área, ainda continua sendo um ponto. Toda forma com um centro reconhecível, um quadrado, um círculo, um triângulo, todas podem ser consideradas pontos. A única diferença é que se o objeto tiver pontas vai criar tensão a mais em cada ponta. As interações entre um ponto ou mais são muito complexas, e quanto mais elementos na imagem, mais complexas de se entender elas ficam. Abaixo apresento referências sobre possíveis interações entre pontos circulares (Figura 11).

¹⁰ “A dot anchors itself in any space into which it is introduced and provides a reference point for the eye relative to other forms surrounding it, including other dots” (SAMARA, 2014, p.40).

Figura 11 - Pontos no *design*



Fonte: Elaborado pelo autor.

Primeira imagem: O ponto assim que entra um quadro, imediatamente estabelece relações com o espaço em volta. A principal característica é a proporção do ponto em comparação com o espaço.

Segunda imagem: O ponto quebra o espaço de uma maneira neutra. Neste caso não tem peso e está internamente balanceado. Se estivesse fora de centro criaria uma tensão, mas este senta estável no centro.

Terceira imagem: Quando o ponto se move do centro, há uma mudança de peso, tensão e dominância na imagem.

Quarta imagem: Se um segundo ponto for introduzido, uma relação é imediatamente criada entre os dois, criando uma linha imaginária que os conecta.

Quinta e sexta imagem: Se os dois pontos se aproximam a tensão entre eles é maior. Esta tensão pode ter mais importância do que os próprios pontos.

Sétima e oitava imagem: Se os dois pontos se juntarem, formarão um elemento novo que é a forma dos dois pontos juntos. Um elemento não precisa ser circular para ser um ponto. Ao se unirem a tensão é liberada, principalmente se os pontos forem de tamanhos diferentes.

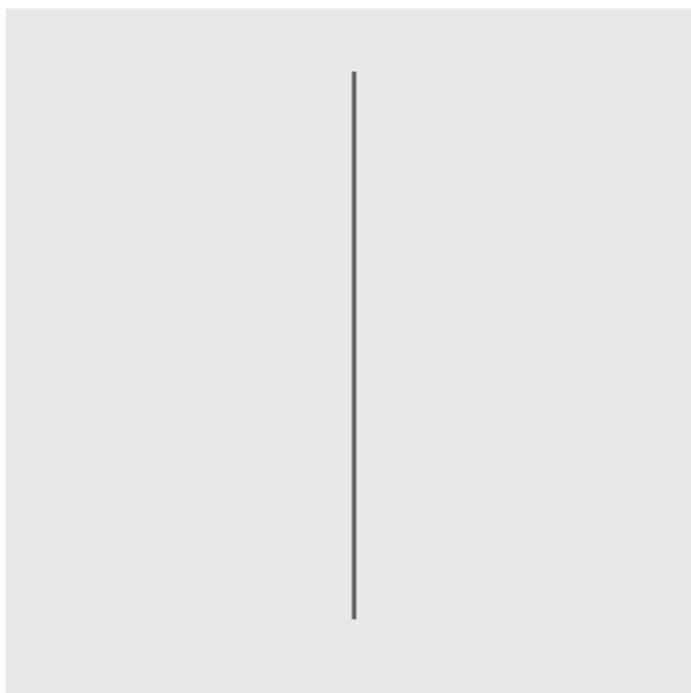
2.2.1.3 Linhas

A principal função de uma linha na composição é de conexão (Figura 12). Ela pode unir dois elementos ou áreas da imagem de forma física, ao conectar diretamente esses elementos, ou apenas sugerindo a conexão ao fazer o olhar transitar. O comportamento de uma linha é de constante movimento “A qualidade da linearidade é de movimento e direção; a linha é inerentemente dinâmica, do que estática”¹¹. (SAMARA, 2014, p. 44, tradução nossa)¹¹.

Além de unir, a linha também pode separar. Um ponto cria tensão e atrai o olhar, enquanto a linha tem o papel de guiar um olhar, ligar elementos, ou separá-los, criando barreiras entre dois elementos.

Ao aumentar o tamanho e/ou espessura de uma linha, a mudança de sensações não é gradual como o ponto. A linha ganha muito mais poder e potencialmente pode se tornar um plano (Figura 13). Se o *designer* quiser manter a propriedade de linha, deve-se medir muito bem essas mudanças.

Figura 12 - Linha



Fonte: Elaborado pelo autor.

¹¹ “The quality of linearity is one of movement and direction; a line is inherently dynamic, rather than static.” (SAMARA, 2014, p.44).

Figura 13 - Linha como plano



Fonte: Elaborado pelo autor

O *Art Nouveau* tem como elemento mais característico a linha, que pode ser representada pelo contorno dos objetos, comum em vitrais e em gravuras. Encontramos a predominância de linhas na quase totalidade do estilo artístico. Desde móveis, e arquitetura até, principalmente, as gravuras e pôsteres, muito comum nos longos cabelos das figuras representadas e nos ornamentos de plantas.

2.2.1.4 Contraste e dominância

Criar um contraste em uma imagem é algo que gera bastante valor e traz a atenção à imagem e a elementos específicos dentro dela. Esse elemento pode destacar-se pelo contraste de duas formas, por chamar mais atenção ou por ser quase semelhante mas ter uma característica específica diferente do padrão. Sendo esse contraste dominante ou específico.

⇒ O contraste é o que traz vida e retêm os olhares do público, dentre os tipos de contraste que são capazes desse feito estão o contraste entre linhas e planos, contraste de escala e o contraste de densidade.

No chamado contraste entre linhas e planos (Figura 14) vemos, por exemplo, que um simples texto em uma página, quando sozinho e com cores diferentes o suficiente já produzem um poderoso contraste. A linha e o plano já conseguem formar uma forte composição.

Figura 14 - Contraste linhas e planos



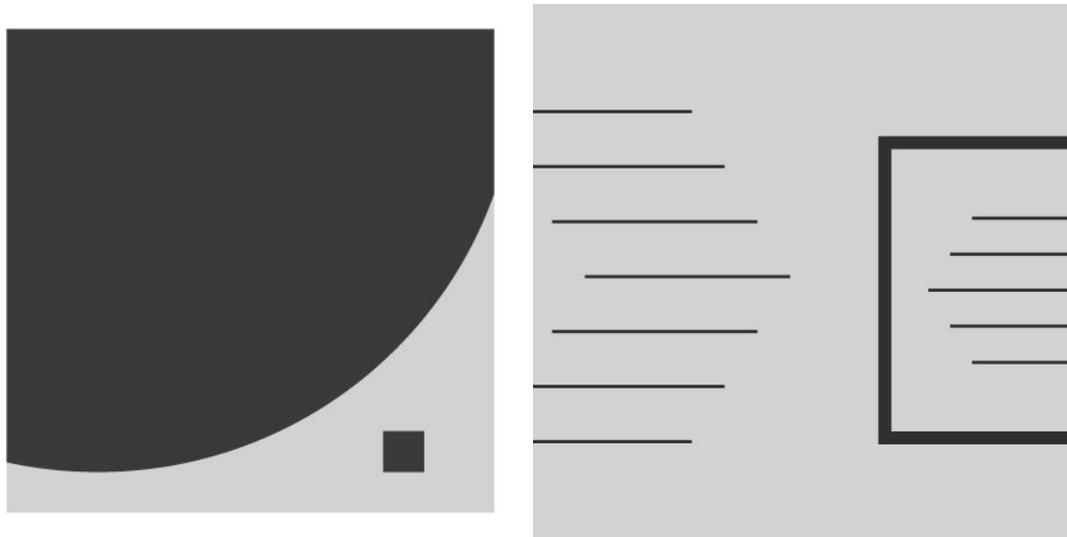
Fonte: Elaborado pelo autor

Os contrastes tipicamente mais usados, e que oferecem o impacto mais imediato, são os de escala (grande versus pequeno) e espaço ou densidade (comprimido versus aberto) — e seus mútuos efeitos na percepção de valor: quão claros ou escuros o espaço de composição parece [...].(SAMARA, 2014, p. 74, tradução nossa)¹².

O contraste de escala e o de densidade (Figura 15) são geralmente os que mais geram valor e chamam atenção. São os mais fáceis de serem notados mas consequentemente alguns dos mais difíceis de serem balanceados com outros elementos da imagem.

¹² “The contrasts typically used the most, and that offer the most immediate impact, are those of scale (large versus small) and spacing or density (compressed versus open)— and their mutual effects on the perception of value: how overall light or dark the compositional space appears.” (SAMARA, 2014, p.74).

Figura 15 - Contraste escala



Fonte: Elaborado pelo autor

Ao criar um contraste entre dois elementos, pode-se criar uma oposição que destaque uma característica particular de um objeto. Como por exemplo, em uma foto com vários pratos, todos são diferentes em forma, um quadrado, outro circular, outro hexagonal. Ao criar esse contraste o *designer* dá ênfase à forma, conseqüentemente tornando o formato de cada prato mais notável. A mesma coisa acontece de forma mais sutil, ao colocar um texto em caixa horizontal em uma composição vertical etc.

2.2.1.5 Cor

A cor tem a capacidade de ajudar na organização. Geralmente definido como uma paleta, o conjunto de cores é algo que deve ser planejado, assim como a *grid*, desde o começo do projeto. Uma composição é aconselhada que tenha uma quantidade limitada de cores que se encaixem em uma paleta harmônica, se encaixando como análoga, complementar, triádica etc. (padrões de organização de cores definidas pelo círculo cromático).

Estabelecer a riqueza e flexibilidade em uma paleta é sempre importante. Ainda assim, a paleta deve ser exibida com uma lógica claramente reconhecida. Isso geralmente depende na limitação do número de cores e suas interações; assim como nas formas lógicas, composição e hierarquia, o mais simples é geralmente melhor. Definindo a

matiz fundamental de uma paleta — análoga, complementar, triádica — é um ótimo lugar para começar. (SAMARA, 2014, p. 114, tradução nossa)¹³.

A cor pode unir elementos, ou contrastá-los, pode organizá-los no quadro. Tem sozinha o potencial de vários dos elementos vistos neste trabalho, e por isso é um dos elementos mais complexos na composição imagética. Quando objetos tem a mesma cor parecem ser do mesmo grupo, quando tem cores gradualmente diferentes parecem possuir uma progressão, característica por vezes utilizada para a comunicação. Por exemplo, em uma linha de produção de uma fábrica, pode haver botões que ditam a efetividade de uma máquina, esses botões podem ter cores graduais de vermelho à verde para definir a força.

2.2.1.6 Repetição ou União

No *design*, ao repetirmos um elemento podemos criar uma gama de efeitos diferentes. Primeiramente, ao repetir o mesmo elemento, é criado um ritmo. De acordo com o modo que esse ritmo é aplicado, pode-se criar movimento, textura, união, etc. É uma técnica que pode ser aplicada à qualquer outro elemento, criando uma quantidade de resultados muito ampla. Aqui será abordada as que foram consideradas mais importantes para o presente estudo.

Repetição criando movimento é uma característica presente nas obras do movimento artístico futurismo (Figura 16), e nas gravuras da era Edo no Japão. Ao repetir o mesmo elemento em posições diferentes, cria-se uma sequência, e se esse elemento tem uma forma de guiar o olhar, como uma ponta, seu poder de guia é bem maior. Um conjunto desses elementos age da mesma maneira, mas de forma bem mais evidente.

¹³ “Establishing richness and flexibility in a palette is always important. Still, the palette must exhibit a clearly recognizable logic. This very often depends on limiting the number of hues and their interactions; as with form logic, composition, and hierarchy, simpler is usually better. Grounding the palette in a fundamental hue relationship—analogue, complementary, or triadic—is a great place to start.”(SAMARA, 2014, p. 114).

**Figura 16 - Futurismo - O dinamismo de um automóvel
por Luigi Russolo**



Fonte: Site toda matéria (<https://www.todamateria.com.br/futurismo/>).

Repetição criando textura é o uso mais comum. Ao repetir elementos e criar um padrão relativamente equilibrado, o *designer* é capaz de criar uma textura. Comumente usado em fundos de cartazes (Figura 17), papéis de parede, fundos de fotografia e de inúmeras outras formas.

Figura 17 - Repetição criando padrões

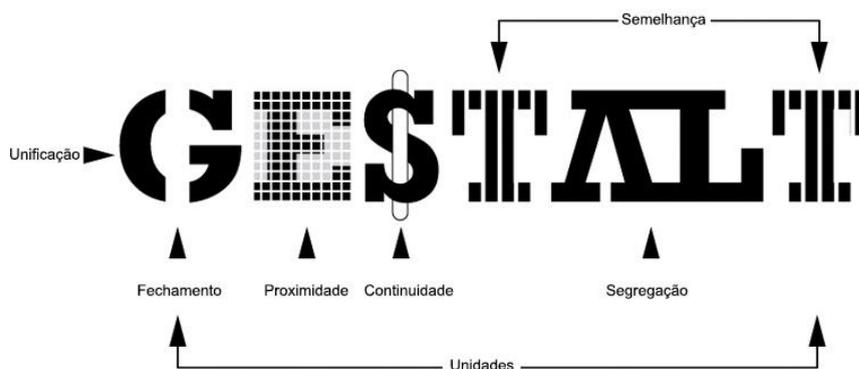


Fonte: Site Pixabay (<https://pixabay.com/vectors/flowers-pattern-spring-green-4032775/>)

Repetição como união é visto em várias outras formas de repetição, como por exemplo nas duas vistas anteriormente. Quando se repete elementos, e esses elementos têm

características semelhantes, eles são agrupados e pelas regras da *Gestalt* (Figura 18) são postos no mesmo grupo semântico.

Figura 18 - Gestalt



Fonte: Site Heller de Paula (<http://www.hellerdepaula.com.br/gestalt/>)

2.3 Fotografia

Uma fotografia nunca é lida da exata mesma forma por duas pessoas diferentes. É algo muito subjetivo e complexo de se estudar. Enquanto essa afirmativa pode estar correta, ainda há de se pensar ao decidirmos comunicar algo pela fotografia. “Embora a característica primordial da imagem seja a de ser apreendida no golpe de um olhar, de chofre, tudo ao mesmo tempo, ela encerra complexidades que temos de aprender a explorar.” (SANTAELLA, 2012, p.14). Quando se quer transmitir algo mais exato, como detalhes emocionais complexos de um personagem em um livro de ficção ou o preço exato de um produto em promoção, uma imagem simplesmente não basta faz-se necessário a utilização de texto ou números como complemento. Para facilitar o entendimento do processo de leitura de imagens, Santaella os classificou em três tipos:

1. O domínio das imagens mentais, imaginadas e oníricas. Estas brotam do poder de nossas mentes para configurar imagens. Elas não precisam ter necessariamente vínculos com imagens já percebidas. A mente é livre para projetar formas e configurações não necessariamente existentes no mundo físico;
2. O domínio das imagens diretamente perceptíveis. Essas são as imagens que apreendemos do mundo visível, aquelas que vemos diretamente da realidade em que nos movemos e vivemos;

3. O domínio das imagens como representações visuais. Elas correspondem a desenhos, pinturas, gravuras, fotografias, imagens cinematográficas, televisivas, holográficas e infográficas (Também chamadas de “Imagens computacionais”). (SANTAELLA, 2012, p.16).

Enquanto classificação, essas três funcionam muito bem separadamente e não parecem ter muito em comum. Mesmo que isso facilite o entendimento, não imagino que na prática uma funcione separadamente de outra. A imagem representativa surge de relações prévias que conectaram o reconhecível (passado) com o reconhecido (presente), fazendo o ser humano lembrar daquilo que está sendo representado. Já este reconhecimento é parte de um processo mental de memória, que nada mais é do que o real visível refletido na mente de cada pessoa, ou seja, as imagens oníricas da primeira classificação. Cada última classificação está relacionada com todas as acima.

Toda imagem é decodificada, inicialmente é vista e depois interpretada no pensamento reflexivo do ser. Há muitos processos envolvidos, há autores que defendem que a imagem deve ser estudada a partir de sua gênese. Isto é muito verdadeiro nas imagens tecnológicas decorrentes da fotografia. A câmera moderna é apenas uma sofisticada câmara escura — uma caixa com um buraco no centro, pelo qual passa a luz refletida do ambiente externo. Essa caixa duplica muito simplificada a função do olho humano, de estreitar a luz solar por um orifício de abertura variável, e projetá-la em um fundo de verticalmente invertida. O nosso cérebro que ao processar a imagem (assim como na câmera tecnológica moderna) à alinha e faz possível o entendimento correto do nosso arredor.

A câmera fotográfica é uma espécie de órgão sensitivo que tenta imitar o funcionamento do olho humano. Ela age como uma extensão mecânica do nosso olho. O diafragma da câmera, que controla a quantidade de luz, imita a íris.[...] A lente da câmera imita o cristalino [...]. A retina encontra sua correspondência na parte de trás da câmera [...] (SANTAELLA, 2012, p.75).

Ao abordar o processamento de imagens, é importante lembrar que fotografia possui uma fidelidade paradoxal com a realidade, pois, ao mesmo tempo que é uma representação do real, ainda é apenas uma representação e não uma reprodução fiel do fotografado, ela é ao mesmo tempo que um reflexo, um fragmento do objeto fotografado.

A leitura de imagens é uma atividade complexa, há vários níveis de entendimento que, semelhantes aos níveis de entendimento apresentados no livro “*Design Emocional - Porque adoramos (ou detestamos) os objetos do dia-a-dia*” de Donald Norman, na página 63. Esses níveis agem inicialmente na primeira impressão do leitor, nos sentimentos instantâneos, logo em seguida atingem os primeiros pensamentos, e a primeira experiência real do leitor, e por último atingem os pensamentos reflexivos, onde o leitor vai se relacionar e se identificar com a obra, ou por associações prévias, como exemplo, quão maior o preço, melhor é a qualidade — o visceral, comportamental e reflexivo de Norman.

Há pelo menos três níveis de apreensão de uma foto. Antes de tudo, uma foto, qualquer foto, produz em nós algum tipo de sentimento, às vezes imperceptível, às vezes muito intenso. Entretanto, não obstante a importância dos sentimentos, eles correspondem apenas ao primeiro nível de apreensão de uma foto. Em um segundo nível, vemos uma foto, isso é, identificamos seu motivo, aquilo que está nela fotografado. Assim, ao olharmos para uma foto, reconhecemos traços, identificamos o que foi fotografado. Quando essa identificação não é imediata, buscamos pistas e brincamos com adivinhações e acertos sobre o local e a situação que ali aparecem. Mas é apenas no terceiro nível de apreensão que surge a diferença entre ver fotos e ler fotos. (SANTAELLA, 2012, p. 79).

A um fotógrafo experiente é recomendado estar com tudo isso em mente, mesmo que de forma inconsciente, pensando nos elementos — pontos, linhas, contraste, repetição, diagonais, curvas etc. É muito fácil repetir a mesma ação sem pensar, automaticamente de forma mecânica e nunca pensar na técnica utilizada e em como ela pode influenciar a recepção desta imagem.

Segundo Flusser, o fotógrafo é a pessoa que, dentro de uma gama de momentos ininterruptos e irreversíveis deve selecionar o momento específico que melhor se adequa ao que está em sua mente. Ele é o seletor de momentos que, ao capturar um em específico, tem o poder de sensibilizar, de comunicar uma mensagem, de construir uma história ou simplesmente, mas inerentemente, documentar um acontecimento.

O gesto fotográfico é série de saltos, o fotógrafo salta por cima das barreiras que separam as várias regiões do espaço-tempo. É gesto quântico, procura saltitante. Toda vez que o fotógrafo esbarra contra barreiras, se detém, para depois decidir em que região do tempo e do espaço vai saltar a partir desse ponto [...] Toda vez que o

fotógrafo esbarra contra um limite de determinada categoria fotográfica, hesita, porque está descobrindo que há outros pontos de vista disponíveis no programa. Está descobrindo a equivalência de todos os pontos de vista programados, em relação à cena a ser produzida. É a descoberta do fato de que toda situação está cercada de numerosos pontos de vista equivalentes. E que todos esses pontos de vista são acessíveis. (FLUSSER, 1985, p. 20).

Uma boa maneira como alternativa mais simplificada de reproduzir eficientemente esse processo seletivo — quântico segundo Flusser — é fazer como os jornalistas e pensar em questões para chegar a uma conclusão, o chamado método jornalístico. Pensar em perguntas que seu leitor pode fazer, e tentar respondê-las devidamente com informações visuais, é uma técnica muito usada, principalmente por fotógrafos do ramo jornalístico. Com esse exercício o profissional pode se tornar mais criterioso na hora de selecionar esses momentos e clicá-los.

Uma imagem é um momento, um instante flagrado por um meio técnico. Porém, os elementos que estão dispostos na imagem e os que imaginamos estar fora dela nos impulsionam a pensar em uma narrativa. Os famosos “O quê” e/ou “Quem?”, “quando?”, “onde?”, “como?”, e “por quê” são os que buscamos na imagem. (MIRANDA, 2015, p.63).

É uma boa prática fotógrafos saberem que, ao olhar pelo visor, ele já está planejando como a imagem deve ser construída “Depois da nossa imaginação e de nossas expectativas criativas, é no visor que encontramos pela primeira vez o processo de *design* em sua forma mais crua” (WEBB, 2010, p. 12).

2.3.1 Design Fotográfico

2.3.1.1 Enquadramento

Dentro das técnicas de *design* fotográfico, existe a técnica de enquadramento, que julgo a mais fundamental da fotografia.

Ao enquadrar uma foto, o fotógrafo está exercendo sua habilidade de escolher o que entra ou sai da cena, definindo o que é melhor ou pior para compor aquela imagem, ou para passar a mensagem desejada, “Apesar da possibilidade de uma situação conter vários

significados e pontos de vista, é o fotógrafo quem seleciona qual interpretação de cena será capturada para uma futura edição ou apresentação.” (WEBB, 2010, p. 14). Ao selecionarmos algo para dentro da imagem, estamos dizendo que aquilo importa. Aquilo agora é parte da história que estamos contando. Permitimos que nossa atenção seja dedicada apenas ao que está dentro do enquadramento.

Idealmente devemos mostrar mais apresentando menos, simplificando a mensagem em vez de mostrar tudo ao mesmo tempo. Quando falando de enquadramento, há três regras que mais têm destaque. A primeira e mais simples é a que, geralmente, já vem desenhada no visor de câmeras digitais, a regra dos terços (Figura 19). Essa regra define que a imagem é definida em nove quadrados iguais. Duas linhas a cortam horizontalmente e verticalmente, formando 4 pontos de interseção — os chamados pontos de interesse — que são usados como guias para posicionamento do motivo fotografado, teoricamente esses quatro pontos e essas 4 linhas são os locais que o olhar naturalmente segue, então, se você pousar um horizonte sobre uma linha dessas é dito trazer harmonia para a fotografia. Essa é a regra mais básica e intuitiva, muitas vezes interpretada como desinteressante, por ter sido super utilizada.

A regra dos terços importa porque, quando utilizada, nos força a equilibrar dinamicamente os elementos em nosso enquadramento. Posicionados no centro, os elementos podem ficar perfeitamente equilibrados, mas são estáticos. [...] Porém, desloque estes elementos para os terços e somos forçados a reequilibrar e considerar a massa visual dos objetos em relação uns aos outros. (DUCHEMIN, 2015, p.128).

Figura 19 - Regra dos Terços



Fonte: Elaborado pelo autor.

Os terços causam um desbalanceamento que gera interesse e atrai olhares. O fotógrafo é muitas vezes forçado a recompor a imagem, mudar o ângulo entre outras escolhas para poder balancear mais eficientemente a imagem, se for o objetivo.

A segunda regra é a chamada simetria dinâmica (Figura 20), é uma regra que traça uma diagonal de uma das extremidades que divide o quadro em dois triângulos iguais mas opostos, e traça retas vindas das extremidades onde a diagonal principal não partiu, essas retas são perpendiculares à diagonal e vão de encontro à mesma. Essa regra dita que o ponto de interesse é o encontro entre as linhas, e que os elementos da foto devem estar divididos ou sob a linha diagonal principal ou nas pequenas diagonais vindas das extremidades. Esta pode ser entendida como uma simplificação da nossa próxima regra, a proporção áurea.

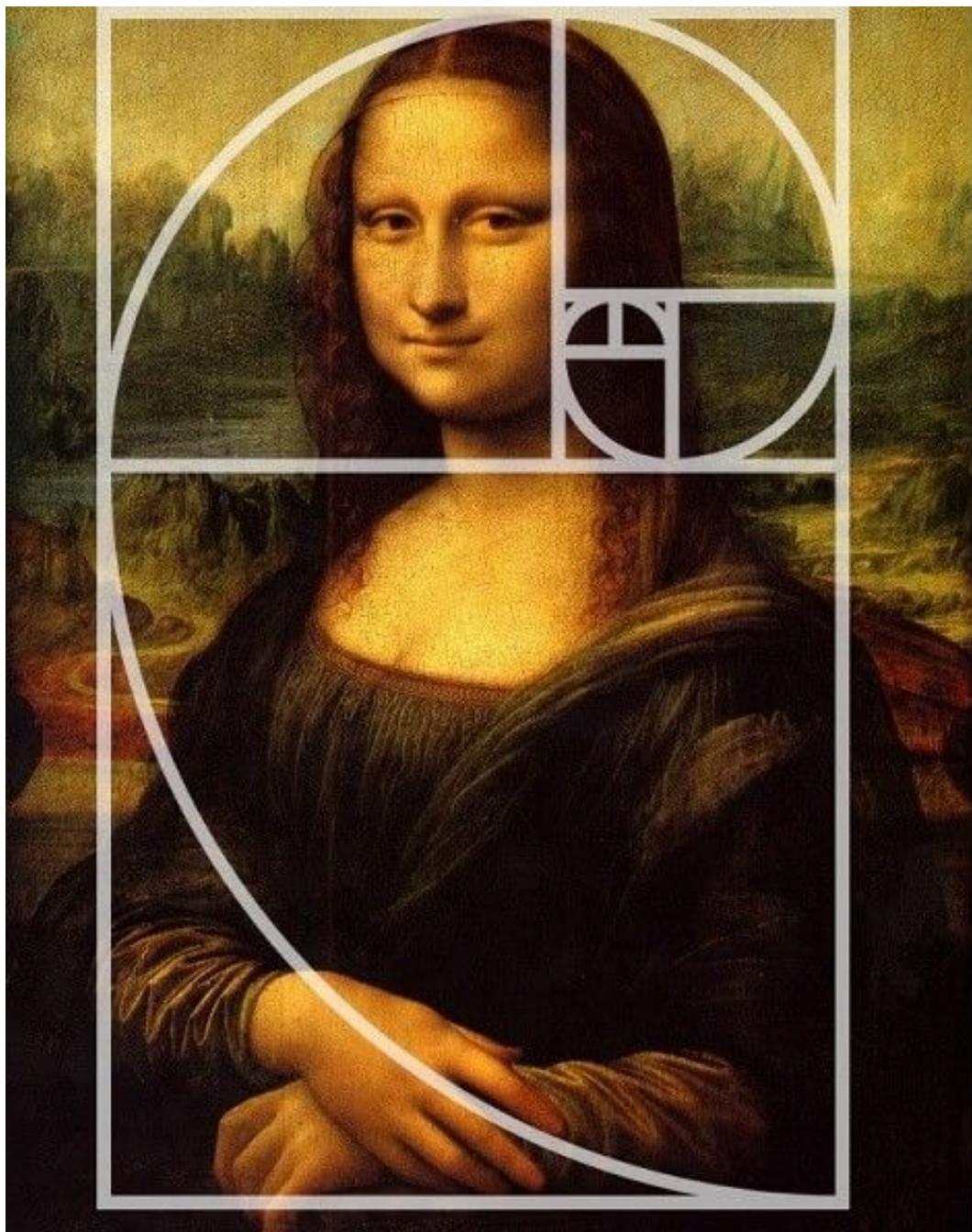
Figura 20 - Simetria Dinâmica



Fonte: Elaborado pelo autor.

A terceira e mais complexa regra é a proporção áurea, ou também chamada espiral de ouro (Figura 21). “Com base em alguns cálculos interessantes, a proporção áurea e a espiral de ouro aparecem significativamente no mundo natural e influenciaram a arte ocidental por séculos.”(DUCHEMIN, 2015. p.135). Essa espiral é encontrada em vários elementos na natureza, desde conchas (Figura 22) até formas de galáxias (Figura 23). A proporção áurea é representada por um retângulo. O quadrado é uma proporção 1:1 enquanto a proporção áurea é de 1:1,618, um retângulo baseado na sequência de Fibonacci. Essa regra é dita como a regra de perfeita harmonia.

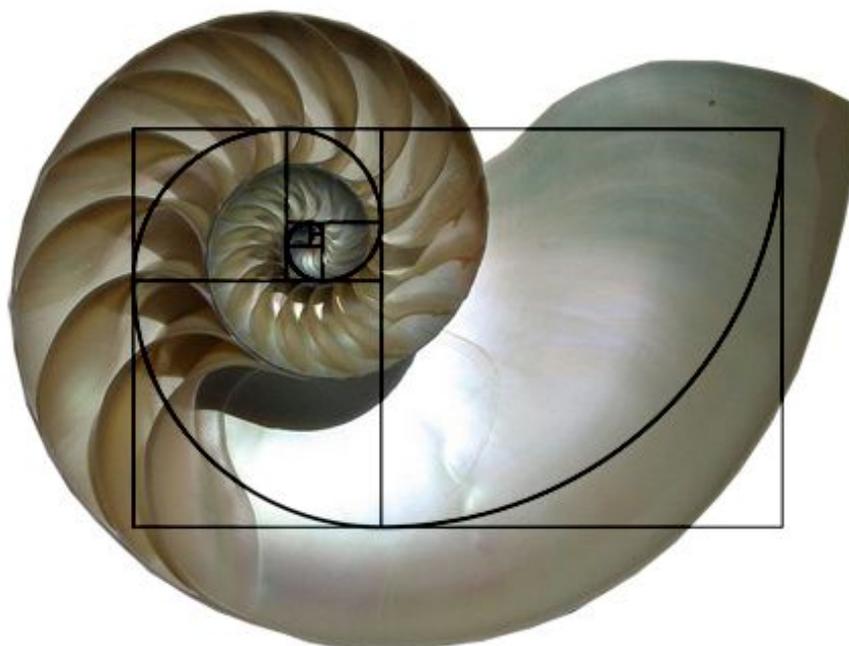
Figura 21 - Proporção áurea sobreposta à Mona Lisa de Da Vinci



Fonte: *Site Viva Decora*

(https://www.vivadecora.com.br/pro/curiosidades/proporcao-aurea/?utm_medium=social&utm_source=pinterest&utm_campaign=proporcao-aurea&utm_content=).

Figura 22 - Concha com proporção áurea



Fonte: Site Gizmodo (<https://gizmodo.uol.com.br/mitos-proporcao-aurea/concha-e-proporcao-aurea>).

Figura 23 - Galáxia com proporção áurea



Fonte: Site Elcanarioensuergel (<https://elcanarioensuergel.blogspot.com/2019/06/la-seccion-aurea-para-torpes-en.html>).

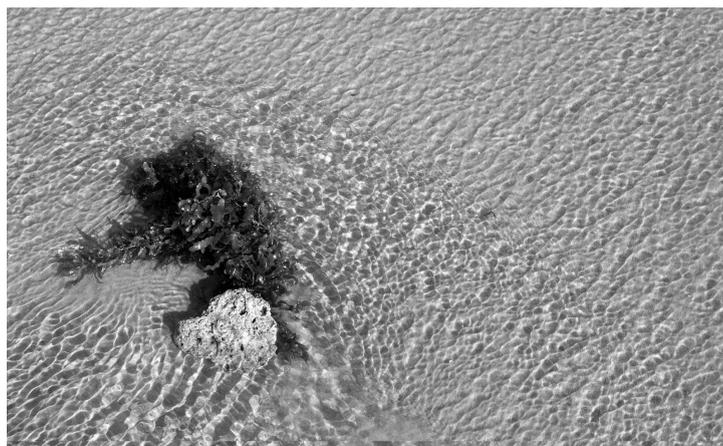
2.3.1.2 Pontos

Ao escolher enquadrar algo na foto, seja isso de tamanho real grande ou pequeno, se o objeto está longe o suficiente para ser visto como algo de proporções diminutas, isso se torna um ponto (Figura 24). É a unidade visual mínima, o elemento mais básico tanto na fotografia quanto nas artes plásticas, e se usado da maneira correta, “mesmo sendo pequeno, torna-se o elemento dominante da imagem e atrai fortemente a visão do espectador. Assim, um elemento ínfimo e simples pode ancorar o tema e o assunto de uma fotografia [...]” (MIRANDA, 2015, p. 17).

Neste momento, antes de levar em consideração a cor, um ponto pode gerar tensão — o desconforto causado por um ponto ao adentrar um quadro — ou equilibrar uma obra de arte inteira, como é visto em peças do De Stijl. A importância desta forma é tamanha, a ponto de obras inteiras serem feitas somente a utilizando, como as pinturas pontilhistas magníficas de Seurat, e Van Gogh (Figura 25). Nessas pinturas o ponto perde a individualidade e, com a repetição e união causada pela mesma, se torna uma textura e conseqüentemente uma representação de algo.

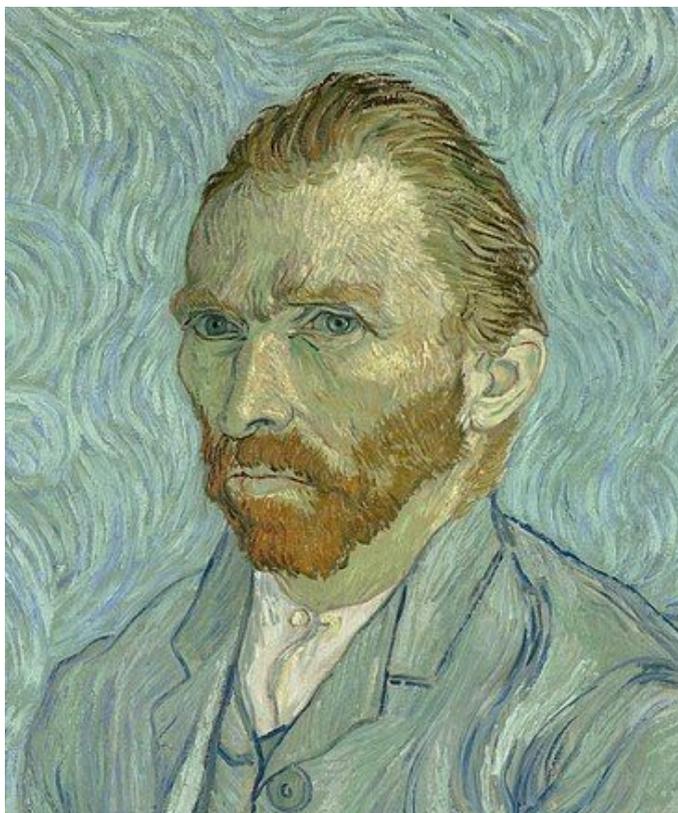
Quando a cor é levada em consideração tudo fica mais complexo, o fotógrafo agora tem que levar em conta, primeiramente, a cor, depois o contraste da cor desse ponto em relação ao fundo, e se ao expor esse ponto ao redor de um fundo com cores diferentes, qual cor nova ele irá adquirir. O agrupamento de cores é algo com uma profundidade técnica imensa. Um cinza neutro pode ser percebido como um vermelho ao envolvê-lo por cores frias.

Figura 24 - Ponto causando tensão



Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 25 - Pontilhismo no autorretrato de Van Gogh



Fonte: *Site* Wikipedia (https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Vincent_van_Gogh_-_Self-Portrait_-_Google_Art_Project.jpg).

2.3.1.3 Linhas

Ao utilizar um ponto, e repetí-lo suficiente vezes ou de forma próxima um ao outro o suficiente a individualidade do ponto para de ser percebida e a sensação de direcionamento aumenta. A junção desses pontos se torna algo com individualidade própria, a linha (Figura 26).

Em relação ao ponto, a linha possui uma dinâmica peculiar que sugere ao espectador uma visão através da superfície da imagem. [...]. Um grupo de linhas cria redes e composições complexas, porém derivadas de um conceito elementar e fundamental na dinâmica das linhas. A linha pode ser a conexão entre dois pontos ou até mesmo um trajeto de um ponto em movimento. Ela pode ser destacada como um contorno de um objeto, o pode ser invisível e subentendida. O nosso fluxo de olhar tende a ser linear e

percorrer um trajeto visual, que pode ser amplamente sugestionado pelas linhas expostas na imagem. (MIRANDA, 2015, p. 17).

Figura 26 - Fila de Alpinistas



Fonte: *Site Medium*

(<https://medium.com/do-contribute/the-shortest-distance-between-two-points-is-a-straight-line-f08ec6dc9bb2>).

A linha é um elemento poderoso, que é capaz tanto de separar como de guiar o olhar. É capaz de emoldurar como também de transpor as bordas, guiando seu olhar para além da imagem. Podem ser horizontais que agem de forma a estacionar o olhar, dando mais estabilidade para a imagem e criando uma relação com a realidade.

Quando estamos andando tendemos a olhar para o horizonte. Durante as nossas vivências como ser humano, quando de alguma forma esse horizonte está inclinado é porque não estamos estáveis (Figura 27). “As linhas horizontais falam de solidez e firmeza. Elas ancoram o enquadramento quando são colocadas na parte de baixo dele e quando a linha é grossa ou escura, como um horizonte, ela dá peso à base da imagem, assim como faz na vida real” (DUCHEMIN, 2015, p.72). Então sempre estamos buscando a estabilidade.

Além de linhas horizontais, também existem as verticais (Figura 28), que ditam a altura da imagem. Não importando o tamanho da foto, o motivo pode ser fotografado de forma a ser percebido como grande, e isso é dado majoritariamente por conta das linhas verticais. Quando as linhas estão, inicialmente, à uma grande distância, e ao decorrer da imagem vão se encontrando formando um triângulo, essas linhas dão sensação de profundidade. Se o motivo

for um prédio ele parece alto, se for uma estrada, parece longa (Figura 29). Quando sozinha sua principal função é guiar o olhar para cima e para baixo, e quando em conjunto, podem agir de forma inesperada, “Enquanto fotografava as vigas verticais de uma cerca em um pasto, [...] as linhas formavam um padrão e criavam algo novo, produzindo uma longa linha diagonal que era mais interessante como uma única linha longa do que um conjunto de linhas verticais” (DUCHEMIN, 2015, p. 74).

Figura 27 - Linhas Horizontais: Horizonte Instável



Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 28 - Linhas Verticais



Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 29 - Fotografia de uma estrada por Karsten Würth



Fonte: Site Unsplash (<https://unsplash.com/photos/rafblRbne3o>).

As linhas diagonais são as mais poderosas e com mais potencial de guiar o olhar para dentro da imagem. Na cultura ocidental, devido ao nosso sentido de leitura, a diagonal dita mais forte é a que chamamos de diagonal primária, que começa na esquerda superior e vai à direita inferior, indo do canto de início de leitura até o canto que demarca o final da página (Figura 30). A segunda diagonal com mais poder de guiar o olhar é chamada secundária, que tem sentido completamente oposto à primária, começando do canto direito superior e indo ao esquerdo inferior (Figura 31). Ela tem poder de fazer o olho transitar, criando movimento e prendendo o olhar no centro. Enquanto a primária guia o olhar para baixo e dentro, a secundária guia para cima e fora. “Se estivesse fotografando um esquiador descendo uma montanha, consideraria me posicionar de modo que a linha do terreno e a direção insinuada do esquiador estivessem sobre a diagonal primária”, já que a gravidade tem sentido de cima para baixo. (DUCHEMIN, 2015, p. 78).

Figura 30 - Diagonal Primária



Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 31 - Diagonal Secundária



Fonte: Site Photography Icon (<https://photographyicon.com/shape/>).

Além das linhas diagonais também temos as linhas curvas (Figura 32), que diferentemente das diagonais, são suaves e direcionam o olhar lentamente, dando mais espaço para o leitor descobrir segredos escondidos ou simplesmente apreciar cada detalhe da imagem. “Muitas curvas ou arcos podem ser encontrados na natureza — inclusive no corpo humano, tema repleto de formas e dobras”(WEBB, 2010, p. 33). O objeto que eu acredito ser o mais fotografado e alvo de pinturas e arte em geral é o ser humano, e principalmente em fotografias que se centram no nu, a curva é algo muito trabalhado, criando formas geométricas e muitas vezes até abstrações.

Figura 32 - Linha Curva

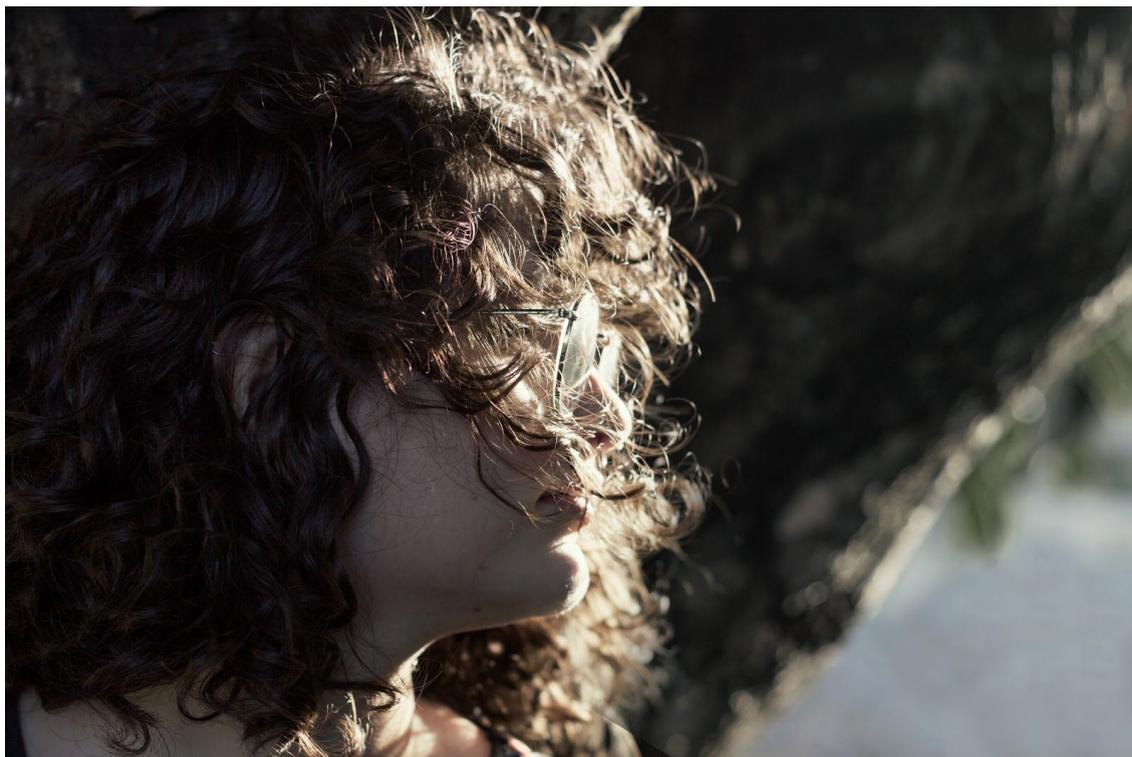


Fonte: Elaborado pelo autor.

Por último, uma última linha que nos/me parece digna de nota é a linha insinuante (Figura 33). É aquela linha que não existe visualmente, mas que o objeto fotografado força o olhar a seguir naquele sentido. É o rosto de uma criança que olha para fora da foto em uma peça publicitária, o dedo de Platão apontando para o céu na famosa pintura de Rafael Sanzio “A escola de Atenas” (Figura 34). “O olhar de uma mulher através do enquadramento para alguém ou algo fora dele cria uma linha porque, embora ela não esteja visível, nosso próprio

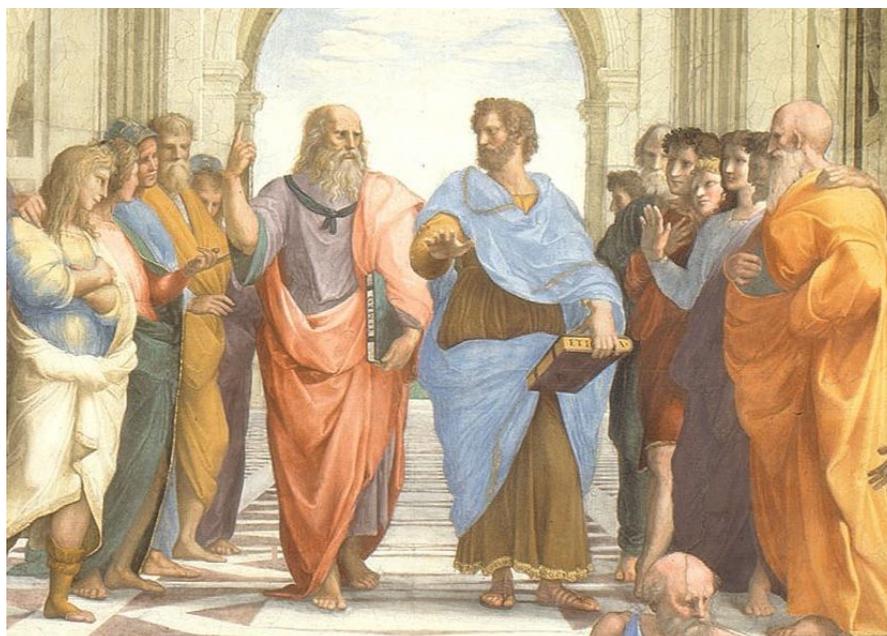
olho segue a direção do olhar em uma linha reta até encontrar aquilo que está sendo olhado [...]” (DUCHEMIN, 2015, p. 80).

Figura 33 - Linha Insinuante no olhar e cabelos



Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 34 - Recorte de “A Escola de Atenas” por Rafael Sanzio



Fonte: Site Descontexto (<https://descontexto.com.br/analise-de-pintura-a-escola-de-atenas/>).

2.3.1.4 Luz

O próximo elemento, a luz, é considerado como um dos mais importantes pelos estudiosos de fotografia, é a tinta da fotografia, é o que permite, inicialmente que a foto seja vista, sem ela, não há imagem. Tom, cor, textura, contraste, tudo isso é decorrente de como se usa a luz. “A luz altera a atmosfera e aumenta o impacto emocional, revela e oculta para fornecer ou obscurecer informações. A luz em uma circunstância, fará as cores brilharem internamente, e em outros momentos do dia, ela fará as mesmas cores parecerem chapadas e sem vida.” (DUCHEMIN, 2015, p. 100). Ao reparar nas melhores fotografias do mundo, como as de Sebastião Salgado ou Cartier-Bresson notar-se-á o imenso controle que esses fotógrafos têm sobre a luz. Como controlar e manipular essa tinta da fotografia é o que diferencia um fotógrafo competente de alguém que meramente faz registros fotográficos.

Um dos principais elementos da luz é sua qualidade. Qual a fonte, direção e a quantidade de luz em uma fotografia. As emoções transmitidas na foto são diretamente ligadas à quantidade e à difusão dessa luz no objeto fotografado. Quando suave passa um sentimento de calma, diminui o contraste, e no caso de um retrato, suaviza as possíveis marcas de idade, odiada por muitos, mas que na fotografia pode criar uma textura incrível. Quando direta ou dura, é o completo oposto, gera mais contraste. É uma boa prática para fotos que queiram passar rigidez, muito utilizada em fotos esportivas.

Fontes de luz grandes, amplas, iluminam uma cena ou um tema de forma suave, da mesma forma que um céu nublado em uma paisagem. Uma iluminação aplicada de forma direta, pontual, como aquela produzida por um flash ou sob o sol do meio-dia, tende a produzir uma luz mais dura, que dá origem a sombras fortes, proporcionando maior contraste. (WEBB, 2010, p.52).

A direção da luz é algo que se deve ter muito cuidado. Quem nunca colocou uma lanterna embaixo do rosto para parecer um fantasma de filmes de terror (Figura 35)? A direção da luz pode mudar completamente o sentido de uma imagem. Além da direção, a qualidade também dita a quantidade de contraste ou a falta dele, a suavidade. Quão mais tangente ao motivo, mais contraste é gerado e maior ficam as sombras. Imagine o pôr do sol em uma praia, que por mais que tenha uma luz suave (causada pela difusão e curva dos raios solares), cria

muitas sombras na marola do mar ou nas pegadas deixadas na areia por estar quase no mesmo nível de altura relativa à elas.

Os heróis que aparecem nos cartazes de filmes de ação, por exemplo, são geralmente fotografados com uma iluminação vinda de cima, que enfatiza as características masculinas de um rosto ou um corpo esculpido. Por outro lado, os vilões ou vampiros dos filmes de terror costumam ser iluminados por baixo, a fim de aumentar a sensação de ameaça ou destacar seu caráter maligno. (WEBB, 2010, p. 54).

Figura 35 - Ângulos de iluminação



Fonte: Site Petapixel (<https://petapixel.com/2018/10/15/this-is-why-lighting-height-and-angle-matter-in-portraits/>).

A força ou intensidade da luz é a quantidade de luz. Quão mais intensa, mais rápido ela exige que o obturador da câmera feche, dando a opção para o fotógrafo de congelar completamente aquele objeto em movimento. Isso abrange o leque de possibilidades do criador. Agora ele tem a chance de congelar no ar as gotas de água, tanto de cachoeiras como de ondas do mar, pode congelar pessoas pulando ou jogadores de futebol em movimento correndo com a bola.

Essa luz intensa não é totalmente benéfica, pode gerar sombras indesejadas, ou criar contrastes que dificultem o reconhecimento de detalhes específicos. “O importante é que os fotógrafos não assumam que a luz forte é sinônimo de boa luz ou que pouca luz é sinônimo de uma iluminação ruim.”(WEBB, 2014, p.56).

2.3.1.5 Textura

A textura de uma foto é definida quase que inteiramente pelo contraste. É o que nos faz sentir fisicamente no seu sentido figurativo. É a maciez ou rigidez expressada pela diferença entre os pontos claros e escuros (Figura 36). “É graças a tatilidade da visão humana que se pode ter a impressão visual da textura de uma composição plástica, sem que se tenha, necessariamente, que tocá-la com as mãos.”(SANTAELLA, 2012, p.38). A textura é definida em uma foto de acordo com dois principais parâmetros, a direção e a qualidade. Quão mais dura é uma luz, mais ríspida será a textura, e quão mais tangente a luz está do motivo, mais longa é a sombra e mais brusca é a gradação tonal. Geralmente essa técnica evidencia mais a textura.

Figura 36 - Textura



Fonte: Elaborado pelo autor.

2.3.1.6 *Contraste*

Contraste em sua etimologia é a diferença. Na fotografia contraste pode significar tanto a diferença entre tons e cores como a diferença entre temas. O contraste tonal (preto e branco) é a quantidade de gradações tonais (o claro e escuro) e a distância entre eles. Com grande quantidade de tons diferentes é definido o volume de um objeto fotografado, geralmente com um contraste gradual. Ao fotografar algo com reflexo (como vidro), é comum ter uma brusca diferença entre claro e escuro, um alto contraste (Figura 37).

Contraste também pode ser de cores, definido pela saturação ou temperatura da cor. Por exemplo, a cor vermelha, uma cor quente que chama bastante atenção, por si só, sem contraste de cores já chama bastante atenção e parece saltar fora da imagem. Se este vermelho estiver envolto de cores frias, como por exemplo um azul (quase opostos no círculo cromático), ele irá se destacar mais ainda, e irá criar um ponto de foco de atenção na imagem, produzindo uma imagem mais impactante. Se optar por cores mais próximas uma das outras no círculo cromático, terá uma imagem mais suave, podemos criar imagens calmas quando combinamos cores com matizes, tons e brilhos semelhantes, ou que de alguma forma se equilibram no que se refere a saturação e intensidade.

Figura 37 - Contraste no vidro



Fonte: Elaborado pelo autor.

“Os matizes primários são o amarelo, o vermelho e o azul. O amarelo está ligado a luz e ao calor. O vermelho é mais emocional e ativo, podendo ser excitante, enquanto o azul é sereno, passivo e suave. Amarelo e vermelho tendem a expandir-se. Já o azul tende a contrair-se. O azul suaviza o amarelo e neutraliza o vermelho. Mas este, junto ao amarelo, ativa-se ainda mais.” (SANTAELLA, 2012, p. 37).

Contraste entre temas é algo um pouco mais complexo. Não é somente o visível mas sim também o subjetivo. É o “transformar o ordinário em extraordinário” (WEBB, 2010, p.94). É o rapaz com um buquê de rosas em frente à um tanque de guerra (Figura 38), a criança nas ondas do mar, suja com óleo vazado por navios no litoral do nordeste brasileiro (Figura 39). Mas também pode ser o visual, a tangerina redonda em um prato quadrado, uma menina com casaco vermelho em um filme preto e branco (no filme A Lista de Schindler, 1993). Pode ser o simples contraste entre curva e ponta ou o mendigo que pede esmola na frente de um banco localizado em um bairro nobre.

Figura 38 - “Tank Man” por Jeff Widener



Fonte: Site Voa News (<https://www.voanews.com/east-asia-pacific/qa-jeff-widener-tank-man-photographer>).

Figura 39 - Garoto coberto de óleo fotografada por Leonardo Malafaia



Fonte: *Site Uol Notícias*

(<https://noticias.uol.com.br/meio-ambiente/ultimas-noticias/redacao/2019/10/25/menino-coberto-de-oleo-traduz-e-m-imagem-a-tragedia-do-litoral-nordestino.html>).

2.3.1.7 Cor

Cor, aspecto fundamental para fotógrafos em todo o mundo. É uma das características mais complicadas de se discutir quando pensando em construção de imagens. Uma cor tem inúmeros significados diferentes para cada forma que é aplicada. O universo das cores é algo tão amplo que não seria possível abranger toda sua gama nesse trabalho, então vamos nos focar em cor na construção imagética da fotografia e como isso influencia o olhar do leitor. “As cores afetam nosso humor e nosso jeito de ver as coisas; elas têm um impacto direto e mensurável sobre nossos batimentos cardíacos, nossa temperatura corporal e nosso metabolismo.” (WEBB, 2010, p. 60).

Na fotografia é comum ouvirmos falar em balanço de branco, em temperatura da cor. Uma foto com um tom predominantemente azul é dita como uma foto mais fria, e o contrário, com tom predominantemente vermelho é dita como uma foto quente. Isso se dá pelo balanço de branco que, sendo medido em Kelvin, revela o quão distante do branco total (chamado usualmente de branco cem por cento no linguajar da fotografia) está o tom da foto. Quão maior o número, mais quente é a foto, geralmente variando entre 1000 K e 10000 K no sistema. Este é um aspecto usualmente relevado pela maioria dos fotógrafos, tanto amadores como profissionais, já que a câmera digital atual tem um modo de balanço automático. O que a

maioria não sabe é que esse cálculo automático erra constantemente e pode tomar como parâmetro para o cálculo um branco que não seja totalmente branco, deixando a foto mais azulada ou alaranjada quando essa não é a intenção, mudando totalmente o tom das cores e o impacto emocional. Um jantar de uma família feliz com tonalidade azulada ou uma cena de alguém com medo se escondendo mas totalmente alaranjada, sem um contexto maior que justifique tais escolhas causa estranheza e não a emoção normalmente associada a tais situações.

No cinema e fotografia, a gradação de cor é algo extremamente importante e que pode mudar quase que totalmente o significado da cena, assim como o efeito Kuleshov¹⁴ tão aplicado por Hitchcock faz com o sequenciamento de imagens. Além de criar significado, as cores também tem efeito direto na percepção virtual de distância na imagem.

A cor pode ser usada para criar contrastes de diversas maneiras. As chamadas cores “quentes” parecem se mover para a frente, para fora da página ou da foto, como se estivessem à frente das outras cores. Por outro lado, cores mais “frias”, como o azul e o verde, muitas vezes dão a ilusão de que estão indo para trás — como se relutassem em se destacar e se apresentassem com pouca confiança. (WEBB, 2010, p. 60).

Não é a toa que é recomendado a fotógrafos iniciantes comecem a fotografar em preto e branco, se focando mais no contraste e controle de luz do que na complexidade das cores. A cor é muito expressiva e definitivamente não é um objeto neutro.

[...] produza uma ótima conversão para o preto e branco, reproduzindo as mesmas cores como tons, e você permitirá que as linhas, tons, texturas e gestos da imagem se comuniquem com mais intensidade, pois a cor foi silenciada. A questão se torna “sobre o que fala esta imagem?”. Se a cor for parte disto, preserve-a. Caso contrário, considere a opção de removê-la. (DUCHEMIN, 2015, p. 98).

Além de balanço de branco e tom geral da imagem, o fotógrafo também tem de levar em conta a cor de elementos mínimos na foto, como pontos e linhas, e coisas que podem, dependendo da cor e saturação, disputar a atenção do motivo da imagem.

¹⁴ Efeito popularizado por Hitchcock. É uma sequência de quadros, onde é mostrado um quadro neutro, como um homem sorrindo, e em seguida o motivo pelo sorriso, como uma mulher de biquíni ou um cachorro fofo. Desta forma tem potencial para mudar completamente o significado da cena.

Adicionar cor na imagem faz com que seja muito mais difícil de balancear o que você quer dentro e fora da imagem. Às vezes o fotógrafo tem o fundo perfeito para sua foto, mas tem um objeto com cores totalmente fora do tom planejado para sua fotografia, que desta forma disputa a atenção, roubando a atenção. Para isso há maneiras de se lidar, mas na maioria desses casos pode-se simplesmente mudar o ângulo ou esconder o objeto atrás do motivo fotografado, mas quando não é possível, esse objeto torna-se uma variável complexa dentro da equação da sua foto e muitas vezes algo indesejado.

Cor é um elemento tão complexo a ponto de que caso um marrom avermelhado estiver rodeado de cores frias, ele pode se tornar mais vermelho, podendo ficar perceptivelmente mais saturado que um vermelho real. Uma cor age de forma diferente com outra cor, amarelos destacam o azul, azul destaca vermelho e muitas outras interações. Além de tudo isso, como estamos simulando diretamente o mundo real e não criando uma ilustração, temos de considerar o reflexo dessas cores e como ele irá interagir com os demais elementos da imagem, como deve-se iluminar o objeto de forma que a cor dele não modifique o tom, ou contamine outro objeto na imagem.

Há três parâmetros principais quando realizados cálculos para melhor adequar a cor no espectro digital, estes são, o matiz, a saturação e o brilho. Matiz é a qualidade que dá o nome a cada cor, é a palavra que a linguagem técnica utiliza para se referir à cor de algo; azul, verde e vermelho são diferentes matizes. Saturação é a intensidade ou pureza daquela cor, com o mínimo sendo um cinza neutro. Brilho determina a quantidade de branco no matiz, define se o matiz é escuro ou claro. Uma outra forma de olhar para tudo isso é considerar saturação e brilho como parâmetros que complementam o matiz.

Matiz é a essência da cor, geralmente organizado em um círculo (Figura 40), chamado círculo cromático, que organiza as cores de forma que, cores diretamente opostas uma da outra no círculo se chamam cores complementares; duas cores próximas se chamam análogas; três cores igualmente distantes se chamam triádicas; quatro cores igualmente distantes se chamam quadráticas, etc. Essa organização não foi feita por acaso. Geralmente ao utilizar cores com esses padrões como guia o *designer* ou fotógrafo obtêm um equilíbrio maior na sua composição. Se aplicada corretamente, nenhum objeto vai combater o outro, ou o objeto que se destaca não vai neutralizar por completo o restante da composição. Essas técnicas são essenciais para produções fotográficas coloridas.

As cores têm dois tipos principais de organização. Primeiramente a organização que define as cores primárias — principais cores que ao se misturar formam todas as outras — como ciano (azulado), magenta (avermelhado), amarelo e preto (CMYK¹⁵). Esta se tornou a primeira organização cromática por conta dos pintores, que ao misturar os pigmentos de suas tintas para formar ou equilibrar cores diferentes notaram esse padrão, que só é alcançável com pigmentos físicos e reais. O segundo tipo de organização cromática, e o mais importante para esse trabalho é o que tem como cores primárias o vermelho, verde e azul (RGB¹⁶). Essa organização foi criada por conta da mesclagem de luzes, que se comportam de maneira diferente do que pigmentos de tinta no papel, e ao se mesclarem formam cores de maneira consideravelmente diferente.

Figura 40 - Círculo cromático



Fonte: *Site Reforma Visual* (<http://reformavisual.com/circulo-cromatico/>).

Matizes diferentes são percebidos em diferentes níveis. Muito disso tem a ver com a diferença entre culturas e a subjetividade de cor em cada canto do mundo. Podemos ver abaixo mais sobre o significado das cores:

O vermelho por exemplo é uma das cores mais fortes e densas, avança e parece estar mais à frente. É energético, vivaz, forte e quente; remete à amor, fome, violência, perigo e etc. Mas é importante frisar que em culturas diferentes os significados das cores também serão

¹⁵ Do inglês: Cyan (C), Magenta (M), Yellow (Y), Black (K).

¹⁶ Do inglês: Red (R), Green (G) e Blue (B).

diferentes, por mais que os efeitos biológicos sejam semelhantes. Na Ásia, vermelho é considerada uma cor festiva, é comum ver noivas vestidas de vermelho. No ano novo chinês a principal cor é o vermelho. Também é remetido a dinheiro, devido ao envelope vermelho de dinheiro dado a outras pessoas em comemorações especiais na China. Vermelho estimula o sistema nervoso autônomo até o grau mais alto [...], nos fazendo salivar com fome, ou nos fazendo sentir impulsivos” (SAMARA, 2014, p.122, tradução nossa)¹⁷.

Amarelo é a cor de mais brilho, e nem mesmo existe em uma forma mais escura. É vigorosa, incisiva e insistente, às vezes agressiva e até mesmo alegre, também pode induzir a fome, É facilmente associado ao sol e a outras fontes de luz.

Azul recua mais em relação ao vermelho e amarelo, é uma cor mais quieta. Tende a ser mais escura e fria. Tem uma transparência que é contraste à opacidade do vermelho. O simbolismo primário do azul vem da natureza, do céu e da água. “[...] sua associação com o oceano e o céu causa que a cor seja percebida como sólida e confiável”(SAMARA, 2014, p.122, tradução nossa)¹⁸. Possibilitando que o molhado, o frio, o vento, a liberdade sejam todas associações válidas. Além do natural, também associamos por aspectos culturais o azul à masculinidade. As cores secundárias são as cores complementares das primárias. Verde é complementar da vermelha, violeta a da amarela, e laranja da azul.

Verde é associado com as cores de plantas na natureza. Também pode ser associada à esperança, saúde e progresso. O verde amarelado tem associações com juventude. Se esse verde se torna mais escuro e se aproxima mais do azul começa a passar uma ideia de doença. No oriente o verde tem significados semelhantes aos do ocidente, também associados a vitalidade e juventude.

Violeta é uma cor rara, tanto em meio à natureza como em pigmentos naturais produzidos pelos seres humanos. É facilmente confundida com roxo. “[...] as vezes é percebida como comprometedor—mas também como misteriosa e elusiva”¹⁹(SAMARA, 2014, p.122, tradução nossa). Assim como o roxo, também apresenta associações religiosas e sobrenaturais. Também era associada à riqueza na antiguidade, pois o pigmento era difícil de ser produzido, aumentando o custo do produto final — geralmente roupas.

¹⁷ “Red stimulates the autonomic nervous system to the highest degree [...], causing us to salivate with hunger, or causing us to feel impulsive” (SAMARA, 2014, p.122).

¹⁸ “[...] its association with the ocean and sky account for its perception as solid and dependable”(SAMARA, 2014, p.122).

¹⁹ “[...] is sometimes perceived as compromising—but also as mysterious and elusive.”(SAMARA, 2014, p.122).

Laranja tem características tanto do amarelo como do vermelho, suas cores análogas. É energética, brilhante, quente e poderosa. É a cor do fogo e do pôr do sol. Tem associações com festividades mas também com calor e seca, é uma cor considerada romântica.

Ao se observar por um longo período uma mesma cor, ao então direcionar o olhar à uma parede branca, passa-se a enxergar a cor diretamente complementar à inicialmente vista. É importante notar que a percepção da cor em uma composição muda com o passar do tempo.

As cores devem ser tratadas como um conjunto e não como elementos separados. Cada cor influencia na percepção de sua cor adjacente. Para harmonizar uma imagem, utilizam-se como guia as organizações cromáticas no círculo, as chamadas complementares, análogas, triádicas ou quadráticas. Cores com tom semelhante (análogas) harmonizam-se, assim como cores que se complementam criam um contraste harmônico. É até mesmo possível fazer uma analogia à matemática: dois números opostos (complementares) formam um neutro (zero).

Além disso, cores diferentes são percebidas com brilhos diferentes, por mais que o brilho no *software* que que porventura o usuário esteja sendo utilizado as represente como iguais. O amarelo é o mais brilhante, e o violeta o mais escuro. Não existe amarelo escuro ou violeta claro, essas cores se tornam respectivamente ocre e mauve.

Por último, o preto e branco. Por mais que não sejam cores, são as duas variáveis que definem o brilho e tom das mesmas. Na fotografia são utilizados dois termos, *low-key* (Figura 41) e *high-key* (Figura 42), respectivamente, fotos com tonalidade mais escura e predominância de preto, geralmente com pouca luz; e fotos com tonalidade mais clara e predominância de branco, geralmente com muita luz. O primeiro é mais sombrio e misterioso, muitas vezes utilizado em fotografias artísticas, o segundo mais limpo e alegre, muito utilizado em fotografias de moda e/ou *life style*.

Figura 41 - Fotografia Low Key por Harold Feinstein



Fonte: Site Paddle8 (<https://paddle8.com/work/harold-feinstein/106894-man-smoking-in-diner/>).

Figura 42 - Fotografia High Key por Gavin Hoey



Fonte: Site Ricardo Hage (<https://ricardohage.com.br/2017/05/09/voce-sabe-o-que-e-um-retrato-em-high-key/>).

2.3.1.8 Repetição

Repetição, é um elemento muito poderoso dentro do *design*, tanto de fotografias como na arte em geral. Como foi dito brevemente nos parágrafos acima, a repetição de algo de forma ordenada e numerosa pode tomar forma diferente do elemento inicialmente repetido. Cercas verticais em sequência muitas vezes formam uma linha diagonal ou horizontal. Essa percepção é justificada, de uma forma ou de outra, em várias leis da *Gestalt*, como a lei da continuidade, semelhança, proximidade, fechamento e pregnância.

Além da construção, como um grupo, um elemento novo, a repetição também é uma característica poderosa pelo seu teor de coesão. “As formas recorrentes abundam na arte — visual ou não. Existe um motivo para a maioria das músicas terem refrãos e cineastas utilizarem temas visuais recorrentes para unir o filme.” (DUCHEMIN, 2015, p. 84).

Imagine por exemplo, um homem com uma camisa vermelha sentado em uma mesa assistindo um jogo de futebol de rua; imagine também que nesta imagem um dos times está vestido de vermelho. Por repetição — camisas semelhantes — você pode ligar esse homem ao time vermelho. Agora imagine se o homem tem um olhar melancólico. Ele pode estar lembrando da infância e com saudades de jogar com os amigos.

Um padrão que se repete pode ser algo reconfortante. A similaridade e a uniformidade dos elementos dentro de uma imagem têm um aspecto ordenado, certo e previsível. No entanto, o uso dessa mesma similaridade também pode levar a uma sensação de tédio. (WEBB, 2010, p. 84).

A repetição é algo poderoso, mas que, assim como a regra dos terços, se usada em demasia ou de forma incorreta pode causar tédio. O ser humano procura sempre a simetria nas coisas que vê, e essa simetria o acalma e harmoniza a imagem.

Além de unir e harmonizar a imagem, a repetição, quando quebrada, pode separar motivos e dar destaque para esse algo quebrado, semelhante ao que foi falado na parte de contraste. Utilizando dessa técnica você pode criar uma diferença. Imagine um jarro de rosas cheio, se todas flores estão vivas mas apenas uma está morta, essa flor morta será a primeira a ser vista. A quebra é algo é muito mais poderoso do que a simples repetição, simetria e harmonia.

A leitura de imagens é algo que é independente de cada pessoa. Cada pessoa pode ter uma interpretação completamente diferente da mesma imagem. Novamente, um homem com camisa vermelha assistindo um jogo de futebol de rua, onde os jogadores também vestem camisas vermelhas, ao ver isso uma segunda pessoa pode imaginar o homem como o pai de um garoto jogando naquele momento; enquanto outra pode ver como perigo, um homem mal intencionado; uma terceira pode enxergá-lo como o treinador.

Mesmo analisando todas as regras e guias discutidos nesse referencial teórico, não há como um autor, ao utilizar todas as regras de forma correta, guiar como a totalidade dos interlocutores irão interpretá-la. Este é o aspecto mais fascinante da arte que, após ser criada, ganha vida e vive de formas diferentes dentro do imaginário de cada um que a interpreta.

Ao saber disso, analisei o ensaio fotográfico deste trabalho com minha opinião, baseada nas categorias e discussões apresentadas no referencial teórico, e não tenho intenção de tornar essa opinião uma regra.

3. METODOLOGIA

A dúvida sobre a possibilidade de realização de um ensaio fotográfico que traduza as técnicas do *Art Nouveau* e do *design* para a fotografia levantou a necessidade de estudo de algumas áreas específicas. Como base para a resolução deste problema, foi notada a necessidade do levantamento de dados por pesquisa bibliográfica. A pesquisa tem um caráter exploratório e descritivo, onde vários autores são estudados, estes conhecimentos são condensados e servirão de base para uma análise de forma descritiva.

Os primeiros estudos realizados nesta pesquisa acerca do *Art Nouveau*, foram direcionados inicialmente para o contexto histórico para melhor situar o cenário, e posteriormente sobre os estilos específicos dos dois artistas, Eugène Grasset e Alphonse Mucha; os livros utilizados para o estudo do *Art Nouveau* foram o História do *Design* Gráfico de Philip B. Meggs e Alston W. Purvis, o livro História da Arte de Ernst Gombrich e *Art Nouveau*, de Judith H. Miller.

A segunda área onde foi notada a necessidade de aprofundamento foi a parte técnica do *design*. Os estudos foram direcionados à elementos constituintes de *design* que auxiliam na composição, neste caso, o enquadramento por grids, ponto, linha, contraste, cor e repetição. Estes elementos foram escolhidos por serem os mais básicos, no sentido de serem os que servem como elementos que constituem os demais elementos mais complexos, são os elementos mínimos de composição. Os livros de base para o estudo do *design* foram, principalmente, os dois livros de Timothy Samara, chamados *A graphic style manual: Understanding the rules and knowing when to break them*, e o *Making and breaking the grid*.

A terceira e última área principal estudada foi o *design* fotográfico. Neste caso os estudos foram feitos para se relacionarem com os de *design*, procurando elementos em comum onde possa ser criada uma relação entre ambas as áreas, e assim viabilizar a análise do ensaio fotográfico. Desta forma, o estudo foi direcionado também à elementos, mas desta vez, do *design* fotográfico, sendo estes, enquadramento, ponto, linha, contraste, cor, repetição, luz e textura. Os dois elementos a mais foram adicionados justamente pela sua qualidade inerente dentro da fotografia, que não existe sem luz e quando há luz, há também a ilusão de textura. Os principais livros estudados para essa área foram o Falando Fotograficamente, de David Duchemin, o estratégias do olhar fotográfico de Adriano Miranda, o Composição de David Präkel e O *design* da fotografia de Jeremy Webb.

Estudos complementares foram feitos sobre leitura de imagens. Foi notada a necessidade de introduzir o funcionamento da leitura de uma imagem pelo ser humano, como base para a sugestão de uma explicação sobre as reações físicas e mentais que o humano tem ao vislumbrar uma imagem e os detalhes desse processo de decodificação. Os principais livros de base para esse estudo foram o *Filosofia da caixa preta*, de Vilém Flusser e *Como ler uma imagem*, de Lucia Santaella. Também foi notada a necessidade de introduzir o tema indianismo, o movimento literário que agiu de forma semelhante ao trabalho em questão, traduzindo os romances de cavalaria europeus para uma versão mais latina, neste caso brasileira, com protagonistas indígenas representando o guerreiro originário de nosso continente em contraposição ao cavaleiro, o guerreiro originário do continente europeu.

As pesquisas foram feitas de forma qualitativa, com o intuito de traduzir tais resultados em conceitos e ideias a serem utilizadas na próxima parte do trabalho, a análise.

Com base nesta revisão de literatura, foi elaborada uma análise de cinco gravuras, *September e Avril* de Eugène Grasset, e *Spring, La Topaze e Monaco Monte-Carlo* de Alphonse Mucha. Foram analisados os elementos básicos, grid, ponto, linha, contraste, cor e repetição. Esta análise foi feita com a intenção de isolar os elementos base, para melhor trabalhar e compor um ensaio fotográfico que visa traduzir o estilo artístico em questão da arte pintada para a arte inerentemente documental, a fotografia.

O ensaio foi realizado no início do quarto trimestre do ano, na Universidade Federal do Ceará, no seu Campus do Pici, época em que muitas flores se abrem. Parte das fotos foi elaborada em frente ao Instituto UFC Virtual e outra parte em torno da lagoa próxima às entradas. O horário foi de quatro horas às seis, visando desfrutar da luz suave do pôr-do-sol, que têm característica romântica assim como o estilo artístico. Foram feitas várias fotos com o intuito de criar uma adaptação fiel das gravuras analisadas, mas somente cinco foram escolhidas e editadas. A modelo escolhida possui traços latino-americanos, para desta forma ser mais efetiva a tradução do estilo artístico europeu para uma versão brasileira.

Após a realização do ensaio, e uma breve edição onde as únicas coisas alteradas foram o balanço de cores, o matiz das flores ornamentais na tiara da modelo e a adição de flores ao fundo. Foi elaborada uma nova análise, desta vez direcionada ao ensaio fotográfico em questão, comparando-o com as gravuras dos dois artistas, para chegar à resposta final da pergunta que motivou este trabalho: É possível realizar um ensaio fotográfico que uma *Art Nouveau* e fotografia com influências latinas sem perda significativa de identidade? Nesta etapa

foi julgado se o ensaio foi ou não bem sucedido em traduzir as características dos dois artistas, usando como parâmetro os elementos estudados, e os elementos analisados nas gravuras.

4. ANÁLISES

Para a análise das gravuras, foram escolhidos 4 pontos principais para guiar nosso entendimento: O enquadramento, os pontos, as linhas, e cor. Os 4 tópicos foram escolhidos por sua capacidade de formar a maioria dos outros elementos, servindo de base para ferramentas de composição mais complexas, e por agirem de forma geral, se encaixando tanto no *design* de cartazes como no de fotografias. Sobre as gravuras também acho importante ressaltar que todas tem uma grid hierárquica, como é comum em composições complexas, mas a colocação de títulos e informações de pé de página são simples, seguindo o padrão básico da *grid* manuscrita.

Sobre a análise das fotografias, foram escolhidos 5 pontos, um além dos 4 definidos como padrão nas gravuras, o tópico adicional é a luz. Foi notada a necessidade da análise da mesma por conta de sua capacidade essencial na fotografia, que não existe sem iluminação, e a análise não poderia ser considerada completa sem a discussão deste tópico.

Além dos tópicos escolhidos, também é discorrido sobre textura, contraste e repetição e outros aspectos de menor destaque, de forma dispersa entre os cinco tópicos. Estes tópicos não têm individualidade na análise porque são decorrentes do uso dos elementos essenciais. A textura é formada na maioria das vezes pela repetição e contraste, e a repetição é gerada pela aplicação repetida de elementos de base para, na maioria das vezes, atingir efeitos específicos.

Tabela 1 - Elementos apresentados do *design* e fotografia.

| <i>Design</i> | Fotografia |
|-------------------------------------|----------------------|
| Enquadramento e <i>Grids</i> | Enquadramento |
| Pontos | Pontos |
| Linhas | Linhas |
| Cor | Cor |
| Contraste | Contraste |
| Repetição | Repetição |
| | Textura |
| | Luz |

Fonte: Elaborado pelo autor.

4.1 Análise das gravuras do *Art Nouveau*

4.1.1 Gravura 1 - *September* por Eugène Grasset

Figura 43 - *September* por Eugène Grasset



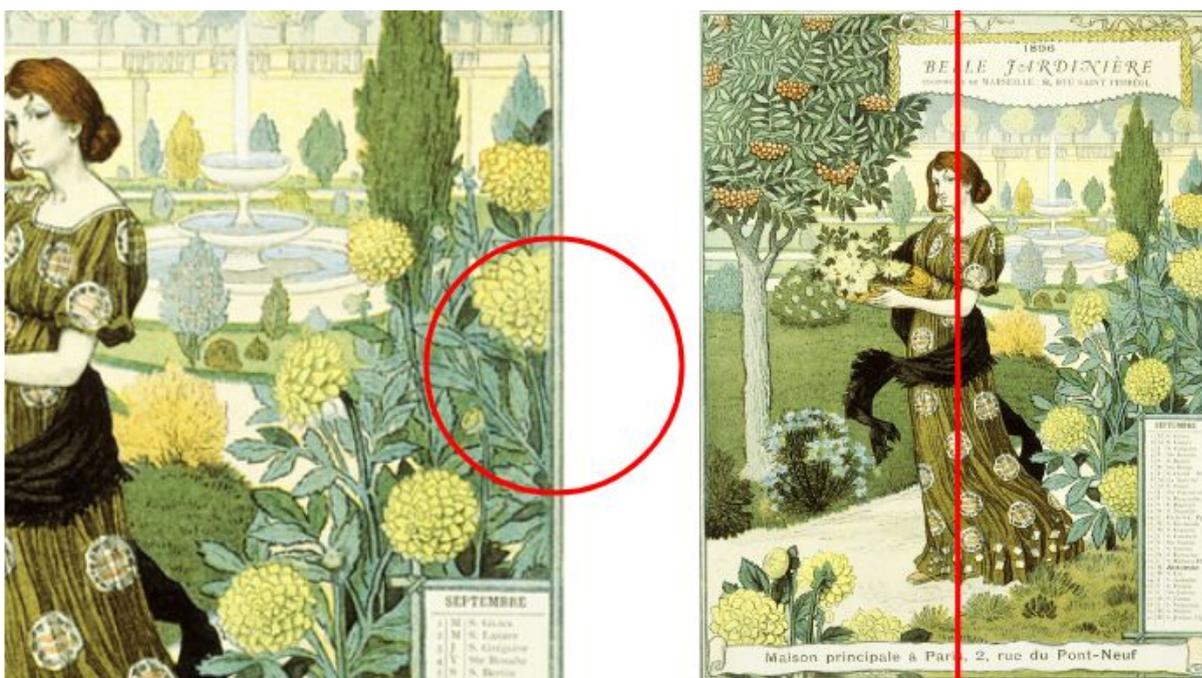
Fonte: Site Wikimedia (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grasset-septembre.jpg>).

Essa gravura de Grasset pertence à uma série de gravuras que representam os meses do ano intitulada como *La Belle Jardinière*. As mulheres e a temática remetem diretamente às estações do ano e a como a natureza se comporta em cada mês, temática muito frequente no *Art Nouveau*.

Esse cartaz em específico figura o mês de setembro — final do verão no hemisfério norte e inverno no sul. Como essa série concebida por um europeu, ela segue uma lógica das estações relacionada ao hemisfério norte. Essa imagem representa uma época ainda com muitas flores e frutos brotando provenientes da primavera, mas com o tempo começando a esfriar, acredito que por isso possui um tom menos amarelado em comparação com as outras artes da mesma série.

4.1.1.1 Enquadramento

Figura 44 - *September* recortes: Enquadramento



Fonte: Elaborado pelo autor.

A gravura tem um enquadramento bem complexo, o artista escolheu — assim como a maioria dos outros artistas do movimento — colocar muitos elementos diferentes no quadro. Criando uma teia de interações entre elementos que será analisada de forma fragmentada nos tópicos a seguir.

Ao não incluir por completo as plantas do plano frontal cria-se uma ideia de continuidade, da mesma forma que o caminho inacabado, expandindo assim a gravura para fora dos seus limites. A escala dos elementos repetidos na tela, como as pequenas árvores cria uma profundidade de campo, fazendo uma ilusão de distância não existente na imagem de duas dimensões. A única colocação de elementos que realmente agiu de forma simples foi o posicionamento da figura feminina, que está centralizada.

O título e notas no pé da página são postas seguindo uma versão de grid manuscrita, somente o quadro à direita se destaca.

4.1.1.2 Pontos

Figura 45 - *September* recortes: Pontos



Fonte: Elaborado pelo autor.

Na gravura, os elementos que são percebidos como pontos ponto são as flores, frutos e copas de árvores circularmente moldadas ao fundo, são os elementos que tem o centro mais facilmente reconhecível.

Estes pontos são bem distribuídos ao redor do quadro, e emolduram a mulher. Por mais que não tenham uma cor muito vibrante, seu nível de detalhe e o contraste de pequenos pontos juntos — cacho de frutos, como uma uva — formam uma textura e chamam atenção.

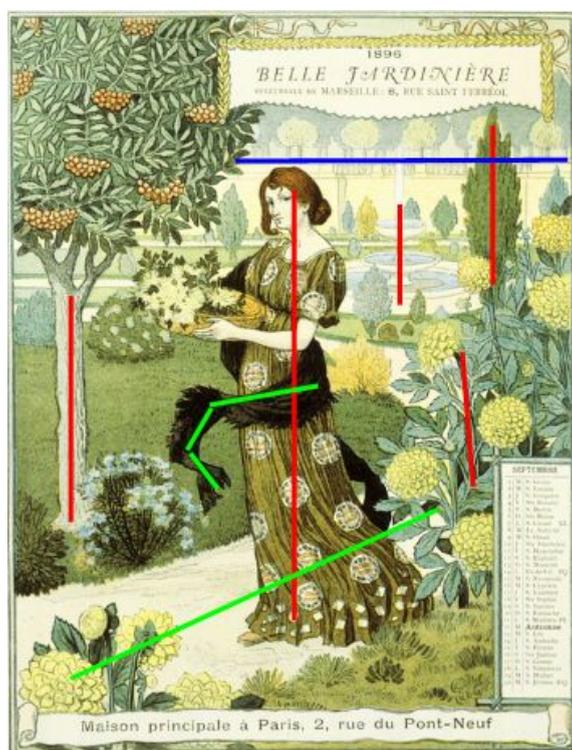
A mulher se destaca por conta da sua cor mais escura em relação aos tons pastéis claros do restante da imagem. Os pontos no seu vestido são bem contrastados e acentuam esse

destaque, focando o olhar do leitor na mulher e em seus ornamentos — elementos sobre os quais Grasset tinha um particular domínio.

Os pontos criam tensão na parte esquerda superior, na copa da árvore do plano frontal, na parte central pelos pontos no vestido da mulher, e na parte direita inferior, pelas flores em formato circular. Essa tensão cria uma linha de leitura, que se encaixa na linha de leitura ocidental, da esquerda superior à direita inferior.

4.1.1.3 Linhas

Figura 46 - *September* recortes: Linhas



Fonte: Elaborado pelo autor.

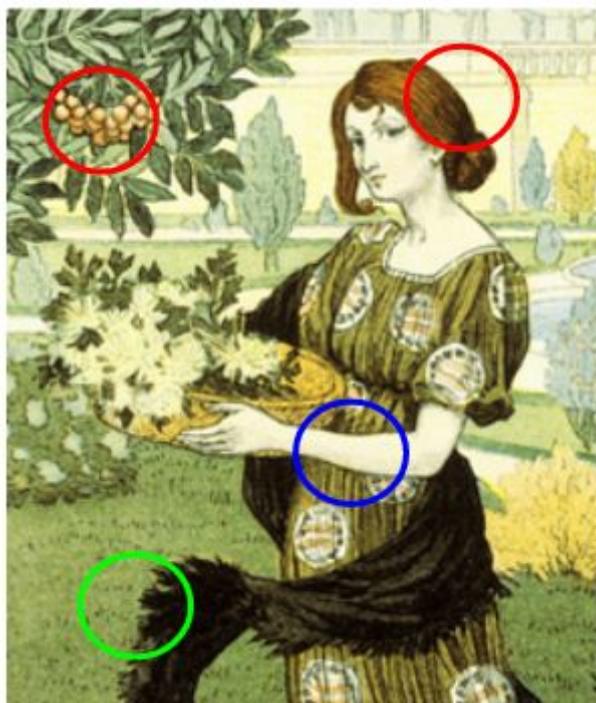
As linhas na gravura são predominantemente verticais, as árvores, plantas e fonte de água aumentam a percepção da profundidade de fundo e criam uma rotatividade no olhar, funcionando como uma moldura para a mulher retratada ao centro, servindo o propósito de focar o interesse mais no centro do cartaz.

O cachecol em um movimento forma uma diagonal curva que circunda o corpo da mulher, e o olhar o segue, focando a atenção no centro. O forte contraste do cachecol com o fundo também cria tensão e atrai o olhar.

O estilo de Grasset também é caracterizado por linhas grossas e cores mais saturadas que o comum, fazendo seus cartazes terem grande impacto e chamarem a atenção, muito embora seja algo que não acontece na figura em questão.

4.1.1.4 Cor

Figura 47 - *September* recortes: Cor



Fonte: Elaborado pelo autor.

A cor na gravura possui, assim como na maioria das peças do *Art Nouveau* um tom quente, que ao ser posto em baixa saturação dá um aspecto romântico e atribui uma essência de natureza às imagens, que é geralmente relacionada a cores quentes e não ao oposto.

Há um amarelo primário que dita o tom, e nenhuma das cores desvia muito desse guia, sendo assim um quadro com tonalidade cromática análoga.

A única parte que se destaca em relação ao brilho — quão claro ou escuro — é a figura feminina, que é bem mais escura que o resto, sendo o cabelo e as frutas os únicos elementos vermelhos na cena.

A mulher tem cor de pele extremamente branca, quase não natural, se mesclando com as cores pastéis do restante do quadro, essa pele branca com o vestido preto também tem um contraste forte, acentuando a individualidade do vestido.

4.1.2 Gravura 2 - Spring por Alphons Mucha

Figura 48 - Spring por Alphons Mucha



Fonte: Site Wikimedia (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alfons_Mucha_-_1896_-_Spring.jpg).

Spring, ou em português, primavera, virou um dos trabalhos mais famosos de Alphonse Mucha. Encomendada pela *Champenois imprimeur-éditeur* em português, Editora Champenois, uma empresa de impressões de cartazes famosa da época.

O cartaz primavera é um de uma série de quatro cartazes que representavam as estações do ano, cada um personificado por uma figura feminina. Esse tipo de personificação

não era nenhuma novidade, tanto que quatro das cinco gravuras desse trabalho têm esse tema, mas que mesmo utilizado em demasia marcou época por conta de sua beleza.

4.1.2.1 Enquadramento

Figura 49 - *Spring* recortes: Enquadramento



Fonte: Elaborado pelo autor.

Novamente, o artista deixa partes da natureza não completamente dentro do quadro, expandindo os limites da imagem.

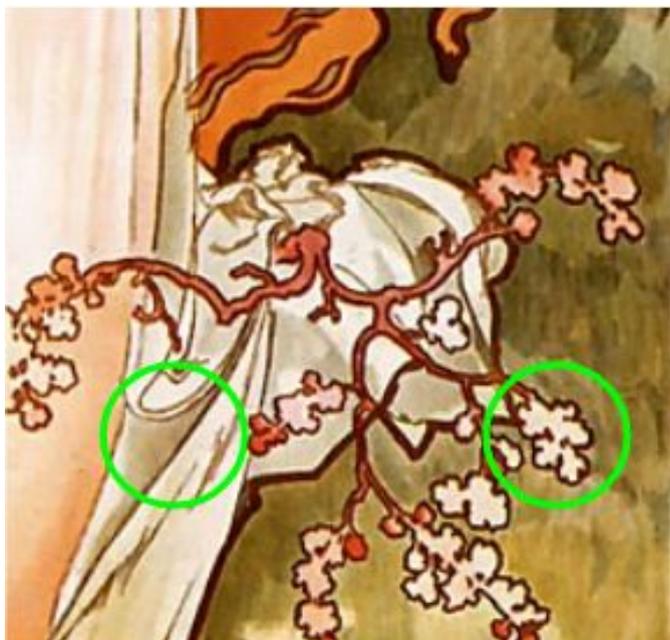
A mulher está em posição central, assim como a maioria dos cartazes da época. Diferente da primeira gravura de Grasset, essa imagem não possui muitos elementos dentro do quadro, o que faz com que o que está tenha muito mais importância e não dispute a atenção com vários outros elementos.

A figura aparenta ser mais bidimensional, sem uma simulação de profundidade de campo evidente, já que o único elemento reconhecível é a árvore, e ela tem quase o mesmo destaque da modelo.

Não há texto para analisar a posição.

4.1.2.2 Pontos

Figura 50 - *Spring* recortes: Pontos



Fonte: Elaborado pelo autor.

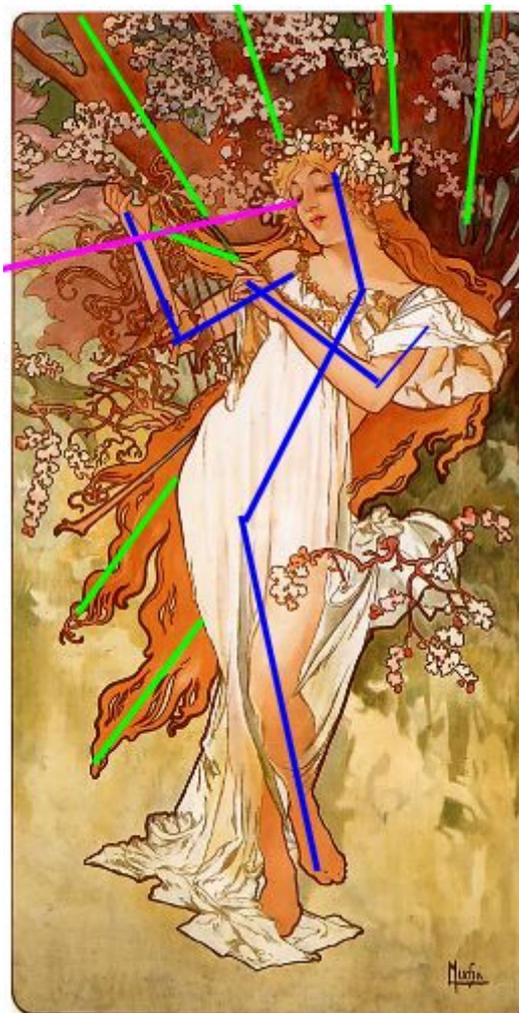
Por mais que a gravura tenha uma grande quantidade de pontos, não tem uma grande variedade. A maior parte dos pontos são as pétalas de flores, que em conjunto agem como um elemento maior, desta forma servindo mais como textura do que pontos de tensão.

Diferente de Grasset, Mucha não colocou muitos detalhes no fundo, diminuindo bastante a potencial quantidade de pontos que possam criar tensão e desviar a atenção.

Os pontos têm saturação e peso semelhantes, estão bem distribuídos e se assemelham, por repetição de cores, com o vestido, de certa forma os unindo no mesmo grupo. Por isso os pontos ganham um aspecto de leveza, que remete à leveza da primavera, das pétalas de flores voando ao vento. Além disso os pontos são uniformemente distribuídos em uma determinada área formando uma textura.

4.1.2.3 Linhas

Figura 51 - *Spring* recortes: Linhas



Fonte: Elaborado pelo autor.

As linhas da gravura são o principal elemento aplicado na imagem. São tanto os galhos no fundo que parecem os raios do sol, desta forma movimentando o olhar de maneira pulsante, para dentro e para fora do elemento principal — a mulher. O cabelo complementa essa pulsação e conecta a parte superior do quadro com a inferior.

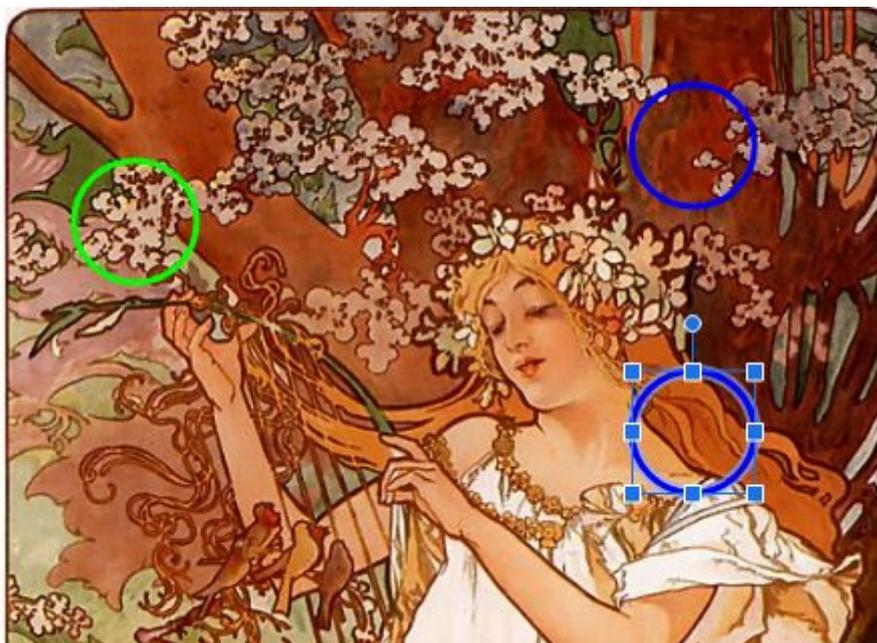
As linhas das pernas formam um traço sinuoso composto por todas essas diagonais (galhos, cabelo e pernas respectivamente), trazendo o olhar do ponto esquerdo superior até o direito inferior, onde está a assinatura do artista.

A linha insinuante do olhar da mulher rebate para o galho curvo nas mãos e novamente ao canto superior esquerdo. T tamanha complexidade só pode ser obtida por um mestre. Mucha usa muito bem das linhas de contorno grossas e pretas, que são aplicadas

somente na mulher, para fazê-la destacar-se bastante em relação ao segundo plano da imagem. Esse é o ponto mais forte das artes dele, a incrível precisão da utilização de contornos e técnicas de destacamento.

4.1.2.4 Cor

Figura 52 - *Spring* recortes: Cor



Fonte: Elaborado pelo autor.

A cor da gravura é comum no *Art Nouveau*, utilizando-se de tons quentes mas sutis para passar essa romanticidade característica do movimento. As cores, por mais que em grande parte saturadas, são muito leves, o que encaixa com a leveza trazida pelo vestido, cabelos e flores ao vento. Os tons pastéis aplicados equilibram a composição cromática.

No círculo cromático todas as cores estão próximas à cor principal — o vermelho amarelado — tornando essa, uma composição tonal análoga. As cores do cabelo e da árvore são bem semelhantes, quase se unindo, saindo do centro — da figura feminina — para as bordas da imagem, ativando aquele efeito de pulsação já citado. A cor branca, neutra, é utilizada de forma bastante ponderada, formando pontos ao fundo que são harmônicos com o resto da imagem. A cor vermelha é algo fortemente associada com outono, talvez isso seja algo negativo para o entendimento da imagem, visto a estação retratada é a primavera.

4.1.3 Gravura 3 - La Topaze por Alphons Mucha

Figura 53 - La Topaze por Alphons Mucha

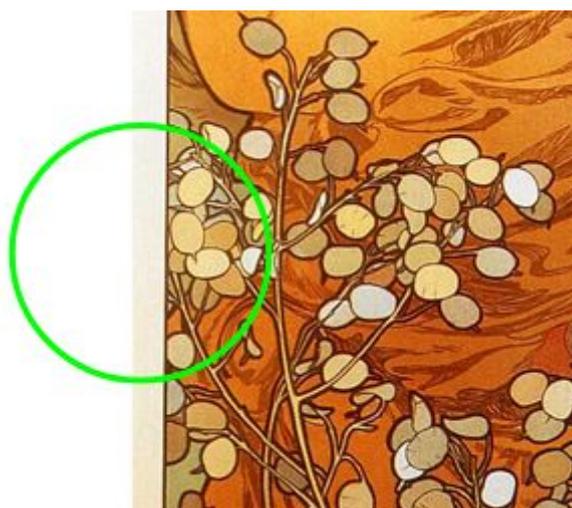


Fonte: Site Trovestar (<https://www.trovestar.com/generic/zoom.php?id=91089>).

Como de costume, *La Topaz* é mais uma personificação feita por Alphons Mucha. Mas diferente de todas as outras, não tem relação direta com estações do ano, essa gravura é parte de uma série chamada *Precious Stones*, onde foram criadas composições com personagens femininas que, de forma individual, representam uma pedra preciosa. Essa gravura em específico representa o topázio.

4.1.3.1 Enquadramento

Figura 54 - *La Topaze* recortes: Enquadramento



Fonte: Elaborado pelo autor.

Essa gravura, em comparação com as de Grasset, não possui um fundo muito complexo e cheio de ornamentos. Mucha usava muito da abstração ou de ornamentos inspirados em traços celtas, japoneses e da idade média para decorar o fundo. Muitas vezes escolhendo por usar uma espécie de auréola ao redor das costas da figura feminina retratada. Mas mesmo com pouco elementos, ainda podemos ver a forma com que esses dois artistas expandem seus quadros, ao escolher por enquadrar somente parte de uma vegetação ou objeto na imagem. A mulher geralmente é enquadrada de corpo inteiro, o que é o caso nesta gravura.

Não há texto para analisar a grid além da hierárquica.

4.1.3.2 Pontos

Figura 55 - La Topaze recortes: Pontos



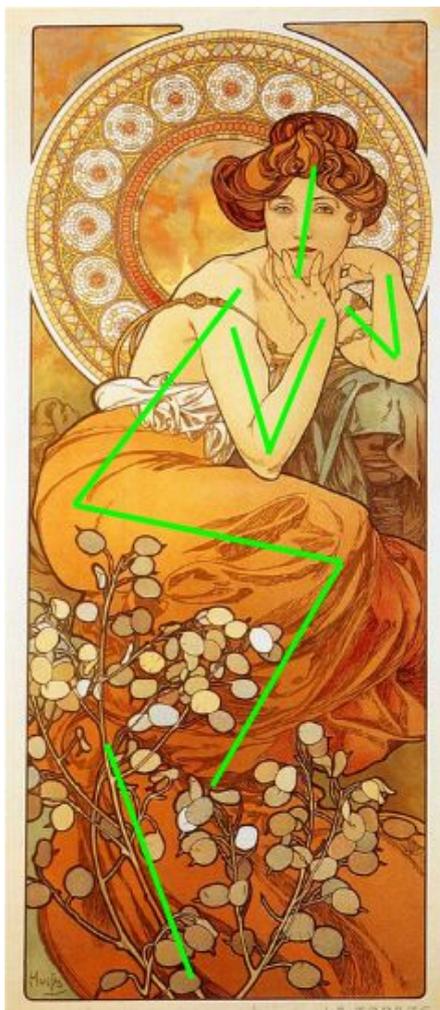
Fonte: Elaborado pelo autor.

A gravura possui muitos pontos, tanto os formados pelo contraste do tom claro da vegetação em comparação com o vestido escurecido pela sombra, como também na auréola no fundo, que possui muitos pontos em formato de círculo de adorno. Esses pontos chamam bastante atenção, e podemos até dizer que estariam desbalanceados ao aplicar muito mais tensão na auréola do que na parte inferior da imagem. Mas como Mucha é um mestre do *Art Nouveau*, vemos como o tamanho e posição dos pontos do círculo ornamental em relação com a figura central, a mulher, faz com que o equilíbrio seja sim quebrado, mas acredito que intencionalmente, com o intuito de trazer o olhar sempre para a parte superior da imagem.

A complexidade de detalhes no ponto cria uma textura, típica de vitrais e de decoração com azulejos em paredes de locais ricos. Esses detalhes remetem à riqueza, e essa riqueza pode ser associada à pedra preciosa em questão, o topázio.

4.1.3.3 Linhas

Figura 56 - *La Topaze* recortes: Linhas



Fonte: Elaborado pelo autor.

A gravura possui uma gama imensa de linhas, mas todas harmonicamente dispostas para guiar o olhar de forma extremamente estratégica. Os galhos das plantas guiando o olhar para o vestido que, em sequência guia o olhar em S, começando do canto esquerdo inferior até o direito superior. Os braços formam linhas apontadas diretamente para o rosto, a pose e vestido formam essa linha em S. Nessa gravura podemos perceber que o principal ponto de interesse é o rosto, o círculo de adorno no fundo e a parte superior do corpo da mulher, pois é onde achamos a maior complexidade, e essa linha em S nos guia por esses elementos, conectando as duas partes — superior e inferior — da gravura vertical.

4.1.3.4 Cor

A gravura apresenta uma mulher com olhar direcionado ao espectador. Um olhar dito como provocante, principalmente por conta da pose. Essa cor avermelhada e saturada é incomum no *Art Nouveau*, a maioria das gravuras do movimento tem tons mais pastéis. Podemos ligar o suposto teor provocante com o fato da cor ser tão viva. Esse amarelo queimado quase vermelho é também a cor da pedra que nomeou essa arte, o topázio.

4.1.4 Gravura 4 - Avril por Eugène Grasset

Figura 57 - *Avril* por Eugène Grasset



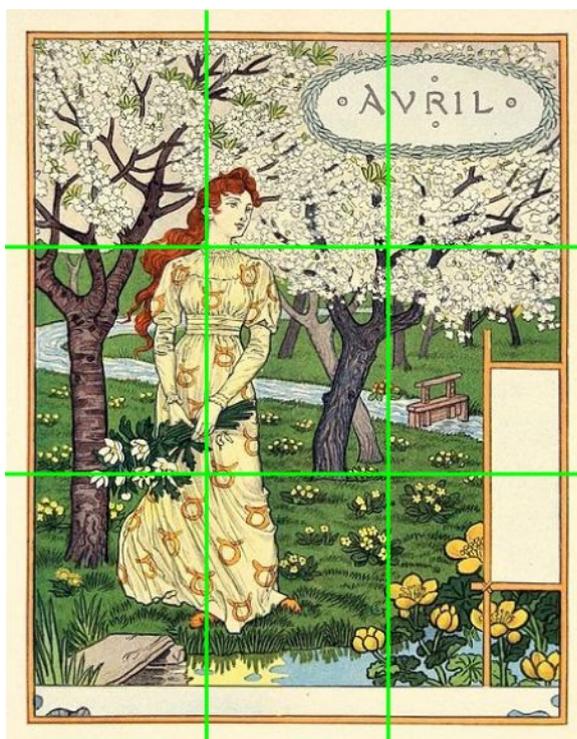
Fonte: Site Wikimedia (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grasset-avril.jpg>).

Essa gravura de Eugène Grasset, é mais uma da série *La Belle Jardiniere*. Desta vez ilustrando o mês de abril, no meio da primavera, representada na imagem pela grande quantidade de flores, apresentadas na copa das árvores, no chão e no buquê na mão da mulher.

Diferente de Mucha, Grasset costumava detalhar bastante o fundo com objetos reais, e não somente com ornamentos abstratos.

4.1.4.1 Enquadramento

Figura 58 - *Avril* recortes: Enquadramento



Fonte: Elaborado pelo autor.

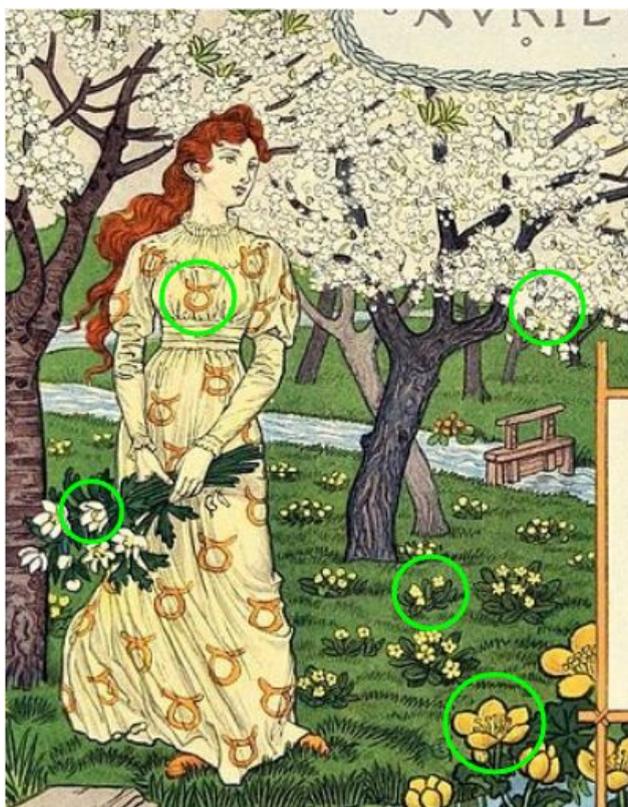
A gravura usa claramente da regra dos terços, pondo os objetos em cima das linhas ou dos pontos de interesse que divide a imagem em 3, tanto verticalmente como horizontalmente. A grid, até para a colocação de texto é hierárquico, unindo o texto com o fundo por repetição de tema e cor.

Novamente, alguns dos elementos — as árvores — não são enquadradas por inteiro, criando aquele sentimento de transposição da imagem. Neste caso o efeito é um pouco contido por conta da moldura laranja.

O fundo é cheio de detalhes nítidos que podem, e tiram, a atenção do objeto de interesse, a mulher. Em contrapartida podemos atestar que o objeto principal para o autor talvez seja a vegetação, visto que Grasset era um amante de ornamentos baseados em plantas. Também porque um dos objetivos era mostrar a natureza durante todo um ano. Esses detalhes que mudam de escala e diminuem criam uma profundidade de campo, mas que é em parte rebatida pela pouca diferença tonal — comum ao enxergar a longas distâncias.

4.1.4.2 Pontos

Figura 59 - *Avril* recortes: Pontos



Fonte: Elaborado pelo autor.

A gravura possui muitos pontos, há pontos no chão (flores), na roupa da mulher, na copa das árvores — essas agindo de forma muito mais discreta por falta de contraste como as flores amarelas no chão. Por mais que possua muitos pontos, a distribuição é equilibrada, mas a imagem tem mais presença na parte inferior, que possui cores bem mais saturadas. Os pontos na roupa apresentam um contraste fraco e falham em atrair o olhar da mesma forma que o campo, o que realiza esse papel, por outro motivo, é o cabelo ruivo.

4.1.4.3 Linhas

Figura 60 - *Avril* recortes: Linhas



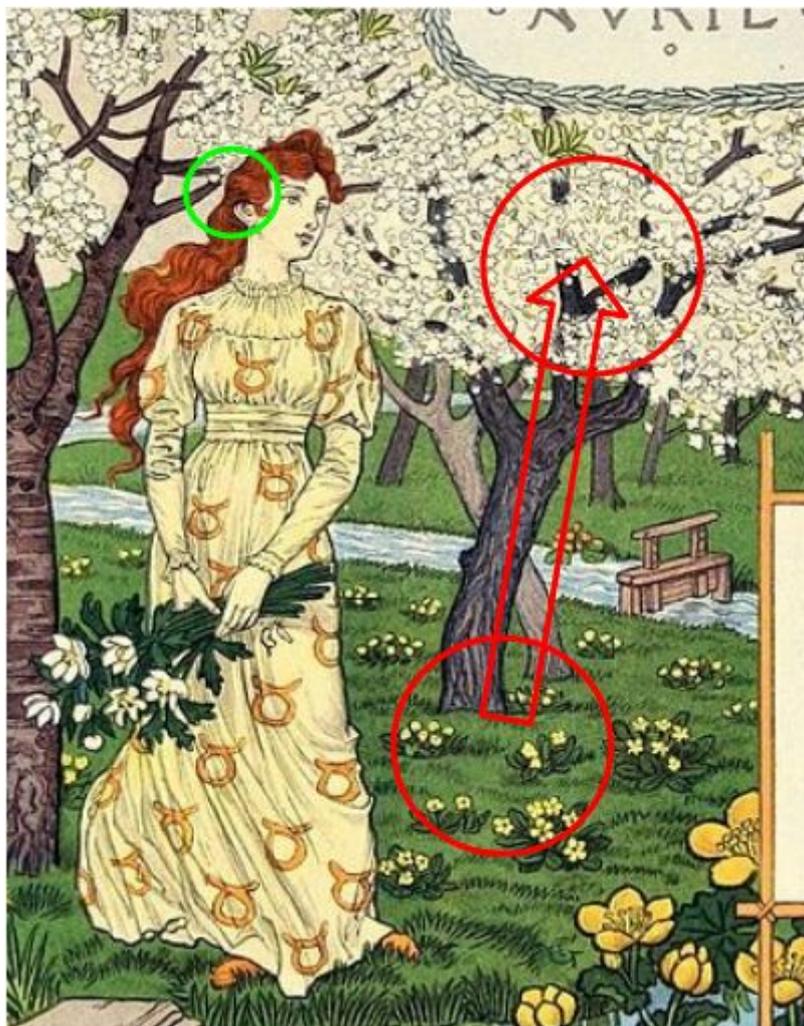
Fonte: Elaborado pelo autor.

A gravura possui uma grande quantidade de linhas verticais, direcionando o olhar de baixo para cima, criando um sentimento de leveza do vento e movimento nas árvores.

As linhas geradas pelos galhos das árvores e a insinuante do olhar da mulher agem como uma diagonal secundária, guiando o olhar do ponto esquerdo inferior ao direito superior. Essa diagonal tem grande poder de criar movimento e é usado constantemente em fotografias de esporte e automobilismo, enquanto a diagonal primária estaciona o olhar e cria harmonia a secundária faz o olho rotacionar na imagem.

As composições com linhas verticais têm uma facilidade de conectar as partes superiores das inferiores, como é o caso, então por mais que haja desequilíbrio entre as partes, elas estão conectadas.

4.1.4.4 Cor

Figura 61 - *Avril* recortes: Cor

Fonte: Elaborado pelo autor.

As cores na gravura são bem suaves, o único tom que chama mais atenção são as cores das flores amarelas no chão e principalmente a cor vermelha saturada do cabelo ruivo da mulher. O amarelo guia o olhar para baixo, enquanto as linhas da diagonal secundária guiam o olhar para cima, fazendo esse movimento rotativo ser constante, de baixo para cima.

O contraste maior de cores é entre a parte superior e inferior da gravura, criando essa dualidade, quase como se fosse um líquido evaporando ou um dente de leão se soltando e voando aos céus. A cor suave e o tema lembram ilustrações de livros do período medieval da Europa — por mais que os artistas do *Art Nouveau* almejassem uma arte sem referências, todos sabemos que isso é impossível. O tema desta gravura específica também pode ter sido influenciado pelo impressionismo, que nesta época estava perdendo forças.

4.1.5 Gravura 5 - Monaco Monte-Carlo por Alphons Mucha

Figura 62 - Monaco Monte-Carlo por Alphons Mucha



Fonte: Site Artsdot (<https://artsdot.com/@/9GEG2I-Alphonse-Maria-Mucha-Monaco-Monte-Carlo>).

Essa gravura de Mucha é uma das suas mais icônicas. Ela mostra uma mulher, ajoelhada e imersa na tranquilidade da baía de Monte Carlo, envolta de ornamentos florais — típicos de Grasset.

As flores ilustradas são hortênsias e lilases. A gravura foi produzida para uma empresa ferroviária, talvez por isso os ornamentos lembrem rodas de trem, e trilhos.

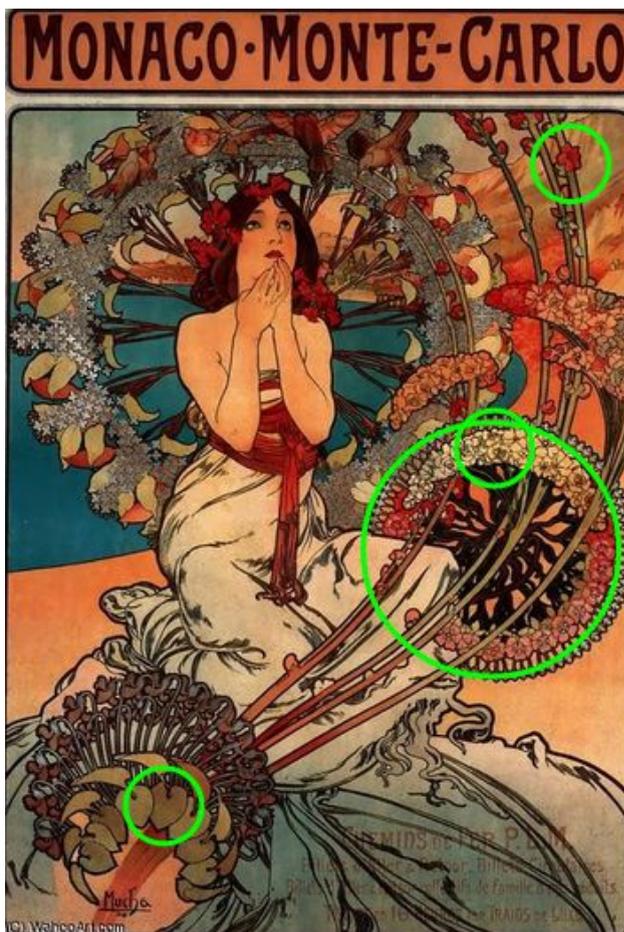
4.1.5.1 Enquadramento

Desta vez a gravura está mais contida em si mesma. Sem um elemento que a faça transpor as bordas de forma tão evidente como as gravuras anteriores. A transposição é somente para cima, por conta das linhas das vinhas que apontam de baixo para cima e somem na moldura do quadro.

As informações textuais estão organizadas de forma extremamente simples, novamente, com uma grid que se encaixaria como manuscrita. A grid que mais se encaixa na ilustração é, novamente, a hierárquica.

4.1.5.2 Pontos

Figura 63 - Monaco Monte-Carlo recortes: Pontos



Fonte: Elaborado pelo autor.

A gravura é repleta de pontos, tanto o vermelho das flores pequenas como os pontos formados pelo círculo do arranjo de flores. Estes círculos mesmo tendo um tamanho relativo grande, ainda podem ser considerados pontos pois tem um centro reconhecível.

A função dos pontos na imagem é basicamente chamar atenção para as linhas em que estão ligados e ajudar no emolduramento da figura feminina. As linhas na imagem formam um S e os 3 pontos ornamentais grandes estão demarcando as curvas do S.

Outros pontos menos importantes são os das flores no cabelo da mulher — ela supostamente é a personificação da primavera, ligando a praia de Monte Carlo à leveza da primavera. Provavelmente a intenção era incentivar as viagens à praia, aumentando a circulação de trens da empresa.

4.1.5.3 Linhas

Figura 64 - *Monaco Monte-Carlo* recortes: Linhas

Fonte: Elaborado pelo autor.

A gravura possui linhas bem óbvias nos caules das flores indo do ponto esquerdo inferior ao direito superior. Outra linha importante é a insinuante materializada pelo olhar da mulher. Novamente, diagonais secundárias, que geram movimento, como se fosse o do vento leve da praia.

Estas linhas guiam o olhar de forma dinâmica para fora da foto, agindo de forma semelhante aos elementos parcialmente enquadrados comuns nas composições anteriores, desta forma expandindo o quadro, mas somente para cima.

As dobras do vestido no chão formam linhas diagonais — bem escondidas — direcionadas à mulher, mesmo que o vestido, na realidade, provavelmente não viesse a formar essas linhas de forma natural. Outra linha de grande importância é formada pelo corpo da mulher e seus membros, que apontam diretamente para seu rosto e o corpo.

4.1.5.4 Cor

Figura 65 - Monaco Monte-Carlo recortes: Cor



Fonte: Elaborado pelo autor.

Na gravura podemos ver uma gama enorme de cores diferentes, vermelho, azul, amarelo; então tentarei olhar para as cores como grupos. Cada agrupamento de flores na imagem tem uma cor predominante, um verde, outro azulado, mas eles, unidos ao vestido, céu e mar e os ornamentos nas costas da mulher entram na categoria de cores frias. Estas cores contrastam diretamente com a pele avermelhada, acessórios vermelhos da mulher, e a areia. A gravura é basicamente uma dicotomia de cores, às vezes mescladas, mas com objetivos claramente diferentes, cores quentes saltam para a frente e tem intenção de guiar o olhar para a mulher e cores frias são os tons que servem como contraste para os tons quentes aparecerem e saltarem da imagem.

A escolha de cores lembra muito o verão. Talvez essa tenha sido a intenção, ligando à época do verão, o calor e diversão na praia.

4.2. Análise do ensaio fotográfico

É importante, no início de qualquer análise, levantar alguns detalhes gerais. Como um ensaio é formado por muitas fotos em sequência, é mais importante, acima de qualquer semelhança desejada para com sua referência inicial — as gravuras dos dois artistas — a padronização entre as fotos, o seu senso de unidade no todo. Uma foto deve parecer se encaixar e possuir um tema semelhante à próxima. Então as referências usadas — as artes de Grasset e Mucha, assim como qualquer moodboard²⁰ servem como um guia e não como uma regra. As poses e ângulos não são exatamente iguais, mas o todo é claramente baseado nas artes em questão. Também não foi o desejado desviar totalmente do estilo fotográfico do autor para deixar as fotos mais parecidas com a referência, é importante para qualquer fotógrafo a sua individualidade e seu estilo pessoal, isso gera uma foto muito mais interessante do que seria a simples cópia.

As fotos abaixo foram feitas após a análise das gravuras dos artistas. Essa análise inicial serviu de âncora para a criação e edição das fotos. A análise das fotos será feito de maneira individual mas também comparativa com as gravuras correspondentes.

²⁰ Um arranjo de imagens, materiais, textos, etc. com a intenção de ilustrar um estilo ou sentimento específico para servir de base e inspiração à uma produção artística.

4.2.1 - Foto 1 do ensaio

Figura 66 - Ensaio: Fotografia 1



Fonte: Elaborado pelo autor.

A foto 1 foi baseada na gravura 1 (página 74), *September* por Eugène Grasset. Existem elementos e técnicas diferentes, já que não é viável produzir uma cópia da gravura. Por essa dificuldade de produção optei por simplificar a composição e, conseqüentemente, barateá-la caso caso fosse necessário adquirir acessórios extras.

4.2.1.1 Enquadramento

A foto tem um enquadramento bem simples e fechado, as flores ao fundo são algo complexo, mas que ao ser colocada de forma repetida, formam um fundo quase que uniforme, sem expandir a imagem pra fora dos seus limites — o que é algo negativo. O fundo é bem nítido, assim como a gravura.

A modelo está posicionada de forma central, uma forma simples de compor uma imagem, mas que traz mais destaque para o assunto principal e menos para os ornamentos e detalhes que podem vir a desviar a atenção.

Por mais que a modelo não esteja com uma pose completamente igual, a leitura da imagem se dá de forma semelhante, na ordem de leitura, do canto superior esquerdo ao inferior direito.

4.2.1.2 Pontos

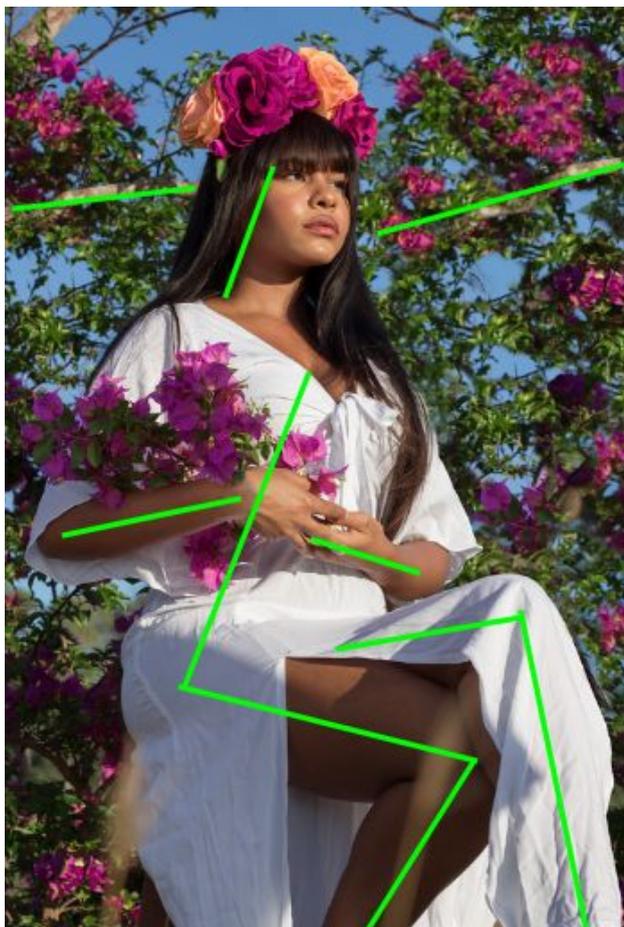
Os principais pontos são as flores, tanto as da árvore ao fundo como as seguradas pela modelo. Possuem cores diferentes da gravura de referência, que por não possuir tonalidade pastel são muito mais saturadas e chamam atenção com seu rosa intenso.

Individualmente esse pontos causariam tensão, mas como estão bem distribuídos — por repetição — assim como na gravura, acabam por ajudar na rotatividade do olhar e emolduram a modelo. Além das flores do fundo, também temos as flores na tiara, que diferente dos outros pontos chamam atenção para o objeto central da foto, o rosto da modelo, mas de forma moderada, pois têm cores semelhantes às outras flores e ainda estão no mesmo grupo por meio da repetição.

Por estarem na mesma cor das do fundo, e sem uma alteração cromática nem tonal muito contrastante, as flores da cabeça funcionam mais como uma forma de unir tematicamente do que como pontos de atenção.

4.2.1.3 Linhas

Figura 67 - Fotografia 1 recortes: Enquadramento



Fonte: Elaborado pelo autor.

As linhas são predominantemente horizontais, tanto as físicas formadas pelos membros e cabelo da modelo, ou criadas pelos galhos das árvores, como também as insinuantes não físicas formadas pelo olhar.

Os galhos apontam para o rosto na altura dos olhos. O olhar da modelo, junto com o galho na direita, levam o espectador para as flores que, de novo, ajudam na rotatividade do olhar. Essas linhas mantêm o foco sempre no olhar por criar quase que uma reta no primeiro terço de cima para baixo da imagem. As pernas e a grama seca desfocada trazem o olhar para a parte de cima do quadro, e as flores o mantêm.

O cabelo liso emoldura o rosto com linhas verticais contrastantes pela diferença direcional e também tonal em comparação ao vestido branco.

As verticais mais proeminentes são as formadas pelas pernas e torso.

4.2.1.4 Luz

A luz na foto é algo, como em qualquer foto, extremamente presente. É, assim como simulado na gravura, uma luz solar, só que dessa vez em um céu totalmente limpo.

Diferente da gravura, a luz tem uma cor amarelada por retratar o fim da tarde. A luz solar é pontual e intensa, mas por estar no fim da tarde, em um ângulo baixo, forma muitas sombras. Desta forma, também criando muita textura. As folhas e flores no fundo, e também o vestido, que da mesma forma que na gravura está encolhido pelo vento, criam essa textura tão evidente.

A fonte de luz está direcionada à frente do rosto da modelo, assim como na gravura de Grasset, estando contudo iluminado da direita para a esquerda.

4.2.1.5 Cor

A cor é bem intensa em comparação com a gravura, com saturação bem maior e cores que se encaixariam na escala triádica — rosa, verde e amarelo — no círculo cromático. O azul no fundo serve como cor neutra que une todas as outras, destacando o plano da frente. O verde e azul do fundo agem como cores frias, tornando as cores quentes da modelo muito mais evidentes.

Assim como na gravura, a foto tem uma atribuição romântica, mas construída de uma forma completamente diferente, desta vez se utilizando tanto da luz do pôr do sol (horário romântico) e da forte capacidade de associação da cor rosa ao romance, beleza e feminilidade.

4.2.2 Foto 2 do ensaio

Figura 68 - Ensaio: Fotografia 2

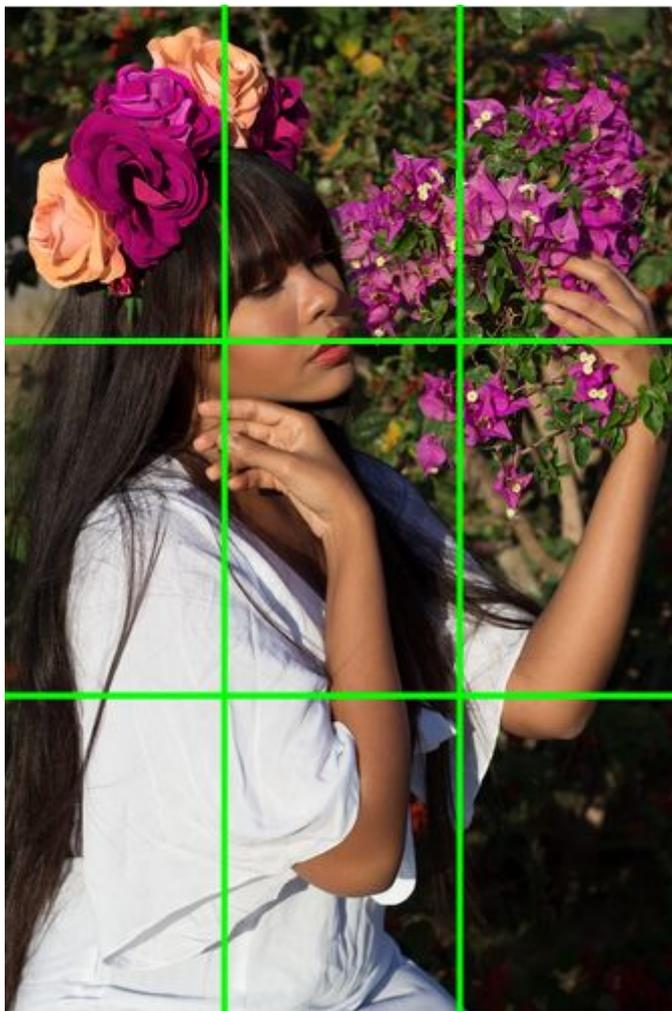


Fonte: Elaborado pelo autor.

Fotografia baseada na gravura 2 (página 77), *Spring* de Alphonse Mucha. Ela tem a orientação horizontal oposta, onde a modelo está virada para o lado direito, seguindo o sentido de leitura. O olhar e leveza das mãos foram ajustados para aumentar a sutileza em comparação com a gravura.

4.2.2.1 Enquadramento na fotografia 2

Figura 69 - Fotografia 2 recortes: Enquadramento



Fonte: Elaborado pelo autor.

A foto gera mais interesse por fechar mais o quadro, dando mais atenção à modelo. Isso se deu também pelas condições do local, onde não havia uma árvore suficientemente grande para preencher o fundo como na gravura.

O fundo também não tem uma profundidade muito boa por não ter muitos detalhes, mas ainda assim é mais evidente do que na gravura, que basicamente não simula uma profundidade de campo. Por esse motivo o fundo na foto não tem muitos detalhes, assim como na gravura, e dá mais foco na modelo.

Foi utilizada a regra de composição mais simples, a regra dos terços.

4.2.2.2 Pontos na fotografia 2

Figura 70 - Fotografia 2 recortes: Pontos



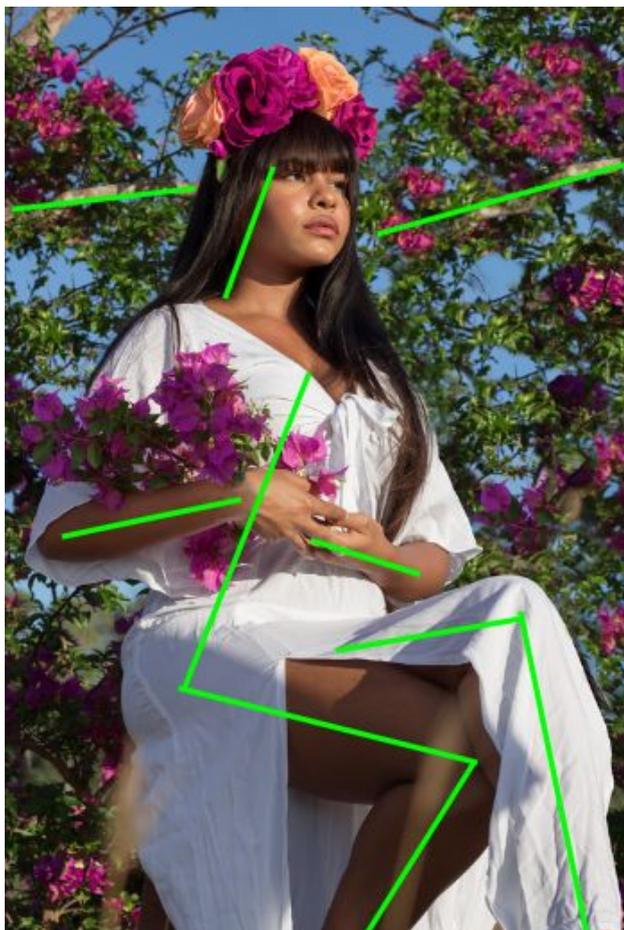
Fonte: Elaborado pelo autor.

O fundo, por mais que tenha elementos pontuais, estão desfocados e não chamam atenção por sua consistência de tom e conseqüente falta de contraste. O que pode ser considerado como ponto de tensão são as flores, que com saturação alta roubam bastante a atenção, mas há um equilíbrio horizontal por estarem opostas ao outro objeto de tensão, a modelo. As flores formam um elemento unido a partir do conjunto de pétalas, e junto com a tiara rosa de flores atrai o olhar para a parte superior do quadro.

Quanto mais aproximamos ou aumentamos a foto, podemos ver mais e mais detalhes. Por isso somos capazes de enxergar os pontos brancos no centro das flores. Eles são algo que pode vir a atrair a atenção, como grande parte de elementos de plantas, que quando são vistos de perto são muito detalhados. Elementos muito detalhados geram uma complexidade, e complexidade atrai o olhar, como rostos e jarros de plantas. Isso é algo comum em gravuras de Mucha.

4.2.2.3 Linhas na fotografia 2

Figura 71 - Fotografia 2 recortes: Linhas



Fonte: Elaborado pelo autor.

Por ser um quadro mais fechado o objetivo da imagem mudou em relação a gravura. O objetivo da foto é algo bem mais simples, comparada a arte de referência, é trazer o olhar para o rosto da modelo, quando na gravura o objeto de maior destaque são as flores e cabelos longos da mulher.

As linhas mais notáveis são as formadas pelos dois braços, pelo cabelo preto contrastando com o vestido branco e pelos galhos brancos ao fundo. Todas essas linhas se direcionam para o rosto da modelo. Os braços e mãos foram meticulosamente posicionados com esse propósito. Há também uma conexão da parte superior com a parte inferior da fotografia causada pela linha vertical do braço direito, esta linha em específico é essencial para a rotatividade do olhar e permanência do mesmo.

4.2.2.4 Luz na fotografia 2

A fotografia tem muito mais contraste do que a gravura, causada pela luz intensa do sol. Pela sua qualidade e intensidade podemos ver claramente sua direção analisando as sombras no braço esquerdo, que está iluminado quase que centralmente, mas levemente para a esquerda da imagem.

O rosto está quase iluminado por inteiro, formando uma sombra no nariz que lembra o triângulo retratado nas pinturas *chiaroscuro*, formado pelos pintores ao utilizarem a técnica de luz de Rembrandt.

A luz, com sua forte intensidade faz visível a textura formada pelas flores, que agora mais próximas ao observador, são mais nítidas para o leitor. A luz amarelada de fim de tarde, novamente traz esse sentimento de romantismo. Isso é notável nas flores e na delicadeza causada pela leveza das mãos e pelo olhar acalentado da modelo.

4.2.2.5 Cor na fotografia 2

Com exceção do rosa saturado, a fotografia tem cores também suaves, com o tom neutro sendo o branco e o tom de base — o que une toda a imagem — sendo o amarelo do sol.

Diferente da gravura, os tons não são análogos. As cores na fotografia se encaixariam talvez como triádicos. O laranja da luz do pôr-do-sol, com o verde das folhas e o rosa — azulado pelo contraste com cores quentes. É importante lembrar que quando as cores se agrupam, a percepção cromática da cor que está diretamente circundada de outras cores muda; um cinza neutro pode ser percebido azul se rodeado com tons quentes.

A pele escura da modelo em conjunto com a luz amarelada do sol toma quase que uma qualidade de mel — totalmente não intencional — mas que ressaltou as características latino-americanas da modelo, podemos até citar a Iracema como exemplo do indianismo no trabalho, que tem objetivos semelhantes de tradução de estilos europeus para brasileiros ou latino-americanos.

4.2.3 Foto 3 do ensaio

Figura 72 - Ensaio: Fotografia 3



Fonte: Elaborado pelo autor.

Fotografia baseada na gravura 3 (página 80), La Topaze de Alphonse Mucha. A pose é semelhante, mas a orientação da luz é outra, de forma proposital. As curvas também são mais evidentes e as pernas agem de forma mais complexa.

4.2.3.1 Enquadramento na fotografia 3

Figura 73 - Fotografia 3 recortes: Enquadramento



Fonte: Elaborado pelo autor.

Na foto vemos várias semelhanças com a gravura, as plantas que estão só parte enquadradas no plano frontal, a modelo enquadrada de corpo inteiro e com pose semelhante à da gravura. Dentre as principais diferenças, está o fato de não haver auréola ao redor das costas da modelo, algo totalmente inviável de se reproduzir fielmente na fotografia sem uma intervenção de um desenhista ou de softwares para replicação do efeito — que provavelmente reproduziriam de forma não fiel, o que comprometeria a naturalidade do produto.

Além da auréola podemos também analisar a diferença entre fundos, que não tem muitos detalhes e centram o olhar na figura central, onde na gravura há muitos detalhes, e esses detalhes desbalanceiam a imagem atraindo a atenção para a parte superior da imagem.

A modelo está posicionada formando um triângulo guiando o olhar sempre para cima em forma de seta.

Há uma profundidade por conta da grama no primeiro plano e das árvores no fundo.

4.2.3.2 Pontos na fotografia 3

Na fotografia não há muitos pontos marcantes para serem comentados. Os únicos relevantes são as flores na tiara que, por possuírem cores diferentes da paleta da foto, atraem mais a atenção para a cabeça e rosto da modelo. Eles são os únicos elementos com o centro reconhecível ou pequenos e contrastantes o suficientes para serem considerados pontos.

4.2.3.3 Linhas na fotografia 3

Figura 74 - Fotografia 3 recortes: Linhas



Fonte: Elaborado pelo autor.

Na fotografia vemos uma pose bem semelhante, com ângulo levemente mais baixo que o da gravura. Esse ângulo mais baixo dá um aspecto de poder à figura feminina.

Como na gravura, a pose cria uma forma de S, que faz o olhar serpentear na imagem. O olhar da parte inferior é guiado ao centro pelas linhas da grama seca apontadas para a modelo. As linhas das pernas, do galho e das mãos, assim como no cartaz de Mucha, apontam para o rosto e para o centro.

Além de todas essas linhas, acredito que as duas principais linhas são as insinuantes, materializadas pelo espaço vazio do fundo, que ressalta a forma criada pela pose da modelo. Essas linhas formam um triângulo. Essas duas linhas, convergem no topo — cabeça da modelo, e apontam para cima como uma seta.

4.2.3.4 Luz na fotografia 3

A fotografia, tem uma luz intensa, mas difusa do pôr do sol. As sombras nesta imagem estão bem mais suaves e controladas do que nas demais, e não tiram tanto a atenção do objeto central — o olhar da modelo.

Ao contrário da gravura de Mucha, a iluminação tem origem na direita, criando sombras nas costas, mas iluminando a frente do corpo e o rosto da modelo. Essa troca foi algo julgado como positivo, pois a intenção era focar no olhar, tornando o principal objeto a ser iluminado o rosto. Acredito que este toque trouxe mais impacto para a imagem.

4.2.3.5 Cor na fotografia 3

Figura 75 - Fotografia 3 recortes: Cor



Fonte: Elaborado pelo autor.

Na fotografia temos um vermelho semelhante ao da gravura, porém o fundo contrasta fortemente com esse calor, criando um grande impacto. A modelo que possui um tom quente e vermelho está circundada pelo céu azul (frio), fazendo essa cor vermelha ser ainda mais evidente, este impacto talvez simule a força da auréola de atração.

Essa diferença entre tons faz com que o objeto fotografado pareça pular da imagem por possuir um tom mais quente em comparação com o fundo, que se mantém estático e frio, recuando no quadro.

As flores na cabeça estão fora da paleta cromática da fotografia, mas ainda são um pouco quentes por conta do que a circunda, o céu.

O amarelo queimado da grama seca é referência direta à vegetação amarela da gravura, que é tão comum no Ceará, principalmente em épocas de seca. O contraste forte que fez a foto ser mais impactante.

4.2.4 Foto 4 do ensaio

Figura 76 - Ensaio: Fotografia 4



Fonte: Elaborado pelo autor.

Foto inspirada na gravura 4 (página 82), *Avril* de Grasset. Essa gravura é a que mais se distancia da referência, com enquadramento e aspecto bem diferentes. Foi inicialmente fotografada de corpo inteiro e reenquadrada para se encaixar na proporção áurea. O corte foi feito por conta do fundo que não era atrativo como o da gravura, e o chão continha bastante lixo, elemento que competia pela atenção dada à modelo e dava um aspecto de sujo, não desejado pelo fotógrafo.

4.2.4.1 Enquadramento na fotografia 4

Figura 77 - Fotografia 4 recortes: Enquadramento



Fonte: Elaborado pelo autor.

Na fotografia foi utilizada a regra do retângulo de ouro e focar o olhar no rosto e olhar da modelo. Essa foto possui um enquadramento muito mais fechado do que a gravura, não mostrando a modelo por inteiro, mas focando no rosto e no olhar da mesma. Isso foi feito tanto por conta de estilo pessoal, como por causa de não existir na imagem, o mesmo tipo de vegetação florida em grande quantidade como visto na arte de Grasset. Foi escolhido não usar *softwares* para tentar replicar esse efeito por receio de prejudicar a imagem adicionando elementos de forma desordenada.

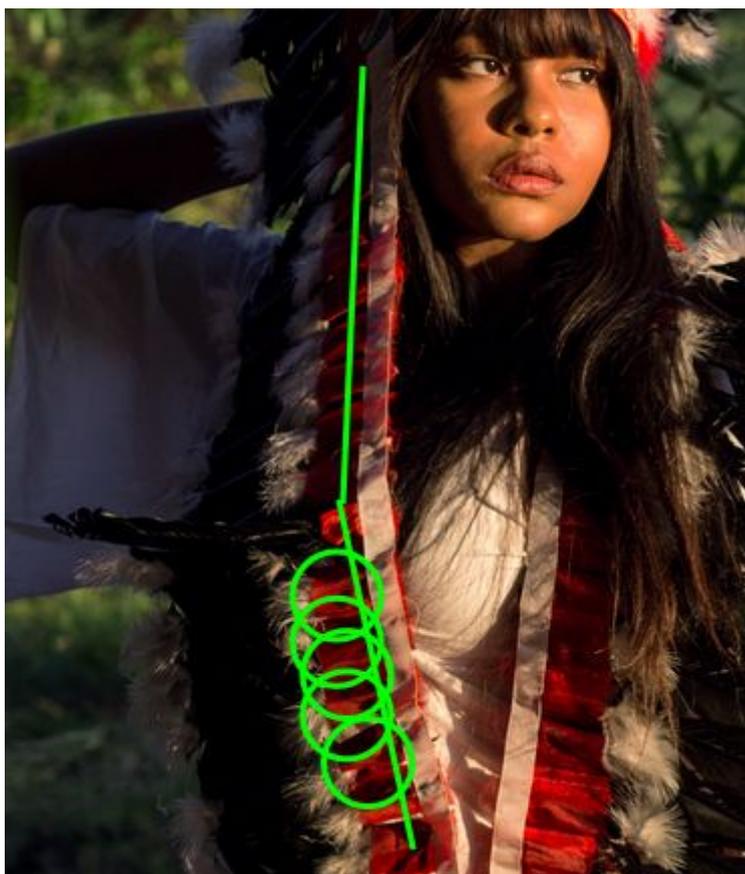
Diferente da gravura, foi optado a pôr uma folha no plano frontal, tentando criar profundidade de campo e situar melhor o local. Essa vegetação que não está por inteiro na fotografia falha em simular a expansão da imagem para fora do quadro. Talvez por não ser algo reconhecível, não consiga atingir esse objetivo, se tornando para alguns somente uma mancha verde.

4.2.4.2 Pontos na fotografia 4

A foto não possui muitos pontos que gerem interesse, todos estão no cocar e estão alinhados, perdendo a individualidade e tornando-se um elemento linear.

4.2.4.3 Linhas na fotografia 4

Figura 78 - Fotografia 4 recortes: Linhas



Fonte: Elaborado pelo autor.

A fotografia dispõe de pontos que ao se alinharem tornam-se linhas, como os pontos vermelhos no cocar.

O braço, o galho e as penas como um todo também formam linhas importantes de serem discutidas. O vermelho da pena emoldura o rosto, o braço direito ao fundo guia o olhar de volta para o rosto, e as penas e o galho à direita superior atraem o olhar para o centro. A insinuante do olhar direciona o olhar para fora do quadro.

O cocar como, um elemento grande e com alto contraste atrai o olhar para o centro já que cada pena pode ser considerada uma linha apontada para a modelo. E ao formar uma linha vertical, faz esse olhar do centro peregrinar pela linha vermelha de cima para baixo.

4.2.4.4 Luz na fotografia 4

As fotografias com cocar — a 4 e 5 — foram feitas em um horário mais tarde do que as com tiara de flores. Essas têm uma tonalidade mais avermelhada que as demais, mas também apresentam uma luz progressivamente mais suave e difusa.

A luz preenche o lado direito do rosto como um todo, e as sombras são suaves, levando em conta o comportamento da luz pontual, intensa e direta do sol, que normalmente forma sombras duras.

O braço direito está pouco iluminado, o que ajuda a escondê-lo e a manter o foco no lado direito da fotografia e no rosto.

4.2.4.5 Cor na fotografia 4

A cor na fotografia é mais saturada, porém harmônica, se encaixando novamente de forma análoga no círculo cromático.

O vermelho, como regra é a cor que mais atrai o olhar, e nesse caso não é diferente. Por mais que a cor verde das folhas seja bem saturada, o vermelho tem um poder incrível de atração e centra o olhar no rosto da modelo. Até os tons mais neutros, como o branco do vestido, são pintados pela maravilhosa luz dourada de fim de tarde.

4.2.5 - Foto 5 do ensaio

Figura 79 - Ensaio: Fotografia 5



Fonte: Elaborado pelo autor.

Foto inspirada na gravura 5 (Página 85), *Monaco Monte-Carlo* de Alphonse Mucha. A fotografia está bem semelhante à gravura de base, o mais diferente é a tonalidade e complexidade cromática.

4.2.5.1 Enquadramento na fotografia 5

A regra de composição e enquadramento da fotografia, diferente da gravura, foi a simples centralização, visto que o fundo do local não era muito interessante e havia muito lixo no chão, resolvi dar o foco somente à modelo. Também tentei pegar um ângulo mais baixo para não mostrar o chão sujo e tornar a modelo mais alta.

Há profundidade, criada pela vegetação no plano frontal e pelo fundo desfocado em abertura 2.8f — abertura que melhor simula o olhar humano segundo Cartier-Bresson — usado com o intuito de criar ainda mais naturalidade.

4.2.5.2 Pontos na fotografia 5

Os pontos são semelhantes aos pontos da fotografia 4. Os principais são os do vermelho das penas, que juntos formam uma linha que emoldura o rosto e corpo da modelo. Os pontos perdem sua individualidade e se tornam linhas.

4.2.5.3 Linhas na fotografia 5

Figura 80 - Fotografia 5 recortes: Linhas



Fonte: Elaborado pelo autor.

As cores do cocar formam linhas brancas, vermelhas e pretas que emolduram o rosto e o corpo da modelo. Os galhos ao fundo em contraste com o céu azul claro também apontam para a modelo.

Sua pose é quase a mesma da mulher da gravura, os braços apontam para o rosto, e seu olhar aponta para cima criando uma insinuante para fora da imagem. Devido a este fato, é possível perceber que a maioria das linhas são verticais e guiam o olhar de cima para baixo sempre voltando para o ponto principal, o rosto da modelo e seu olhar gentil.

A principal linha que quebra com o movimento da fotografia é a formada pelas pernas que, em contraste com o branco do vestido ganham uma certa notoriedade, e são quase horizontais.

4.2.5.4 Luz na fotografia 5

Essa fotografia em específico foi tirada em torno de 10 minutos antes do sol se pôr por completo — a hora dourada, a luz estava extremamente suave e quase não formou sombras, e as que foram formadas são muito difusas, assim como na gravura.

A luz vem da direita e preenche por completo o rosto e corpo da modelo, e o fundo, quase que abraçando o ambiente por completo e abençoando o ensaio. Parece ter sido fotografada em um horário completamente diferente pela diferença demasiada.

4.2.5.5 Cor na fotografia 5

As cores desta fotografia são semelhantes às da foto 4, esteja fisicamente no mesmo local e horário. A diferença de 10 minutos trouxe à foto uma tonalidade menos amarelada e iluminação mais uniforme, tornando a cor mais suave. Essa suavidade foi o que fez com que a foto tenha a cor mais semelhante às das gravuras do *Art Nouveau*, as cores pastel.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho em nenhum momento se propôs a copiar de forma irrefletida o estilo artístico *Art Nouveau*, o estilo somente foi usado como uma base de inspiração. Sempre prezei pela individualidade do autor e pela nova arte, sem se espelhar totalmente nas técnicas das artes antigas, seguindo fielmente a premissa do *Art Nouveau*.

Foram feitos estudos sobre *Art Nouveau*, *design*, *design* fotográfico. Os estudos foram bases para uma análise de 5 gravuras, e essa análise foi uma base para a criação de um ensaio fotográfico. As análises e desenvolvimento do ensaio, que eram os principais objetivos do trabalho foram bem sucedidos. A análise das gravuras foi bem detalhada, apontando aspectos específicos que serviram como base para a criação do ensaio de forma complexa. O ensaio seguiu a referência, sempre preservando similaridades mas sem copiar a obra diretamente.

Alguns problemas foram encontrados durante as etapas. Os estudos em sua maioria ocorreram objetivamente, e o material foi fácil de ser obtido. Os problemas se apresentaram na busca por informações específicas sobre cada artista e sobre técnicas aplicadas por eles, pouco material foi encontrado, e o que potencialmente responderia essa questão ou abordava de forma abrangente o movimento como um todo, ou estava escrito em uma língua que o autor do presente trabalho não domina.

Outro problema se apresentou no desenvolvimento do ensaio. Todos os locais haviam sido investigados antes do momento das fotografias, mas no dia estava com bastante lixo no chão, provavelmente por conta de chuvas que ocorreram dias antes e que aumentaram o nível da lagoa no entorno. Durante a edição tentei encaixar algumas composições em regras de *design* e fotografia apresentadas no referencial teórico, nesse caso específico falo da fotografia 4, que têm como regra aplicada o retângulo de ouro; considero que a aplicação consciente desta regra é algo difícil e que no caso específico não se encaixa bem o suficiente, deixando a desejar na composição.

Outro aspecto do trabalho à ser discutido foi a tradução do estilo europeu para o brasileiro, essa antropofagia cultural semelhante ao indianismo do século XIX. Partindo do pressuposto de que o ensaio foi bem sucedido em se assemelhar com o estilo artístico *Art Nouveau*, então o ensaio, por possuir características latinas e indígenas, consegue traduzir de forma coerente executar esta antropofagia.

Gosto muito de regras de composição e de matemática aplicada na arte, mas é importante frisar que arte não necessariamente precisa seguir estas regras, acima de tudo arte é sentimento e uma composição deve seguir suas próprias regras e influências, como por exemplo as pinturas abstratas de Pollock ou as cores não naturais da *Pop Art*.

Em conclusão: aprendemos sobre *Art Nouveau*, *design* e *design* fotográfico. Conseguimos apresentar uma análise bem embasada que serviu de base para um ensaio que, mesmo com alguns problemas, conseguiu resolver a questão principal do trabalho: É possível realizar um ensaio fotográfico que una *Art Nouveau* e fotografia com influências latinas sem perda significativa de identidade? E a maneira como ele resolveu foi discutida de forma detalhada e específica na análise do ensaio.

Uma importante questão não respondida é se essa tradução ajuda de alguma forma a desconstruir o padrão de beleza instituído na sociedade. Essa é a linha de uma possível continuação deste estudo no futuro.

REFERÊNCIAS

- DUCHEMIN, David. **Falando fotograficamente** : Crie imagens poderosas com o domínio da linguagem visual. Tradução de Rafael Bonelli. Balneário Camboriú, SC: Editora Photos, 2015.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.
- GOMBRICH, Ernst Hans Josef. **The Story of Art**. Londres: Phaidon Publishers, 1951.
- HOWARD, Jeremy. **Art Nouveau** : International and national styles in Europe. Manchester: Manchester University Press, 1996.
- LENNING, Henry F. **The Art Nouveau**. 1. ed. Haia, Holanda: Martinus Nijhoff, 1951.
- MEGGS, Philip B.; PURVIS, Alston W. **História do design gráfico**. Tradução de Cid Knipel. 4. ed.. norte-americana. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MILLER, Judith et al. **Art Nouveau**. Londres: Dorling Kindersley, 2004.
- MIRANDA, Adriano. **Estratégias do olhar fotográfico** : Teoria e prática da linguagem visual. São Paulo: Paulus, 2015.
- NORMAN, Donald A. **Emotional Design**: Why we love (or hate) everyday things. Nova York, NY: Basic Books, 2004.
- PRÄKEL, David. **Composição**. Tradução de Mariana Belloli, Ronald Saraiva de menezes. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2012.
- SAMARA, Timothy. **Design elements**: a graphic style manual: Understanding the rules and knowing when to break them. 2. ed. Beverly, MA, EUA: Rockport Publishers, 2014.
- SAMARA, Timothy. **Making and Breaking the Grid**: A graphic design layout workshop. Gloucester, MA, EUA: Rockport Publishers, 2002.
- SANTAELLA, Lucia. **Leitura de imagens**. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012.
- WEBB, Jeremy. **O design da fotografia**. Tradução de Denis Fracalossi. 1. ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.
- WHITE, Alex W. **The elements of graphic design**. 2. ed. Nova York, NY: Allworth Press, 2011.

APÊNDICE

APÊNDICE A - FOTOGRAFIAS DO ENSAIO: EXTRA

Apêndice - Fotografia extra 1



Fonte: Elaborado pelo autor.

Apêndice - Fotografia extra 2



Fonte: Elaborado pelo autor.

Apêndice - Fotografia extra 3

Fonte: Elaborado pelo autor.

Apêndice - Fotografia extra 4

Fonte: Elaborado pelo autor.

Apêndice - Fotografia extra 5

Fonte: Elaborado pelo autor.