

Universidade de Brasília
Instituto de Artes

Programa de Pós - Graduação em Arte

ESPAÇO URBANO

Um Olhar Concreto

Joana de Souza Campelo

Brasília
2013

Joana de Souza Campelo

ESPAÇO URBANO

Um Olhar Concreto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção de grau de mestre em arte na linha de pesquisa Poéticas Contemporâneas

Orientador: Prof. Dr. Vicente Martinez Barrios

Brasília
2013

Ficha Catalográfica

CAMPELO, Joana de Souza. **Espaço Urbano - Um Olhar Concreto**. Brasília:
Programa de Pós-graduação em Arte, Instituto de Artes, Universidade de Brasília,
2013.

Autor Principal:	CAMPELO, Joana de Souza.
Entradas Secundárias / Autor:	BARRIOS, Vicente Martinez.
Título Principal:	ESPAÇO URBANO Um Olhar Concreto
Publicação:	2013
Descrição Física:	212 fls.
Notas:	Dissertação (m) Unb / IDA
Assunto:	Arte Fotografia

Dedicatória

Ao meu companheiro **Ricardo Dutra Amaral**

In memoriam

Agradecimentos

Ao meu orientador Profº Dr. **Vicente Martinez** por suas idéias, dicas e conhecimento transmitido, por acreditar no meu trabalho, me acompanhar, incentivar em todas as etapas desta pesquisa e me ajudar a manifestar o meu melhor potencial.

Aos professores do Departamento de Artes Visuais, em especial à **Elisa Martinez, Nivalda Assunção, Ângela Prada, Terezinha Losada, Marília Panitz, Christus Nóbrega, Luiza Ghunter e Ana Cláudia Maynardes** pelo conhecimento transmitido e incentivo dado.

Ao meu pai **Carlos Campelo** por seu exemplo de sabedoria e concentração, por seu conhecimento, incentivo e pela supervisão de texto e colaboração em todas as etapas desta dissertação.

À minha mãe **Marly Campelo** por sua sensibilidade estética e por sua grande ajuda em minha vida.

Aos meus filhos **Pedro e Luanda** por suas vidas.

À minha irmã **Clarisse Campelo**, ao meu cunhado **Sandro** e aos meus sobrinhos queridos **Mari e Bê** pela grande torcida e incentivo.

Aos amigos **Wandinha, André, Ana Isaura, e Tetê**, por todos os anos de verdadeira amizade.

A todos os colegas do Mestrado.

Ao **Mestre Gabriel** por me ajudar a me tornar uma pessoa melhor.

Epígrafe

*O olho vê
A lembrança revê
E a imaginação transvê
É preciso transver o mundo*

Manoel de Barros

Resumo

A presente dissertação tem como objetivo principal apresentar o trabalho fotográfico **ESPAÇO URBANO - Um Olhar Concreto** - desenvolvido no cenário urbano de Brasília - que tem como foco uma exploração poética do espaço urbano, bem como proceder a uma análise do seu processo e suas características dos pontos de vista da história da fotografia e dos aspectos formais, poéticos e conceituais. Apesar de a experiência estética ser o aspecto central, os elementos teóricos e práticos da pesquisa estão intimamente entrelaçados. No primeiro capítulo foi feita uma abordagem histórica da fotografia, especialmente de suas particularidades técnicas e estéticas. Seguem-se considerações de caráter geral, apoiadas em opiniões diversificadas, sobre os conceitos de fotografia e da imagem fotográfica, bem como de matérias correlatas como o ato fotográfico em si, o referente, o tempo, a memória, o espaço e seu caráter artístico. O segundo capítulo trata da contextualização histórica e artística do trabalho; são apontados autores e obras que o influenciaram, com destaque para a autonomia formal da fotografia moderna e contemporânea. O terceiro capítulo introduz especificamente o trabalho **ESPAÇO URBANO - Um Olhar Concreto** que se divide em três séries: **Concreto Urbano**, **Poesia do Averso** e **Bricolagem** e contém imagens organizadas em ordem cronológica e de acordo com semelhanças estilísticas. Ao longo dessas séries, a câmera capta elementos abstrato-geométricos, formais e lineares, que compõem a arquitetura e a paisagem urbana de Brasília. O trabalho tem como referência o concretismo, que se caracteriza pela visão sintética e pela valorização da planaridade dos signos urbanos; posteriormente evoluiu em desdobramentos que buscam um diálogo com a visualidade contemporânea.

Palavras-chave:

Fotografia - Espaço Urbano - Percepção - Concretismo.

Abstract

The main purpose of this paper is to introduce the photographic work **ESPAÇO URBANO - Um Olhar Concreto (URBAN SPACE - A Concrete Look)**, carried out in Brasilia's urban environment, which is focused on an aesthetic exploration of urban space as well as to proceed to a careful consideration on its development and characteristics in the light of historical milestones of photography and from formal, aesthetic and conceptual points of view. Although emphasis is put on the artistic experience, practical and theoretical aspects of the research are closely intermingled. In chapter one it's given an outline of photography's history, in particular of its technical and aesthetic features. Then some general considerations are advanced, supported by different views on the concepts of photography and photographic image as well as of connected matters such as photographic act, referent, time, memory, space and aesthetic character of photography. Chapter two deals with the situation of the work in its historical and aesthetic contexts; authors and works which exercise influence on its development are specified and, in this regard, special attention is given to formal autonomy of modern and contemporary photography. Chapter three introduces specifically the work **ESPAÇO URBANO - Um Olhar Concreto (Urban Space - A Concrete Look)**, which is itself divided into three distinct series: **Concreto Urbano (Urban Concrete)**, **Poesia do Averso (Reverse Poetry)** and **Bricolagem (Bricolage)**; it contains images of the three series which are arranged in chronological order and according to stylistic similarities. Throughout these series, the camera catches abstract-geometric, formal and linear elements, which are integral parts of the architecture and urban landscape of Brasília. The main mark of reference of the work is concretism, whose leading features are the synthetic view and the priority given to planarity of the urban signs. The work experienced then new developments which go in search of an interaction with contemporary aesthetics.

Key-words

Photography - Urban Space - Perception - Concretism

Lista de Figuras

FIGURA	Pág.
FIGURA 01 - Athanase Kircher - <i>Câmara obscura tranportável.</i>	30
FIGURA 02 - <i>Câmara Escura.</i>	30
FIGURA 03 - Johann Zahan, <i>Câmara Escura.</i> Alemanha. 1685.	31
FIGURA 04 - William H. Wollaston - <i>Câmara Lúcida.</i> 1807.	31
FIGURA 05 - <i>Máquina de retratar os perfis de sombra.</i> Século XVII.	32
FIGURA 06 - <i>Perfis silhuetados.</i> c. 1800. Gravação.	33
FIGURA 07 - <i>Retrato da silhueta de Alfred Stieglitz.</i> Gravação.	33
FIGURA 08 - <i>Daguerreótipo.</i> 1837. Fotografia.	34
FIGURA 09 - <i>Calótipo.</i> 1834. Fotografia.	36
FIGURA 10 - Henri Cartier-Bresson - <i>La Gare Saint-Lazare.</i> Paris. 1932. Fotografia.	38
FIGURA 11 - Henri Cartier-Bresson - <i>Derrière</i> - Palermo, Itália. 1971. Fotografia.	38
FIGURA 12 - Eugène Atget - <i>Cour, 41 Rue Broca, Paris.</i> 1912. Fotografia.	40
FIGURA 13 – George Brassai - <i>Boulevards at the Place de l'Opera.</i> 1934. Fotografia.	41
FIGURA 14 - George Brassai - <i>Pont Neuf.</i> 1932. Fotografia.	41
FIGURA 15 - Arnold Genthe - <i>San Francisco after the great quake and fire of 1906.</i> 1906 Fotografia	42

FIGURA 16 - Caravaggio - Michelangelo de Merisi - Medusa Murtola . 1597- 99. Óleo sobre madeira.	50
FIGURA 17 - Gertrude Kasebier - The Manger . 1899. Fotografia.	62
FIGURA 18 - Hugo Hennerberg - Motiv aux Pommern - 1895 - 96. Impressa em 1902. Fotografia.	62
FIGURA 19 - Gustave Courbet - A Onda . 1869. Óleo sobre tela.	63
FIGURA 20 - Gustave Le Grey - A Grande Onda . 1856. Fotografia.	63
FIGURA 21 - Félix Nadar - Sarah Bernhardt . 1859. Fotografia.	64
FIGURA 22 - Eugène Atget - 178 rue de Choisy . 1913. Fotografia.	71
FIGURA 23 - Eugène Atget - Vielle Maison Rue Clopin . 1923. Fotografia.	72
FIGURA 24 - Eugène Atget - 2 Rue de la Corderie . 1900. Fotografia.	72
FIGURA 25 - Eugène Atget - Courtyard, 22 Rue Quincampoix . 1912. Fotografia.	72
FIGURA 26 - Eugène Atget - 3 Rues de Prêtres – Saint Séverin . 1912. Fotografia.	72
FIGURA 27 - László Moholy-Nagy - Sem Título . 1928. Fotograma.	73
FIGURA 28 - Man Ray - Rayograph . 1923. Fotograma.	74
FIGURA 29 - Man Ray - Rayograph . 1923. Fotograma.	75
FIGURA 30 - Kasemir Malevich - Fotografia Aérea . 1914. Fotografia.	77
FIGURA 31 - Kasemir Malevich - Fotografia Aérea . 1914. Fotografia.	77

FIGURA 32 - Alexander Ródtchenko - Suchov-Sendeturm (Shuchov transmission tower) . 1929. Fotografia.	78
FIGURA 33 - Alexander Ródtchenko - Escadarias . 1930. Fotografia.	79
FIGURA 34 - Aleksandr Ródtchenko - Lumber . 1930. Fotografia.	79
FIGURA 35 - Aleksandr Ródtchenko - Fille au Leica . 1934. Fotografia.	80
FIGURA 36 - Aleksandr Ródtchenko - Park of Culture and Rest . 1929-32. Fotografia.	81
FIGURA 37 - Aleksandr Ródtchenko - Sem Título . 1927. Fotografia.	81
FIGURA 38 - Aleksandr Ródtchenko - Wall of Brianskii Railway Station, Moscow . 1927. Fotografia.	82
FIGURA 39 - Aleksandr Ródtchenko - Sem Título . 1926-27. Fotografia.	82
FIGURA 40 - Aleksandr Ródtchenko - Courtyard on Myasnicka-Street . 1928. Fotografia.	82
FIGURA 41 - Aleksandr Ródtchenko - Sem Título . 1929. Fotografia.	82
FIGURA 42 - José Yalenti - Energia . 1954. Fotografia.	84
FIGURA 43 - José Yalenti - Paralelas e diagonais . 1954. Fotografia.	85
FIGURA 44 - José Yalenti - Faxineiro . 1950. Fotografia.	85
FIGURA 45 - Thomaz Farkas - Telhas . 1947. Fotografia.	86
FIGURA 46 - Thomaz Farkas - Fachada interior do Edifício São Borja . Série Recortes . 1945. Fotografia.	87
FIGURA 47 - Thomaz Farkas - Thomaz Farkas - Ministério da Educação e Saúde . 1945. Fotografia.	88

FIGURA 48 - Thomaz Farkas - Brincadeira surrealista com os colegas da Poli. 1947. Fotografia.	89
FIGURA 49 - Thomaz Farkas - Experiência surrealista com os colegas da Escola Politécnica. 1947. Fotografia.	89
FIGURA 50 - Thomaz Farkas - Praia de Copacabana. Rio de Janeiro - 1947. Fotografia.	90
FIGURA 51 - Thomaz Farkas - Núcleo Bandeirante - Brasília. 1960. Fotografia.	91
FIGURA 52 - Thomaz Farkas - Praça dos Três Poderes em construção com o Supremo Tribunal Federal ao centro. 1958. Fotografia.	92
FIGURA 53 - Thomaz Farkas - Canteiro de obras - Brasília. 1958. Fotografia.	92
FIGURA 54 - Thomaz Farkas - Populares sobre cobertura do Palácio do Congresso Nacional no dia da inauguração de Brasília. 21/04/1960. Fotografia.	93
FIGURA 55 - Geraldo de Barros - Sem Título (superposição de imagens no fotograma). 1949. Fotograma.	96
FIGURA 56 - Geraldo de Barros - Sem Título. 1948. Fotografia.	97
FIGURA 57 - Geraldo de Barros - Fotoforma (cópia única a partir de montagem com cartões perfurados por computador) 1949. Fotograma	97
FIGURA 58 - Geraldo de Barros - Abstrato - Estação da Luz São Paulo (superposição de imagens no negativo). 1949. Fotograma.	98
FIGURA 59 - Geraldo de Barros - Fotoforma - Estação da Luz São Paulo (superposição de imagens no fotograma). 1949. Fotograma.	98
FIGURA 60 - Geraldo de Barros - Fotoforma - Estação da Luz São Paulo (cópia a partir de negativo recortado, prensado entre duas placas de vidro). 1950. Fotograma	99
FIGURA 61 - Geraldo de Barros - Fotoforma - Estação da Luz - São Paulo (superposição de imagens no fotograma). 1949. Fotograma	99

FIGURA 62 - Geraldo de Barros - Os Pássaros (superposição de imagens no fotograma). 1950. Fotograma.	100
FIGURA 63 - Geraldo de Barros - Pampulha - Belo Horizonte (superposição de imagens no fotograma).1951. Fotograma.	100
FIGURA 64 - Geraldo de Barros - Fotoforma - (superposição de imagens no fotograma) 1949. Fotograma.	101
FIGURA 65 - Geraldo de Barros - (superposição de imagens no fotograma). 1950. Fotograma.	101
FIGURA 66 - Geraldo de Barros - Sobras . 1996. Fotografia.	102
FIGURA 67 - José Oiticica Filho - O Túnel . 1951. Fotografia.	104
FIGURA 68 - Marcel Gautherot - Ministérios em construção . 1958. Fotografia.	106
FIGURA 69 - Marcel Gautherot - Congresso Nacional em construção . 1958. Fotografia.	107
FIGURA 70 - Marcel Gautherot - Catedral Metropolitana Nossa Senhora de Aparecida 1960. Fotografia.	107
FIGURA 71 - Marcel Gautherot - Congresso Nacional . 1962 -1967. Fotografia.	108
FIGURA 72 - Eduardo Enfelt - Escala em branco . 1957. Fotografia.	110
FIGURA 73 - Gaspar Gaspasparian - Sol nascente . 1963. Fotografia.	110
FIGURA 74 - Marcel Giró - Linhas Ascendentes . 1969. Fotografia.	111
FIGURA 75 - Cristiano Mascaro - Escada do Edifício Esther . Fotografia.	113
FIGURA 76 - Cristiano Mascaro - Detalhe do Copan . Fotografia.	113
FIGURA 77 - Cristiano Mascaro - Casa em ruínas na Vila Maria Zélia . Fotografia.	114

FIGURA 78 - Cristiano Mascaro - Escadas rolantes . 1983. Fotografia.	114
FIGURA 79 - Cristiano Mascaro - Tokyo International Forum . Fotografia.	115
FIGURA 80 - Cristiano Mascaro - Pirâmides do Louvre Paris . Fotografia.	115
FIGURA 81 - Hilla e Bernd Becher - Water Towers . 1963-1993. Fotografia.	118
FIGURA 82 - Hilla e Bernd Becher - Winding Houses . <i>France, Belgium, Germany</i> . 1966-1997. Fotografia	119
FIGURA 83 - Hilla e Bernd Becher - Framework houses . 1989. Fotografia.	119
FIGURA 84 - Andreas Gursky - Montparnasse - Paris . 1993. Fotografia.	121
FIGURA 85 - Andreas Gursky - Câmara do Comércio II - Chicago - 1999. Fotografia.	121
FIGURA 86 - Andreas Gursky - Sé - São Paulo . 2002. Fotografia.	122
FIGURA 87 - Andreas Gursky - Edifício Copan - São Paulo . 2002. Fotografia.	123
FIGURA 88 - Andreas Gursky - Plenarsaal I - Brasília. 1994. Fotografia.	124
FIGURA 89 - Andreas Gursky - Plenarsaal II - Brasília - 1994. Fotografia.	124
FIGURA 90 - Andreas Gursky - Estação da Sé . 2006. Fotografia.	125
FIGURA 91 - Joseph Nicéphore Niépce - Vista da Janela em Le Gras . 1826. Fotografia.	129
FIGURA 92 - Louis-Jacques Mandé Daguerre. Vue du Boulevard du Temple - 1839. Fotografia.	130

FIGURA 93 - Louis-Jacques-Mandé Daguerre - Vue de Paris - 1839. Fotografia.	130
FIGURA 94 - Joana Campelo - Sem Título . 1991. (0.8 x 0.4m). Fotografia.	131
FIGURA 95 - Joana Campelo - Cobogós . 1991. (0.8 x 0.4m). Fotografia.	132
FIGURA 96 - Joana Campelo - Poça d'água . 1991. (0.4 x 0.8m). Fotografia.	132
FIGURA 97 - Joana Campelo - SQS 104 . 1991. (0.4 x 0.8m). Fotografia.	133
FIGURA 98 - L'Angel - Evgene Bavcar - 1946. Fotografia.	137
FIGURA 99 - Joana Campelo - Mondrian Urbano . 2009. (0.5 x 0.4m). Fotografia.	142
FIGURA 100 - Joana Campelo - L2 Norte . 2009. (0.8 x 0.4m). Fotografia.	143
FIGURA 101 - Joana Campelo - SCS . 2009. (0.8 x 0.4m). Fotografia.	143
FIGURA 102 - Joana Campelo - IDA . 2007. (0.7 x 0.5 m). Fotografia.	144
FIGURA 103 - Joana Campelo - Ramppa . 2007. (0.8 x 0.4 m). Fotografia	144
FIGURA 104 - Joana Campelo - Caianinhos . 2007. (0.7 x 0.5 m). Fotografia.	145
FIGURA 105 - Joana Campelo - Mão . 2007. (0.7 x 0.5 m). Fotografia.	145
FIGURA 106 - Joana Campelo - Sanfona . 2009. (0.4 x 0.8 m). Fotografia.	146
FIGURA 107 - Joana Campelo - Sigma . 2009. (0.4 x 0.8 m). Fotografia.	146
FIGURA 108 - Joana Campelo - Viola . 2012. (0.5 x 0.8 m). Fotografia.	147
FIGURA 109 - Joana Campelo - Ralo . 2009. (0.6 x 0.5 m). Fotografia.	148
FIGURA 110 - Joana Campelo - Sem Título . 2010. (0.8 x 0.3 m). Fotografia.	149
FIGURA 111 - Joana Campelo - Sem Título . 2011. (0.8 x 0.4 m). Fotografia.	149
FIGURA 112 - Joana Campelo - Urban Sky . 2010. (0.8 x 0.4 m). Fotografia.	150

FIGURA 113 - Joana Campelo - Centrada . (0.8 x 0.45 m). 2010. Fotografia.	150
FIGURA 114 - Joana Campelo - HFA . 2009. (1 x 0.35 m). Fotografia.	151
FIGURA 115 - Joana Campelo - Degradê . 2011. (1 x 0.3 m). Fotografia.	152
FIGURA 116 - Joana Campelo - Degradê II . 2011. (1 x 0.25 m).Fotografia.	152
FIGURA 117 - Joana Campelo - Degradê III . 2011. (1 x 0.2 m). Fotografia.	152
FIGURA 118 - Joana Campelo - Degradê IV . 2012. (1 x 0.25 m). Fotografia.	152
FIGURA 119 - Joana Campelo - Sem Título . 2012. (1 x 0.4 m). Fotografia.	154
FIGURA 120 - Joana Campelo - Meia bola I . 2011. (1 x 0.2 m). Fotografia.	154
FIGURA 121 - Joana Campelo - Meia Bola II . 2011. (1 x 0.25 m). Fotografia.	154
FIGURA 122 - Joana Campelo - Meia Bola III . 2011. (1 x 0.2 m). Fotografia.	154
FIGURA 123 - Joana Campelo - X . 2009. (0.4 x 0.45 m). Fotografia.	155
FIGURA 124 - Joana Campelo - Sem Título . 2009. (0.4 x 0.45 m). Fotografia.	155
FIGURA 125 - Joana Campelo - Sem Título . 2011. (0.8 x 0.30 m). Fotografia.	156
FIGURA 126 - Joana Campelo - Ferragens . 2010. (0.8 x 0.4 m). Fotografia.	156
FIGURA 127 - Joana Campelo - Sem Título . 2012. (0.8 x 0.4 m). Fotografia.	157
FIGURA 128 - Joana Campelo - Totem Urbano . 2009. (0.4 x 0.6 m). Fotografia.	157
FIGURA 129 - Joana Campelo - Torre . 2009. (0.5 x 0.6 m). Fotografia.	157
FIGURA 130 - Joana Campelo - Sem Título . 2011. (0.8 x 0.6 m). Fotografia.	158
FIGURA 131 - Joana Campelo - SCN . 2009. (0.6 x 0.5 m). Fotografia.	160
FIGURA 132 - Joana Campelo - Id . 2007. (0.6 x 0.5 m). Fotografia.	160

FIGURA 133 - Joana Campelo - Universo Paralelo . 2009. (0.4 x 0.8 m). Fotografia.	161
FIGURA 134 - Joana Campelo - Sem Título . 2012. (0.3 x 0.8 m). Fotografia.	162
FIGURA 135 - Joana Campelo - V . 2012. (0.45 x 0.7 m). Fotografia.	163
FIGURA 136 - Joana Campelo - Viaduto . 2012. (0.8 x 0.4 m). Fotografia.	163
FIGURA 137 - Joana Campelo - Sem Título - 2013. (0.7 x 0.5m). Fotografia.	164
FIGURA 138 - Joana Campelo - RU . 2011. (0.8 x 0.4 m). Fotografia.	167
FIGURA 139 - Joana Campelo - Texturas . 2011. (0.8 x 0.4 m). Fotografia.	167
FIGURA 140 - Joana Campelo - Sem título . 2012. (0.45 x 0.8 m). Fotografia.	168
FIGURA 141 - Joana Campelo - Sem título . 2011. (0.4 x 0.5 m). Fotografia.	170
FIGURA 142 - Joana Campelo - Sem Título . 2011. (0.4 x 0.5 m). Fotografia.	170
FIGURA 143 - Joana Campelo - Sem Título . 2011. (0.4 x 0.5 m). Fotografia.	170
FIGURA 144 - Joana Campelo - Sem Título . 2011. (0.4 x 0.5 m). Fotografia.	170
FIGURA 145 - Joana Campelo - Sem Título . 2011. (0.8 x 0.4 m). Fotografia.	171
FIGURA 146 - Joana Campelo - Sem Título . 2011. (0.8 x 0.3 m). Fotografia.	171
FIGURA 147 - Joana Campelo - Sem Título . 2011. (0.8 x 0.35 m). Fotografia.	171
FIGURA 148 - Joana Campelo - Sem Título . 2011. (0.7 x 0.5 m). Fotografia.	172
FIGURA 149 - Joana Campelo - Iguais . 2012. (0.7 x 0.5 m). Fotografia.	172
FIGURA 150 - Joana Campelo - HUB . 2011. (0.7 x 0.5 m). Fotografia.	172
FIGURA 151 - Joana Campelo - SQS 309 . 2009. (0.6 x 0.5 m). Fotografia.	173
FIGURA 152 - Joana Campelo - Zig Zag . 2010. (0.6 x 0.45 m). Fotografia.	173

FIGURA 153 - Joana Campelo - Somos Todos Iguais . 2009. (0.5 x 0.4 m). Fotografia.	175
FIGURA 154 - Joana Campelo - Uma Flor . 2012. (0.7 x 0.5 m). Fotografia.	176
FIGURA 155 - Joana Campelo - Two . 2012. (0.7 x 0.6 m). Fotografia.	176
FIGURA 156 - Joana Campelo - Ora Bolas . 2012. (0.7 x 0.6 m). Fotografia.	177
FIGURA 157 - Joana Campelo - Sem Título . 2012. (0.7 x 0.6 m). Fotografia.	177
FIGURA 158 - Joana Campelo - A Hole . 2012. (0.7 x 0.6 m). Fotografia.	178
FIGURA 159 - Joana Campelo - Conic I . 2012. (0.7 x 0.6 m). Fotografia.	178
FIGURA 160 - Joana Campelo - Desequilíbrio . 2012. (0.7 x 0.6 m). Fotografia.	179
FIGURA 161 - Joana Campelo - Desequilíbrio II . 2012. (1.1 x 0.3 m). Fotografia.	179
FIGURA 162 - Joana Campelo - Saindo da garagem . 2013. (1 x 0.35 m).	179
FIGURA 163 - Joana Campelo - Conic II . 2012. (0.7 x 0.6 m). Fotografia.	180
FIGURA 164 - Joana Campelo - Conic III . 2012. (0.7 x 0.5 m). Fotografia.	180
FIGURA 165 - Joana Campelo - Sem Título . 2011. (0.8 x 0.5 m). Fotografia.	181
FIGURA 166 - Joana Campelo - Emaranhados . 2009. (0.8 x 0.45 m). Fotografia.	181
FIGURA 167 - Joana Campelo - Detalhe . 2009. (0.4 x 0.45 m). Fotografia.	182
FIGURA 168 - Joana Campelo - Sem Título . 2011. (0.4 x 0.8 m). Fotografia.	182
FIGURA 169 - Joana Campelo - Proteção . 2011. (0.5 x 0.8 m). Fotografia.	182
FIGURA 170 - Joana Campelo - Sem Título . 2011. (0.5 x 0.8 m). Fotografia.	182
FIGURA 171 - Joana Campelo - Sem Título . 2012. (0.6 x 0.5 m). Fotografia.	183
FIGURA 172 - Joana Campelo - Andaimes . 2011. (0.5 x 0.6 m). Fotografia.	184

FIGURA 173 - Joana Campelo - Andaimes I . 2009. (0.6 x 0.5 m). Fotografia.	185
FIGURA 174 - Joana Campelo - Z . 2009. (0.7 x 0.5 m). Fotografia.	186
FIGURA 175 - Joana Campelo - Casa da Ana . 2012. (0.4 x 0.45 m). Fotografia.	187
FIGURA 176 - Joana Campelo - Casa da Ana II . 2012. (0.7 x 0.5 m). Fotografia.	187
FIGURA 177 - Joana Campelo - Céu . 2009. (0.7 x 0.6 m). Fotografia.	188
FIGURA 178 - Joana Campelo - Tapume . 2012. (0.7 x 0.6 m). Fotografia.	189
FIGURA 179 - Joana Campelo - Tapume II . 2012. (0.7 x 0.5 m). Fotografia.	189
FIGURA 180 - Miguel Rio Branco - Entre os Olhos, o Deserto . 1997. Fotografia.	191
FIGURA 181 - Miguel Rio Branco - Entre os Olhos, o Deserto . 1997. Instalação com projeção audiovisual.	192
FIGURA 182 - Joana Campelo - Andaimes III . 2012. (0.7 x 0.5 m). Fotografia.	193
FIGURA 183 - Joana Campelo - Viaduto . 2012. (0.8 x 0.35 m). Fotografia.	193
FIGURA 184- Joana Campelo - Sem Título . 2012. (0.7 x 0.5 m). Fotografia.	193
FIGURA 185 - Joana Campelo - Sem Título . 2012. (0.45 x 0.8 m). Fotografia.	194
FIGURA 186 - Joana Campelo - Cobogós . 2012. (0.8 x 30 m). Fotografia.	195
FIGURA 187 - Joana Campelo - Tijolinhos . 2012. (0.8 x 35 m). Fotografia.	195
FIGURA 188 - Joana Campelo - Sem Título . 2012. (0.8 x 3 0 m). Fotografia.	195
FIGURA 189 - Joana Campelo - Sem Título . 2013. (1.1 x 0.6 m). Fotografia.	196
FIGURA 190 - Joana Campelo - Bolinhas . 2012. (1.1 x 0.5 m). Fotografia.	196
FIGURA 191 - Joana Campelo - Sem Título . 2012. (1.1 x 0.5 m). Fotografia.	197
FIGURA 192 - Joana Campelo - Sem Título . 2012. (1.1 x 0.5 m). Fotografia.	197

FIGURA 193 - Joana Campelo - Luz . 2012. (1.1 x 0.6 m).Fotografia.	197
FIGURA 194 - Joana Campelo - Sem Título . 2012. (0.55 x 1.1 m). Fotografia.	198
FIGURA 195 - Joana Campelo - Sem Título . 2012. (1.1 x 0.9 m). Fotografia.	199
FIGURA 196 - Joana Campelo - Cubos Brancos . 2012. (1.1 x 0.9 m). Fotografia.	200
FIGURA 197 - Joana Campelo - Construção - 2013. (0.9 x 1.1 m). Fotografia	201
FIGURA 198 - Joana Campelo - Sem Título . 2012. (0.8 x 1.1 m). Fotografia.	202
FIGURA 199 - Joana Campelo - Sem Título . 2013. (1.1 x 0.7 m). Fotografia.	203
FIGURA 200 - Joana Campelo - Devagar . 2012. (1.1 x 0.6 m). Fotografia.	204
FIGURA 201 - Joana Campelo - Security . 2012. (1.1 x 0.5 m). Fotografia.	204

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	24
1 - FOTOGRAFIA	
HISTÓRIA.....	1.1 -
29
1.1.1 - Da Técnica.....	29
1.1.2 - Deslocamento - A <i>Flanêrie</i>	39
1.1.3 - A Câmera: Um prolongamento do Olhar.....	43
1.1.4 - Fotografia Digital.....	44
1.2 - A FOTOGRAFIA.....	45
1.2.1 - O Que é Fotografia?.....	45
1.2.2 - O Referente Fotográfico.....	48
1.2.3 - O Tempo.....	49
1.2.4 - A Memória.....	51
1.2.5 - O Espaço.....	53
1.3 - A IMAGEM FOTOGRÁFICA.....	54
1.3.1 - O Mito da Caverna.....	55
1.4 - FOTOGRAFIA COMO INTERPRETAÇÃO.....	58
1.5 - FOTOGRAFIA COMO ARTE.....	60
1.5.1 - A Controvérsia.....	60
1.5.2 - A Reprodutibilidade - Benjamin.....	65
1.5.3 - Questões adicionais.....	66
2 - FOTOGRAFIA MODERNA e CONTEMPORÂNEA	
2.1 - FOTOGRAFIA MODERNA.....	70
2.1.1 - Fotografia Aérea.....	76
2.1.2 - Alexander Rodchenko.....	78

2.2 - FOTOGRAFIA MODERNA NO BRASIL.....	83
2.2.1 - Thomaz Farkas.....	86
2.2.2 - Geraldo de Barros.....	94
2.2.3 - José Oiticica Filho.....	103
2.2.4 - Marcel Gautherot.....	105
2.2.5 - A Escola Paulista.....	109
2.2.6 - Cristiano Mascaro.....	112
2.3 - FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA.....	116
2.3.1 - Hilla e Bernd Becher.....	118
2.3.2 - Andreas Gursky.....	120
3 - OLHAR URBANO	
3.1 - O ESPAÇO URBANO.....	127
3.2.1 - A Seleção do Objeto.....	127
3.2 - A FOTOGRAFIA E A PAISAGEM URBANA.....	128
3.3 - A CIDADE COMO REFERENCIAL.....	131
3.4 - ESPAÇO URBANO - <i>Um Olhar Concreto</i>.....	134
3.4.1 - Percepção.....	135
3.4.2 - O Processo Fotográfico.....	138
3.4.3 - Concreto Urbano.....	140
3.4.3.1 - <i>A Planaridade</i>	141
3.4.3.2 - <i>O Recorte</i>	153
3.4.3.3 - <i>A Cor e o preto e branco</i>	159
3.4.3.4 - <i>Brasília</i>	165
3.4.3.5 - <i>Cobogós</i>	169
3.4.4 - Poesia do Avesso.....	174
3.4.4.1 - <i>Construções</i>	183
3.4.5 - Bricolagem.....	190
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	205
BIBLIOGRAFIA.....	207

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

A presente dissertação tem como eixo central meu trabalho fotográfico, com relação ao qual é feita uma análise reflexiva, que engloba conceitos e questionamentos referentes ao seu processo de trabalho e às suas características, dos pontos de vista formal, conceitual, poético e da história da fotografia. Apesar, portanto, de a ênfase estar na produção do objeto artístico, a construção de um diálogo entre a prática e a reflexão teórica foi fundamental para o seu desenvolvimento, já que a fotografia não se restringe somente ao ato de fotografar em si, mas abrange igualmente a reflexão deste ato. O filósofo alemão Walter Benjamin (1985, p. 18) afirma, com muita propriedade, que “o mundo do trabalho toma a palavra. Saber escrever sobre o trabalho passa a fazer parte das habilidades necessárias para executá-lo”.

O embasamento teórico funcionou, assim, como suporte tanto no processo da pesquisa como no processo de criação artística. Na elaboração da pesquisa gerou o claro entendimento de seu objeto e da produção das influências e das diversas abordagens que envolvem o tema explorado, e no ato de fotografar, foi instrumento orientador nas escolhas feitas para a concretização dos resultados desejados.

A pesquisa gira em torno da interpretação poética de elementos formais e arquitetônicos que compõem a sintaxe urbana, numa perspectiva modernista, mediante a valorização da geometria, da síntese, da planaridade e dos contrastes de formas geométricas e elementos lineares, com a utilização da fotografia como ferramenta de trabalho. Está centrada na produção artística recente, mas também abrange os resultados de experiências realizadas com fotografias urbanas desde 2007 que se desdobraram em outros trabalhos desenvolvidos durante o período do mestrado até o início de 2013.

O trabalho se origina no cotidiano da metrópole, toma forma mediante uma percepção especial, bem como a vontade e a necessidade de olhar além da superfície, do habitual e do funcional, na captura de diferentes manifestações visuais da cidade, que estão imersas em linguagens estéticas variadas. No caos urbano, é dada atenção às formas, aos detalhes, aos fragmentos, com uma maneira peculiar de perceber, que resulta na revelação de aspectos inusitados de linhas arquitetônicas modernas e de signos que fazem parte da sintaxe urbana. Não se trata de fotografar obras arquitetônicas já existentes no espaço urbano a partir de tomadas inusitadas,

mas capturar cenas cotidianas que, construídas a partir de ângulos e recortes, buscam instaurar novas relações estéticas. Cenas que, à primeira vista, parecem banais e corriqueiras ganham nova aparência e sentido quando percebidos e captados nessa perspectiva.

O segundo passo é o ato fotográfico em si, que engloba diversas escolhas que incluem a do próprio referente e vários aspectos técnicos do instrumental fotográfico, por exemplo, a luz, o foco, a velocidade do obturador e a abertura do diafragma da câmera, o deslocamento e o posicionamento adotados com relação ao objeto, com o propósito de obter o melhor ângulo de visão e enquadramento, e, por fim, a captura da imagem.

Após essas etapas, de percepção e captura, as imagens são selecionadas e manipuladas, com o auxílio do programa computacional *Adobe Photoshop CS 2*, software específico para edição de imagens, tendo em vista a realização de pequenos ajustes em que são trabalhados o recorte, a saturação, o contraste e o brilho.

O resultado do trabalho são composições abstratas com traços concretistas, onde, muitas vezes, a imagem se encontra parcialmente livre do ilusionismo mimético, longe de uma concepção realista, de uma imitação perfeita da realidade, ou seja, as fotos não se apresentam como um espelho do real, mas transformadas, construídas a partir de escolhas feitas tanto no momento da captura quanto no de sua manipulação. Verifica-se, então, certa confusão quanto à relação signo-referente.

Apesar da indiscutível continuidade encontrada na evolução deste trabalho, ele foi dividido em três séries, que agrupam imagens por ordem cronológica e por semelhanças estilísticas: a Série **Concreto Urbano, Poesia do Aveso e Bricolagem**. Ele apresenta basicamente dois tipos de imagens urbanas: de um lado, aquelas caracterizadas pelos traços limpos, puros, homogêneos e irretocáveis, (série **Concreto Urbano**) e por outro, aquelas imagens envelhecidas, que o tempo desgastou, corroeu, torceu, alterando assim a “pureza” de suas formas originais, e apresentando um aspecto deteriorado, decadente e envelhecido. Trata-se de edificações urbanas que ruíram com o passar do tempo ou aquelas em fase de construção, que apresentam um aspecto inacabado, com aparências de ruínas: paredes descascadas, buracos, remendos, rupturas, desgastes, fios tortos, gambiarras e construções também se tornaram, assim, objeto de pesquisa, do que resultou a série **Poesia do Aveso**.

Este segundo tipo de imagens também originou composições abstratas com referências concretistas: ênfase na planaridade, quebra de perspectiva, repetição de formas abstrato-geométricas, mas que, devido ao desgaste, apresentam rupturas, quebras, distorções e remendos no ritmo de repetições de suas formas. O resultado estético continua sendo o objetivo principal da pesquisa em ambas as séries. Trata-se de revelar a beleza presente naquilo que é considerado feio, inacabado, desgastado, e torto. Trata-se de olhar esteticamente tanto a perfeição como a imperfeição o equilíbrio e o desequilíbrio.

A Série **Bricolagem** apresenta recortes de imagens, tanto daquelas da primeira série como das da segunda, dispostas em módulos, colocadas uma em relação às outras em blocos sequenciais, montadas em dípticos e trípticos, formando conjuntos paisagísticos, nos quais adquirem nova dimensão.

Todas as séries apresentam fotografias de Brasília, cenário para este trabalho e cidade onde moro. Algumas imagens mostram cenas comuns a qualquer cidade, enquanto outras destacam características típicas e reconhecíveis de Brasília.

A matéria da dissertação está distribuída em três capítulos: O primeiro capítulo apresenta uma reflexão sobre a fotografia em diferentes âmbitos. Tem início com uma breve análise de sua história, desde sua invenção a suas manifestações contemporâneas, com ênfase nos pontos de vista técnico e estético. Esta análise tem como ponto de partida a completa reflexão sobre a história da fotografia de Peter Pollack no livro *The Picture History of Photography - From the Earliest Beginning to the Present Day* (1963), os escritos de Annateresa Fabris em *Fotografia, Uso e Funções no Século XIX* (1991), os ensaios de Philippe Dubois no livro *O Ato Fotográfico* e de Roland Barthes na *A Câmara Clara*.

Em seguida, foi buscada a conceituação, sob diferentes pontos de vista da fotografia e da imagem fotográfica, e considerados alguns aspectos que a ela se relacionam, como o ato fotográfico em si, o referente, o tempo, a memória, o espaço e seu caráter artístico, a partir de ideias e opiniões dos filósofos e historiadores Giulio Carlo Argan, Walter Benjamin, Roland Barthes, Philippe Dubois, Susan Sontag, Boris Kossoy, Jean Marie Shaeffer, Vilem Flusser, Maurice Merleau-Ponty e Arlindo Machado.

O segundo capítulo tem como foco a contextualização histórica e artística do trabalho, onde são apresentadas as referências estéticas que o influenciam. O modernismo foi um dos pontos de referência teórico: a linguagem geométrica

construtivista e concreta, as formas modernas da arquitetura e a autonomia formal da fotografia moderna são aspectos que integram a pesquisa e que foram examinados neste capítulo.

Foi feita uma análise sobre os pioneiros, artistas construtivistas como os soviéticos Alexander Rodtchenko e Kasimir Malèvitch. Em seguida, foi traçado um panorama da fotografia moderna no Brasil, tendo sido dada atenção especial aos trabalhos e a dados biográficos dos fotógrafos Geraldo de Barros e Thomaz Farkas e também de Marcel Gautherot, cujas obras propiciaram contribuições relevantes ao meu trabalho. Constituíram embasamento teórico para esta abordagem, os livros *A Fotografia Moderna no Brasil* de Helouise da Costa, *Neoconcretismo, Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro* de Ronaldo Brito, *Fotoformas* de Geraldo de Barros e *Thomaz Farkas, o fotógrafo*, entre outros.

Foram igualmente apresentadas e analisadas imagens de fotógrafos atuais que também se relacionam com esta pesquisa como os fotógrafos alemães Hilla e Bernd Becher, Andreas Gursky, assim como o brasileiro Cristiano Mascaró.

No terceiro capítulo é abordado o meu trabalho, que denomino **ESPAÇO URBANO - Um Olhar Concreto**. Foi feita uma descrição e análise do seu processo de elaboração, bem como de suas características, resultados e relação com diferentes aspectos da fotografia. Foram abordados conceitos e questões que se relacionam ao trabalho, na medida em que vão emergindo no curso da apresentação. Assim é que, termos como percepção, planaridade, recorte e cor foram examinados neste capítulo à luz de textos de Roland Barthes, Philippe Dubois, Vilem Flusser, Boris Kossov, Walter Benjamin, Vicente Martínez Barrios e Susan Sontag. Para uma reflexão sobre o espaço urbano, o urbanismo, a paisagem urbana e sua relação com a fotografia, a referência principal foi o livro *Paisagens Urbanas* do filósofo e crítico de arte, Nelson Brissac Peixoto. Imagens do trabalho **ESPAÇO URBANO - Um Olhar Concreto**, incluindo as séries **Concreto Urbano**, **Poesia do Averso** e **Bricolagem**, inseridas, no contexto das abordagens teóricas deste capítulo, são o objeto da dissertação.

Capítulo 1

A FOTOGRAFIA

1.1 - HISTÓRIA

1.1.1 - Da Técnica

A fotografia é considerada, geralmente, como resultado de uma criação individual. Porém, como ocorreu, com relativa frequência, em situações similares com outras invenções, vários pesquisadores trabalhando independentemente uns dos outros, em lugares diversos, chegaram a sua descoberta, em datas relativamente próximas. Assim é que, apesar de sua autoria ter sido atribuída a Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1789-1851), em 1839, ano em que revelou seu processo para o mundo, treze anos antes, em 1826, Joseph Nicéphore Niepce (1765-1833) já havia obtido a primeira imagem fotográfica na França; e em 1834, Fox Talbot (1800-1877) havia, por seu lado, igualmente fixado uma imagem num papel negativo na Inglaterra.

Em seus primórdios, a fotografia exerce basicamente a função subsidiária de ferramenta da pintura. Ela herdou o meio óptico de obtenção de imagens por cópia direta da câmera escura, bem como a capacidade reprodutora da gravura. A câmera escura, chamada inicialmente de *lanterna mágica*, era um dispositivo óptico conhecido pelo menos desde a época de Leonardo da Vinci (1452-1519), que a menciona em seus manuscritos (POLLACK, 1963). Foi utilizada no século XVII, no Renascimento, para auxiliar as composições pictóricas. Servia então, tanto para captar as imagens a serem desenhadas ou pintadas, como para projetar imagens já pintadas ou desenhadas sobre uma tela. (DUBOIS, 1993) Para o pesquisador e professor francês Philippe Dubois (1993, p.129), “captura e difusão já estavam vinculadas, transitavam na mesma ‘caixa’, que assim desempenhava a função de bloco transformador, permutador”. As imagens exteriores eram projetadas invertidas, numa tela-suporte posicionada em uma das paredes internas da câmera escura, devido à ação refletora da luz, que as projetava através de um orifício localizado na parede oposta. Esse reflexo luminoso permitia que o pintor as decalcasse por transposição direta do objeto observado para a tela. No início, suas dimensões eram muito grandes e o homem podia se manter de pé dentro delas.

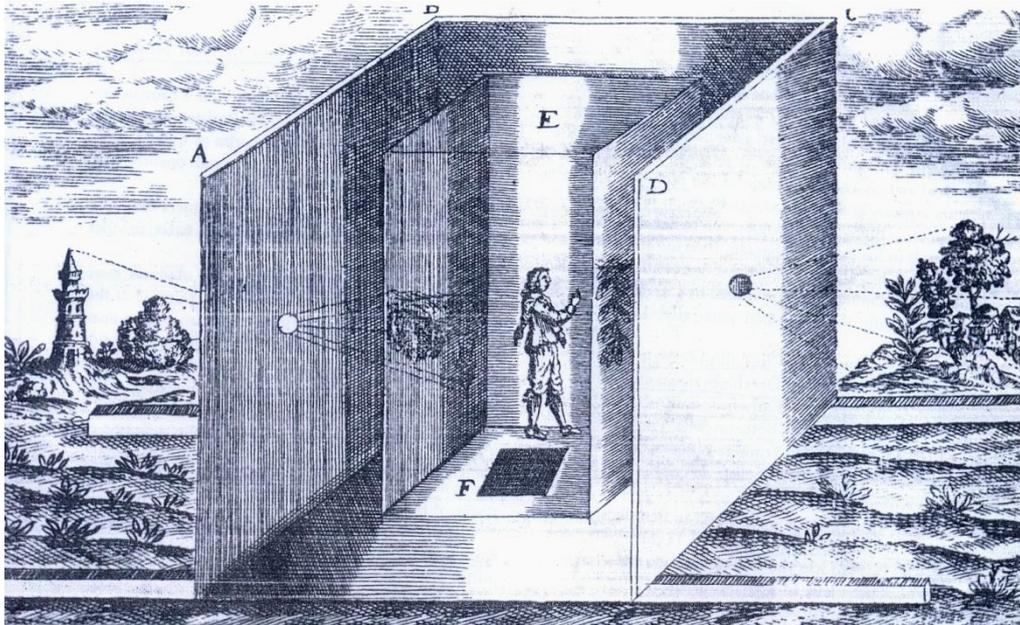


FIGURA 01 - Athanase Kircher - **Caixa Escura** - 1646.

Posteriormente, seu tamanho diminuiu, o que a tornou cada vez mais leve e portátil, permitiu seu deslocamento e transporte e possibilitou a observação de um maior número de referentes. A qualidade da imagem projetada também se aprimorou, devido à utilização de um conjunto de lentes cada vez mais elaboradas.

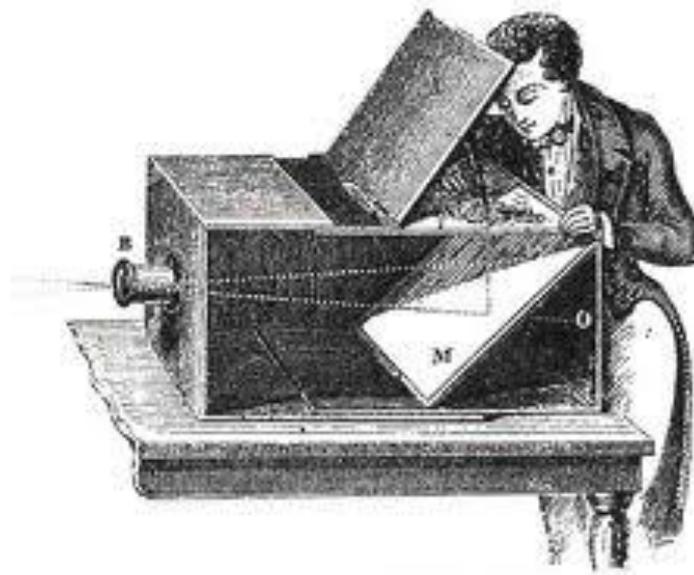


FIGURA 02 - Johann Heinrich Schulze - **Câmara Escura** - 1727.

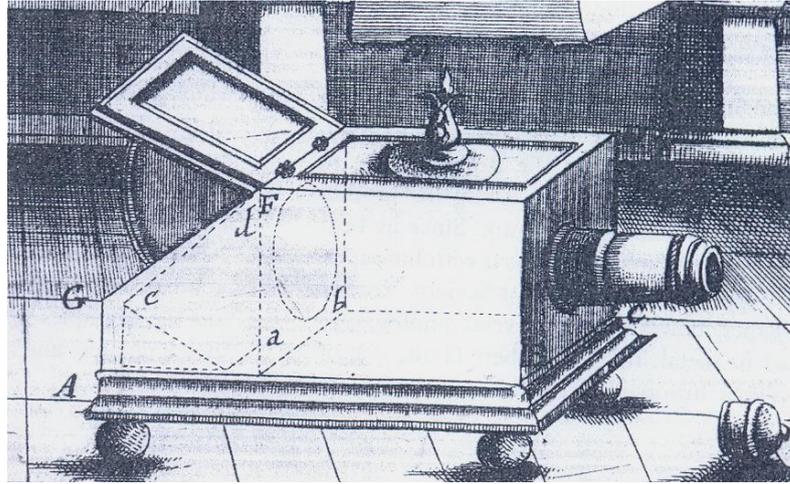


FIGURA 03 - Johann Zahan - **Câmara Escura** - Alemanha - 1685.

A câmara clara, anteriormente denominada *câmara lúcida*, inventada em 1807 por W. H. Wollaston, também funcionava com a mesma lógica, mas com um mecanismo mais simples, onde não havia tela nem projeção. Tratava-se de um olho de telescópio, ligado a um prisma, um espelho e uma lente e fixado a uma haste móvel presa em uma mesa de desenho. O pintor olhava pelo visor, enquadrava o referente e o reproduzia no papel. Conforme comentário de Dubois (1993, p.131), “é como se o próprio corpo do pintor, ou pelo menos seu cérebro desempenhasse o papel de câmara (escura ou clara?), de caixa de ressonância visual”.



FIGURA 04 - William Hyde Wollaston - **Câmara Lúcida** - 1807.

No entanto, tanto a câmara escura quanto a clara projetavam a imagem, mas não a fixavam. Foi somente com a descoberta da sensibilidade à luz de alguns compostos de prata que foi possível encontrar um meio que fixasse as imagens da câmara escura. Vários pesquisadores conseguiram fixar temporariamente as imagens, mas a solução definitiva só foi encontrada por Niepce e Daguerre. A esse respeito, o pesquisador e professor, Arlindo Machado enfatiza:

O que a descoberta das propriedades fotoquímicas dos sais de prata significou foi simplesmente a substituição da mediação humana (o pincel do artista que fixa a imagem da câmara escura) pela mediação química do daguerreótipo e da película gelatinosa. (1993, p. 14-15 *apud* SANTAELLA, 1998, p.168).

Essa descoberta diferenciou a fotografia da pintura, uma vez que permitiu um novo registro: a inscrição automática, *sine manu facta* (sem a intervenção da mão). É de notar que esta técnica teve como antecessores os retratos de sombra, prática que remonta ao século XVIII, inventada por Étienne de Silhouette, que consistia na projeção de sombras de perfis de rostos e silhuetas de pessoas em uma tela. O pintor se posicionava atrás da tela transparente e traçava o perfil projetado, ao contrário, como um reflexo no espelho. (DUBOIS, 1993)



FIGURA 05 - **Máquina de retratar os perfis de sombra** - Século XVIII.

Devido à alta demanda desses perfis, se buscou um meio de aumentar sua reprodução. Foi inventado, então, em 1783, por Gilles-Luis Chrétien, o *Physionotrace*, dispositivo que, acoplado a um pantógrafo, gravava a cópia do perfil em chapas de cobre. Este tipo de gravação se assemelha à fotografia pelo fato de imprimir sem a ajuda da mão do pintor



FIGURA 06 - **Perfis silhuetados** - c. 1800. Gravação.



FIGURA 07 - **Retrato da silhueta de Alfred Stieglitz**. Gravação.

Se Niepce fixou a primeira imagem fotográfica, Daguerre a tornou popular. Ambos os pesquisadores trabalharam em parceria, por aproximadamente cinco anos, desenvolvendo uma série de pesquisas e experiências que culminaram com a invenção do daguerreótipo. Em 1839, ano em que Niepce já havia falecido, Daguerre o apresentou à Academia de Ciências em Paris, o patenteou, tornando-o conhecido em todo o mundo. As imagens fotográficas, chamadas de daguerreótipos, eram positivas e únicas, formadas em placas de cobre, revestidas por uma camada de prata, polidas e sensibilizadas por vapores de iodo, dentro da câmera escura. Só eram reveladas posteriormente por vapores de mercúrio e fixadas com cloreto de sódio. O sucesso do daguerreótipo se deu porque, além da rapidez do processo de formação da imagem, proporcionava uma representação precisa e fiel da realidade. O fotógrafo que a revelava se tornava o criador e espectador da aparição mágica de uma imagem química.

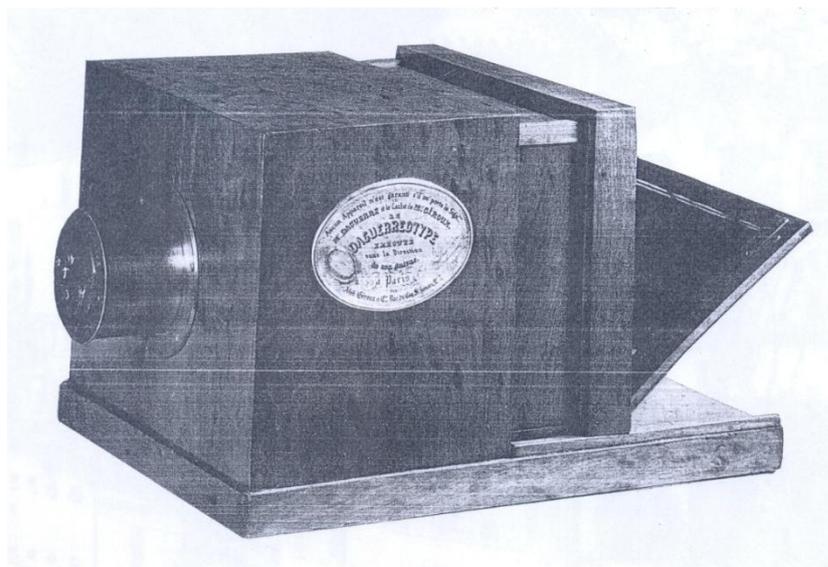


FIGURA 08 - **Daguerreótipo** - 1837. Fotografia.

Vale observar que, paralelamente às descobertas de Niepce e Daguerre, o desenhista francês Hercules Florence (1804-1879), residente no Brasil desde 1824, também criou, trabalhando isoladamente, um processo fotográfico, em 1834, o qual batizou de *Photographie*. Florence participou da expedição científica Langsdorff ao interior do Brasil entre 1825 e 1829, e para poder publicar seus estudos e desenhos, criou um método próprio de impressão, a *Poligraphie*. Em 1833, produziu uma imagem

com a câmera escura e posteriormente fez uma impressão positiva por contato. Florence, que não obteve reconhecimento em sua época, teria sido o legítimo inventor da palavra *Photographie*. Sua vida e obra só foram devidamente resgatadas em 1976 por Boris Kossoy.

Na visão de Walter Benjamin (2008, p.22), “o apogeu da fotografia se deu durante sua primeira década” de existência. Foi a década de sua fase pré-industrial e de primazia do daguerreótipo. Os retratos dessa época apresentavam detalhes, traços e características novas, expressivas e especiais, e eram carregados de uma espécie de magia aliada à nova técnica. As fotos eram únicas, exclusivas, caras e valiosas, e eram guardadas em estojos como se fossem jóias. Somente a elite social podia pagar o preço cobrado pelos fotógrafos.

Segundo a historiadora e crítica de arte Annateresa Fabris, (1991, p.19) foram três os momentos fundamentais para o aperfeiçoamento dos processos fotográficos que culminaram com a invenção da primeira câmara portátil: os processos pioneiros, o colódio úmido e a gelatina-bromuro.

Na mesma época da criação do daguerreótipo, o inglês William Henry Fox Talbot apresentou ao mundo seu invento: o calótipo. O novo equipamento não oferecia a mesma nitidez, os mesmos detalhes, os contornos definidos e as tonalidades delicadas das imagens fotográficas do daguerreótipo, cuja impressão era de rara beleza, mas introduziu na prática fotográfica o princípio da reprodutibilidade técnica a partir do papel negativo, protótipo passível de gerar inúmeras cópias para o papel positivo. Esse princípio pode ser considerado como um dos marcos do início da fotografia moderna e sua posterior massificação. (POLLACK, 1963)



FIGURA 09 - **Calótipo** - 1839. Fotografia.

Em 1851, foi divulgado por Frederick Scott Archer o processo do colódio úmido, processo que permitia a obtenção de um negativo reproduzível, assim como o gerado pelo calótipo, porém mais nítido e detalhado como a imagem produzida pelo daguerreótipo.

Com o passar do tempo e o desenvolvimento das pesquisas, os processos fotográficos atingiram uma dimensão industrial, capaz de satisfazer à necessidade de uma multiplicação de imagens de consumo em larga escala, passando de um mercado restrito para um mercado de massa. Essa multiplicação desordenada levou Benjamin (2008, p.22) a comentar que já nos primórdios da fotografia havia traficantes e charlatões que se apoderaram da nova técnica no afã do lucro. A industrialização se deu, num primeiro momento, em 1854, com a descoberta dos cartões de visita fotográficos, pelo francês Adolphe Eugène Disdéri, descoberta que revolucionou a fotografia, pois permitiu a tomada simultânea de oito clichês pequenos numa mesma chapa, o que barateou o produto e pôs o retrato fotográfico ao alcance de outros segmentos da sociedade além da elite. O conceito de quantidade substituiu, então, o de qualidade. Os estúdios fotográficos ganham cenários e milhares de pessoas, inclusive celebridades, como o Imperador Napoleão III, foram fotografados por Disdéri. (POLLACK, 1963)

Posteriormente, a fotografia expandiu-se para diversas áreas com a descoberta de seu caráter ilustrativo, informativo e publicitário; invadiu jornais e revistas, e mediante os anúncios comerciais, tornou-se um instrumento de propaganda. Na área judiciária surgem, no início do século XX, a fotografia criminal e a foto retrato como

instrumentos de identificação pessoal. A disseminação do cartão postal ilustrado também foi um momento de massificação, que permitiu a realização de “viagens imaginárias” e a familiarização com lugares exóticos através das imagens fotográficas.

Em 1871, o inglês Richard Leach Maddox substituiu o processo de colódio úmido pelo processo seco de gelatina-bromuro, o qual permitia a manipulação do equipamento por um número maior de pessoas, mesmo por amadores. Porém, tratava-se de um processo mais lento que o colódio úmido e foram necessárias várias experimentações até sua implantação em 1878.

Após anos de pesquisas, o americano George Eastman o aperfeiçoou, criando um novo sistema de fotografia: os filmes de rolo, que, por sua flexibilidade, podiam ser adaptados a qualquer câmera. Este tipo de invento permitiu a substituição do tripé pelas câmeras de mão. Estas, sendo de fácil manuseio, proporcionavam maior mobilidade do fotógrafo; os filmes ficaram mais rápidos, modificando a relação tempo e espaço, já que captavam instantes no tempo, ao invés dos equipamentos pioneiros, fabricados na França e Inglaterra por volta de 1840, que além de serem pesados e de difícil manuseio, exigiam prolongados tempos de exposição. (POLLACK, 1963)

A empresa Kodak, criada por Eastman e, durante muitos anos, a mais importante fábrica de câmeras e filmes do mundo até seu pedido de concordata em 2012, lançou no mercado, em 1888, a primeira câmera portátil, investindo na propaganda de que seria fácil fotografar, com seu famoso *slogan* publicitário: “Você aperta o botão, e nós fazemos o resto”. A partir dessa data, a fotografia torna-se um produto de consumo acessível a todos. As inovações tecnológicas possibilitaram a popularização do seu uso, a agilização das etapas do processo de produção, da captação da imagem e a redução dos custos, bem como a disseminação do filme colorido e do foco automático.

No início do século XX, houve uma série de transformações na fotografia, principalmente no que diz respeito às formas de representação. A esse respeito, o professor Marcelo Feijó (2004, p.67), se refere, em sua tese de doutorado, aos “primeiros anos da década de 1920, marcada pelo surgimento dos equipamentos de pequeno formato: a Ermanox utilizada por Eric Salomon, o ‘pai do fotojornalismo’ e a Leica, consagrada pelo fotógrafo francês Cartier-Bresson, (1908-2004) o criador do ‘momento decisivo’ ”, o qual explorava a agilidade de registro da Leica, buscando captar o instante em que os elementos estivessem em sua configuração mais expressiva, reinventando, de certa forma, o ato de fotografar. Para ele, “Fotografar é - simultaneamente e numa mesma fração de segundo - reconhecer o fato em si e

organizar rigorosamente as formas visuais percebidas para expressar o seu significado. É colocar na mesma linha de mira, a cabeça, o olho e o coração”. (CARTIER-BRESSON *apud* GURÁN, 1992).



FIGURA 10 - Henri Cartier-Bresson
La Gare Saint-Lazare, Paris – 1932. Fotografia.



FIGURA 11 - Henri Cartier Bresson,
Derrière, Palermo, Itália, 1971. Fotografia

1.1.2 - Deslocamento - A *Flanêrie*

A invenção das câmeras portáteis, fáceis de transportar e manusear, aliada à consequente possibilidade de deslocamento do observador, permitiu ao fotógrafo de rua a exploração de novas áreas e a busca de novos ângulos de visão. Esta transformação no campo da visão começou ainda na primeira metade do século XX e propiciou o surgimento de um novo modo de percepção do espaço. O olhar ganhou mobilidade, produzindo um novo tipo de observador. (BRISSAC, 1996) A propósito dessa mobilidade do observador e da nova natureza da visão, possibilitadas pelo advento da câmera portátil, vale aqui registrar a analogia estabelecida pela pensadora americana, Susan Sontag, em seu livro *Sobre Fotografia* (2004), entre o fotógrafo urbano e o *flâneur*, esse espectador ambulante da cidade grande, que caminha sem rumo, ao mesmo tempo despreocupado e curioso da realidade ao seu redor.

A figura do *flâneur* é originária da Paris do século XIX e mereceu de Baudelaire texto clássico em comentários que fez sobre o pintor parisiense Constantin Guys. Sobre o *flâneur*, o filósofo e curador paulista Nelson Brissac Peixoto diz, ele

Combina o olhar casual daquele que passeia com a observação atenta do detetive e ainda que com seu passo lento e sem direção, ele atravessa a cidade como alguém que contempla um panorama, observando calmamente os tipos e os lugares que cruza em seu caminho. (BRISSAC, 1998, p.84).

Por sua vez, Benjamin afirma:

O observador - diz Baudelaire - é um príncipe que, por toda a parte, faz uso de seu incógnito. Desse modo, se o *flâneur* se torna, sem querer, um detetive, socialmente a transformação lhe assenta muito bem, pois justifica sua ociosidade. Sua indolência é apenas aparente. Nela se esconde a vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor. (BENJAMIN, 1985, p.38).

Sontag interpreta a caminhada do *flâneur* de Baudelaire como um ato de leitura da realidade urbana. Sobre o tema, assim se expressa:

* a palavra *flâneur* vem do verbo francês *flâner* que significa caminhar.

De fato, a fotografia alcançou pela primeira vez o merecido reconhecimento como uma extensão do olho do *flâneur* de classe média, cuja sensibilidade foi mapeada tão acuradamente por Baudelaire. O fotógrafo é uma versão armada do solitário caminhante que perscruta, persegue, percorre o inferno urbano, o errante voyeurístico que descobre a cidade como uma paisagem de extremos voluptuosos. (SONTAG, 2004, p.70.)

E acrescenta:

As descobertas do *flâneur* de Baudelaire são diversificadamente exemplificadas pelos instantâneos singelos tirados na década de 1890 por Paul Martin, nas ruas de Londres e no litoral, e por Arnold Genthe, no bairro de Chinatown em São Francisco (ambos com uma câmera oculta); pela Paris crepuscular de Atget, com suas ruas degradadas e lojas decadentes, pelos dramas de sexo e solidão retratados no livro de Brassai, *Paris de nuit* (1933); pela imagem da cidade como um retrato de calamidades em *Cidade Nua* (1945), de Weegee. (SONTAG, 2004, p.70.)

A seguir, foram inseridas algumas imagens de fotografias de rua, de alguns fotógrafos citados por Sontag:



FIGURA 12 - Eugène Atget - *Cour, 41 Rue Broca* - 1912. Fotografia.



FIGURA 13 - George Brassai - *Boulevards at the Place de l'Opera* - 1934. Fotografia.

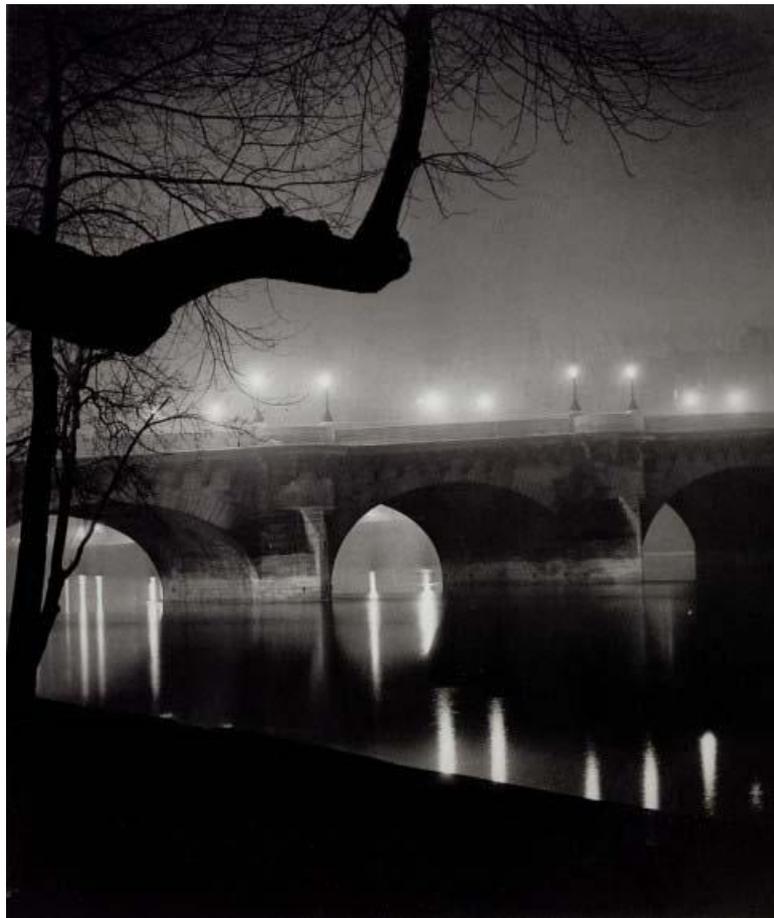


FIGURA 14 George Brassai - *Pont Neuf* - 1932. Fotografia.



FIGURA 15 - Arnold Genthe - ***San Francisco after the great quake and fire of 1906.*** - 1906.
Fotografia.

Não há como negar que o *flâneur* se assemelha ao fotógrafo de rua pela curiosidade, observação e pelo ato de leitura que faz do espaço urbano, mas deve-se levar em conta, por outro lado, que os dois estão inseridos em épocas e contextos históricos, sociais e urbanos diversos, sendo o *flâneur*, em senso estrito, uma figura típica da modernidade urbana de Paris do século XIX.

1.1.3 - A Câmera: Um Prolongamento do Olhar

Você é o aparelho e o aparelho é você

Philippe Dubois

A câmera fotográfica é um instrumento entre o olhar do fotógrafo e o referente que funciona como um prolongamento do olhar.

As ferramentas são instrumentos que simulam e suplementam os órgãos do corpo humano, produzidas pelo homem para cumprir certos propósitos e adaptadas conforme suas necessidades. Ernst Fischer (2002), baseado nas ideias de Karl Marx, afirma que o que diferencia o homem de outros animais é o trabalho, a transformação da natureza através do uso de ferramentas que ele mesmo produz. Segundo ele, “não há ferramenta sem o homem, nem homem sem a ferramenta: os dois passaram a existir simultaneamente e sempre se acharam ligados um ao outro.” (FISCHER, 2002, p. 22). Para Flusser (1998, p. 41), “os instrumentos são prolongamentos de órgãos do corpo: dentes, dedos, mãos, braços prolongados. Por serem prolongamentos alcançam mais extensa e profundamente a natureza, são mais poderosos e eficientes”.

A câmera é uma ferramenta criada pelo homem para cumprir a função de produzir fotografias e funciona como uma prótese do olho, um prolongamento do olhar, tornando-se para este fim, mais poderosa e eficiente que este. Cartier-Bresson (*apud* DUBOIS, 1993, p. 132) a propósito de sua Leica, assim se expressa: “Eu acabara de descobrir a Leica. Ela tornou-se o prolongamento do meu olhar e, desde que a encontrei, nunca mais me separei dela.”

À medida que ocorrem avanços tecnológicos as ferramentas também se modificam, evoluem, tornam-se mais sofisticadas e automatizadas, simplificando e ampliando, em consequência, seu uso e manipulação, possibilitando sua utilização a um maior número de pessoas e proporcionando melhores recursos técnicos para os profissionais. Mas, apesar dos avanços técnicos, muitos fotógrafos preferem o uso de câmeras mais simples e rudimentares, com as quais acreditam obter imagens mais expressivas e ter mais agilidade de registros. “É como se a câmera fotográfica retornasse às suas origens: a *polaroid* retoma o princípio do daguerreótipo, produz a imagem como objeto único. E os slides remetem às antigas lanternas mágicas.” (DELEUZE *apud* BRISSAC, 1998, p. 28).

1.1.4 - Fotografia Digital

A digitalização dos sistemas fotográficos, produzida a partir do final do século XX, foi a grande evolução tecnológica verificada nos tempos recentes. A informática e a eletrônica invadiram o campo da fotografia, e vêm modificando seu próprio conceito, bem como determinando transformações nas relações de tempo e espaço.

A fotografia digital abrange desde as imagens obtidas com câmeras digitais até aquelas obtidas com determinados modelos de telefone celular. A câmera digital utiliza os mesmos princípios ópticos de uma câmara convencional, mas captura a imagem fotográfica através de um chip, chamado de CCD (Dispositivo com Acoplamento de Carga), que substitui o uso do filme comum. A luz sensibiliza esse sensor, que a converte em um código eletrônico digital, armazenado em um cartão de memória, capaz de arquivar de dezenas a milhares de fotos. Seu conteúdo pode ser transferido para um computador, e por este armazenado, enviado, publicado, editado e/ou impresso, como também apagado e reutilizado em fase posterior.

O aperfeiçoamento da tecnologia de reprodução de imagens digitais e a simplificação dos processos de captação, armazenagem, manipulação, transmissão e impressão, aliados à facilidade de integração com os recursos da informática, têm ampliado e democratizado o uso da imagem fotográfica nas mais diversas aplicações. Os equipamentos, ao mesmo tempo que são oferecidos a preços cada vez mais acessíveis, disponibilizam recursos cada vez mais sofisticados, bem como maior facilidade de uso.

A incorporação da câmera fotográfica aos aparelhos sofisticados de telefonia móvel (*smartphones*), tem substituído cada vez mais as câmeras tradicionais, e levado, crescentemente a fotografia ao cotidiano do indivíduo. Captar imagens cotidianas com celulares virou ato rotineiro por estarem estes sempre ao alcance da mão e passarem despercebidos na maioria das vezes. Estes aparelhos proporcionam bons resultados, além de sua praticidade: tamanho e funções integradas: no mesmo instante em que a imagem é captada pode ser compartilhada nas redes sociais.

1.2 - A FOTOGRAFIA

1.2.1 - O Que é Fotografia?

A foto é uma sombra fixada para sempre

Nelson Brissac

A fotografia se faz presente em diversas áreas e disciplinas, como por exemplo, a mecânica, a química, a história, a sociologia, a comunicação, a ciência, a eletrônica, o mercado e a arte; deste modo, pode ter inúmeras e variadas finalidades e funções, o que inviabiliza sua conceituação a partir de apenas um único ponto de vista. Nos parágrafos seguintes, recorro a análises e definições de vários autores que se detiveram na análise do assunto, com diferentes abordagens, tendo em vista apresentar uma noção sobre a fotografia, tão ampla quanto possível, obtida de diferentes ângulos e perspectivas. Assim, estão registradas visões de épocas distintas e de autores com pontos de vista muitas vezes divergentes. Enquanto Barthes, por exemplo, foi um dos pioneiros a teorizar sobre o assunto, Kossoy faz uma abordagem mais atual que contempla diversos aspectos sobre o tema.

Se tomarmos inicialmente o lado etimológico, verificamos que há numerosas formas para nomear a fotografia: “*gravura de luz*”, “*escrita do sol*”, “*registro da luz*”. Fotografar é escrever com a luz, segundo indica a própria origem grega da palavra, *photo* = luz e *grafia* = escrita (em latim é chamada *imago lucis opera expressa*: imagem revelada por ação da luz) (BARTHES, 1984). A autoria do termo fotografia foi creditada ao químico e artista Sir John Herschel (1792 - 1871), em 1839, embora certo número de autores considere que o francês Hercule Florence, que viveu no Brasil, conforme mencionado anteriormente, foi o primeiro a utilizar o vocábulo. Essa idéia de *gravura de luz* está muito bem destacada por Dubois (1993), citado por Brissac (1998, p.19), quando assinala que “antes mesmo de ser uma imagem que reproduz as aparências de um objeto, de uma pessoa ou de um espetáculo do mundo, é em primeiro lugar, essencialmente, da ordem da *impressão*, do *traço*, da *marca* e do *registro*”, afirmação que Brissac complementa: “é em primeiro lugar uma impressão luminosa”. (BRISSAC, 1998, p.19)

Fox Talbot, cientista e pioneiro da fotografia, a batizou de “*o lápis da natureza*”, nome do primeiro livro publicado sobre fotografia de sua autoria (*The pencil of the*

Nature, 1844), por tratar-se de uma imagem produzida por intermédio da luz, sem ajuda do lápis do artista.

Ainda no campo da linguagem e com referência à origem da palavra fotografia (*escrita da luz*), Sontag (2004, p.13) sustenta que as fotos “constituem uma gramática”, uma gramática visual, um meio de comunicação. Aliás, a própria etimologia da palavra já estabelece uma clara conexão com a linguagem.

De um ponto de vista técnico, como já foi referido acima, a fotografia - sobretudo a analógica - é resultante da união de dois processos diferentes, o primeiro, óptico, dispositivo de captação de imagem e o outro, químico, impressão em um reagente fotossensível. Mas pensar a fotografia apenas como um processo mecânico ou técnico seria limitá-la consideravelmente, já que seu significado vai muito além daquele de uma imagem impressa. Fotografia também é experiência, já que para que aconteça há um trabalho, tanto do fotógrafo como do espectador, que inclui o processo de produção e o de recepção, o que constitui o ato fotográfico. Este ato engloba, por parte do fotógrafo, suas escolhas, seu deslocamento, seu posicionamento e a captura da imagem; e por parte de receptor, abrange sua fruição: a leitura que faz da imagem e como a interpreta. A propósito, Dubois observa que:

A foto não é apenas uma imagem, é também, em primeiro lugar, um verdadeiro *ato icônico*, uma imagem, se quisermos, mas *em trabalho*, algo que não se pode conceber fora de suas *circunstâncias*, fora do *jogo* que a anima sem *comprová-la* literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma *imagem-ato*, estando compreendido que esse “ato” não se limita trivialmente apenas ao gesto da *produção* propriamente dita da imagem (o gesto da “tomada”), mas inclui também o ato de sua *recepção* e *contemplação*. (DUBOIS, 1993, p.15)

Já para o filósofo francês Roland Barthes (1984, p.13), a “fotografia é inclassificável.” As várias divisões classificatórias às quais é submetida são exteriores ao objeto em si, à sua essência. Como exemplos destas classificações ele cita: categorias “empíricas (Profissionais- Amadores), ou retóricas (Paisagens-Objetos- Retratos-Nus), ou estéticas (Realismo- Pictoralismo)” (BARTHES, 1984, p.13) e observa que uma foto engloba três elementos básicos: o *Operator*, o *Spectator* e o *Spectrum*. O *Operator* é o fotógrafo, e sua fotografia se relaciona ao processo químico, ao processo fotográfico em si, à visão do estênopo, “pequeno orifício” da câmera “pelo qual ele olha, limita, enquadra e coloca em perspectiva o que ele quer captar” (BARTHES, 1984, p.21), o *Spectator* é o espectador, quem observa e interpreta a foto,

e sua fotografia está ligada ao processo físico, ao produto final, à imagem impressa no papel e o *Spectrum* (espetáculo) é o referente, o objeto ou personagem captado pelo fotógrafo.

A visão do pesquisador e fotógrafo contemporâneo brasileiro, Boris Kossoy (2009, p.38), sobre o processo fotográfico contempla três *elementos constitutivos* da realização do fenômeno fotográfico: *o assunto, o fotógrafo e a tecnologia*. Esses elementos são essenciais para dar origem ao produto final, a “imagem (o registro visual fixo de um fragmento do mundo exterior, o conjunto dos elementos icônicos que compõem seu conteúdo e seu respectivo suporte)”, (KOSSOY, 2009, p.38) a partir de um ciclo num determinado espaço geográfico (local onde se realizou o registro) e num tempo cronológico definido (momento em que se deu o registro). O tempo e o espaço são denominados pelo autor de *coordenadas de situação*. “O produto final, a fotografia é, portanto, resultante da ação do homem, o fotógrafo, que em determinado espaço e tempo optou por um assunto em especial e que, para seu devido registro, empregou os recursos oferecidos pela tecnologia”, (KOSSOY, 2009, p.37) conclui o autor.

A imagem fotográfica tem basicamente duas realidades, a primeira é sua aparência: sua realidade exterior, evidente e visível, e a segunda é o seu conteúdo, a realidade interior, oculta e invisível, a história por trás da aparência da imagem. Segundo esse ponto de vista e de um ângulo mais empírico e profissional, Cartier-Bresson (*apud* FEIJÓ, 2004, p.68) a analisa como “o reconhecimento simultâneo, numa mesma fração de segundo, do significado de um fato e também de uma organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem esse fato”. Para ele, a fotografia abrange basicamente dois aspectos: primeiro, sua composição e segundo, o significado que essa composição fornece.

Cabe enfim referir que a fotografia também é considerada como um meio de reconstituição do passado, uma fonte histórica, uma vez que apresenta um registro de uma realidade de certa época e determinado espaço. O registro visual contido em uma fotografia “reúne um inventário de informações acerca daquele preciso fragmento de espaço/tempo retratado. (...) Assim, uma mesma fotografia pode ser objeto de estudos em áreas específicas das ciências e das artes”, conclui Kossoy (2009, p.47).

1.2.2 - O Referente Fotográfico

A referência é a ordem fundadora da fotografia

Roland Barthes

O referente pode ser definido como o elemento, real ou imaginário, ao qual remete um signo. Cabe observar que alguns sistemas de representação podem não dispor de um referente, mas esse certamente não é o caso da fotografia. O referente fotográfico é assim, o objeto, a pessoa, o lugar ou a situação a serem registrados.

Barthes (1984, p. 15), que dedicou atenção especial ao tema, é enfático ao assinalar que a imagem fotográfica “sempre traz consigo o seu referente” e que essa presença do referente é a própria essência da fotografia. A fotografia não é apenas uma imagem representativa, mas uma imagem que traz em si um fragmento da realidade, um vestígio do mundo real, como um rastro, uma pegada. Uma imagem fotográfica, impressa ou virtual, contém um objeto real que o olho percebeu, captou e congelou. Não há foto sem alguma coisa ou alguém, mesmo quando apresenta apenas um fragmento de um todo e dá a impressão de uma composição abstrata, não há como negar o referente numa foto.

O mesmo Barthes (1984, p.114-115.) denomina “referente fotográfico, não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia”. “Isso foi” (BARTHES, 1984, p.115) é a definição simples e clara que ele usa para designá-la, uma vez que a figura que ela representa realmente existiu em algum momento no passado e pode ser considerada como “um certificado de presença”. (BARTHES, 1984, p.129).

Devido, entretanto, à grande frequência de manipulações de imagens, verificadas nos dias de hoje, não é raro o questionamento quanto ao real na fotografia, já que este pode ser facilmente alterado. Assim, haveria fortes dúvidas quanto à representação fidedigna da realidade pela fotografia. Ela não seria mais considerada um certificado de presença totalmente seguro.

O fato é que, por mais fluida, abstrata e distorcida que seja uma imagem fotográfica, como resultado do uso de manipulações e montagens, não há como negar que tais alterações se dão a partir de um referente, mesmo quando modificado no processo de fotografar.

1.2.3 - O Tempo

A foto é uma fatia fina de espaço bem como de tempo

Susan Sontag

Conforme referido anteriormente, Boris Kossoy (2009), ao analisar o desempenho do fotógrafo (para ele, um dos elementos constitutivos, juntamente com o assunto e a tecnologia, do processo fotográfico), assinala que o ato fotográfico se dá em um determinado ponto do tempo e do espaço.

Na fotografia, o tempo mantém relação direta com a reconstituição do passado e, por meio dela, esse tempo referencial se eterniza, tornando-se um instante perpétuo. O tempo não para, mas a fotografia é capaz de detê-lo; a imagem fotográfica interrompe a narração e suspende o movimento da ação ao captar o instante em que foi feita a imagem. Há um corte no tempo, a fotografia em sua própria dinâmica pede que o tempo seja interrompido e fixado: aquele momento único existiu, teve um fim e não voltará a acontecer. Essa interrupção é em si essencial para sua concretização e é a sua imobilidade que confere à imagem fotográfica um cunho de perpetuidade. A respeito, cabe transcrever o oportuno comentário de Sontag:

Fotos podem ser mais memoráveis que as imagens em movimento, porque são uma nítida fatia do tempo e não um fluxo. A televisão é um fluxo de imagens pouco selecionadas, em que cada imagem cancela a precedente. Cada foto é um momento privilegiado, convertido em um objeto diminuto que as pessoas podem guardar e olhar outras vezes. (SONTAG, 2004, p.28):

Por seu lado, Dubois (1993) compara a imagem fotográfica à figura mitológica da Medusa. Diz a lenda grega, que antes de ser um monstro, a Medusa era uma mulher belíssima que seduzia muitos pretendentes que eram atraídos sobretudo pela beleza de seus cabelos. Atena, com ciúmes, por ter ela seduzido Poseidon, a puniu transformando sua bela cabeleira em serpentes e fazendo com que qualquer um que a olhasse nos seus olhos sedutores fosse transformado em pedra. (OVÍDIO, IV *apud* DUBOIS, 1993, p.147). O autor a relaciona com a fotografia, devido às '*pequenas mortes*' que ambas causam: o ato de petrificação do tempo, de congelamento do mundo, de fixação de um instante, ato que confere ao evento fotografado uma espécie de eternidade.



FIGURA 16 - Michelangelo de Merisi - Caravaggio, **Medusa Murtola**
1597- 99. Óleo sobre tela montado sobre um escudo de madeira.

1.2.4 - A Memória

Fotografia é memória e com ela se confunde

Boris Kossoy

No contexto do papel da fotografia em seu relacionamento com o tempo, encontra-se igualmente sua íntima vinculação com a memória.

A reconstituição do passado, histórica ou individual, feita pelas imagens fotográficas, desperta e ativa a memória coletiva ou pessoal. Através do conteúdo fotográfico, lembramos e reconstituímos o passado, pois o que ele revela realmente ocorreu em algum momento anterior, distante ou recente. Com relação especificamente à cidade, espaço coletivo em constante transformação, a fotografia tem, entre outras, uma função documental, mediante a preservação da memória urbana através de registros, embora em muitos casos, inclusive no do meu trabalho, esse não seja seu objetivo principal.

Apoiado em sua vasta experiência profissional, Cartier-Bresson observa que:

De todos os meios de expressão, a fotografia é o único que fixa para sempre o instante preciso e transitório. Nós fotógrafos, lidamos com coisas que estão continuamente desaparecendo, e uma vez desaparecidas, não há mecanismo no mundo capaz de fazê-las voltar outra vez. Não podemos revelar ou copiar uma memória. (CARTIER-BRESSON In: BACELLAR, 1971, p.21).

A origem da “arte da memória” (*Ars memoriae*) remonta à Antiguidade grega e em versão da época dos Romanos apresentada por Cícero, se baseia em duas noções fundamentais: os lugares (*loci*) e as imagens (*imagines*). Os lugares formam a estrutura do dispositivo da memória, como casas vazias, prontas para receber as imagens, que, por sua vez, são elementos simbólicos. Os lugares permanecem na memória, enquanto as imagens, na medida em que não precisamos mais nos lembrar delas, podem ser apagadas. Mas as imagens não são indiferentes, pois para que o dispositivo funcione bem, são necessárias imagens fortes e marcantes. (DUBOIS, 1993)

Assim se expressou Cícero:

De todas as nossas impressões, as que se fixam mais profundamente na

mente são as que nos foram transmitidas pelos sentidos; ora, de todos os nossos sentidos o mais sutil é a visão; recorrer à imagem é, portanto, o meio mais seguro de conservar a lembrança de algo, mesmo se se tratar de uma palavra ou de um pensamento. (CÍCERO, *De Oratore*, II, 87, 357 *apud* DUBOIS, 1993, p.316).

Para Dubois, (1993) a fotografia é uma máquina de memória, onde o aparelho é seu *loci* e as *imagines* são suas impressões. Assim, nossa memória também é feita de fotografias, equivalentes visuais de uma lembrança. Segundo ele ainda, a memória pode ser visual ou não, mas o exercício visual desta será feito em pensamento. E é nesse ponto que ela se aproxima da fotografia (imagem mental), “Final, se a memória é uma atividade psíquica que encontra na fotografia seu equivalente tecnológico moderno, é evidentemente, *no outro sentido*, que (...) a fotografia é tanto um fenômeno psíquico como uma atividade ótico-química”. (DUBOIS, 1993, p.316).

Algumas imagens carregam um forte conteúdo simbólico, principalmente fotos de experiências de vida pessoais ou familiares: tornam-se pedaços congelados do passado em forma de imagens. Essas imagens, acessíveis e portáteis, nos permitem reviver momentos, lugares, pessoas, enfim, histórias de nossas vidas. E, conforme assinala Kossoy (In: SAMAIN, 1998, p.45), como “as fotografias, em geral, sobrevivem após o desaparecimento físico do referente que as originou: são elos documentais e afetivos que perpetuam a memória”.

Deste modo, a fotografia torna-se um “substituto imaginário do real”. (KOSSOY, In: SAMAIN, 1998, p.44). A semelhança entre a pessoa e seu retrato, o objeto e sua representação pode criar uma *ilusão de presença*, que é uma fantasia suscetível de gerar e confusão entre o mundo real e o imagético, e assim pode suscitar sentimentos como apego, afeição e proteção com relação às próprias fotografias, como se essas fossem pessoas, lugares, objetos e momentos reais.

1.2.5 - O Espaço

O espaço, juntamente com o tempo, constituem as *coordenadas de situação*, do processo fotográfico, de acordo com a visão de Kossoy (2009) já referidas anteriormente.

O ato fotográfico se dá, com efeito, num determinado ponto do tempo e do espaço. Este, se refere à imagem delimitada a partir do ângulo de visão, do enquadramento e do recorte, elementos fundamentais para determinar o tipo de composição fotográfica. Tais elementos podem valorizar ou banalizar a imagem; dependendo do corte e do enquadramento, a fotografia desperta no espectador, dúvida e curiosidade com relação ao objeto fotografado, já que mesmo quando alterado ele está sempre presente. A fotografia pode revelar como também pode ocultar; o fotógrafo pode modificar o referente conforme o que ele quer apresentar e assim alterar a aparência do real.

O espaço, em uma concepção mais ampla, pode ser considerado como o local geográfico onde é feito o registro. Dubois (1993) comenta que o fotógrafo, no momento da captura, seleciona o que vai ser registrado e subtrai o que será excluído, e acrescenta que há uma relação inevitável entre o que está dentro do visível fotográfico, o 'campo' de uma foto, e o que está fora (o espaço *off*). Sobre esta relação, ele assinala que "o que uma fotografia não mostra é tão importante quanto o que ela revela", pois "sabe-se que esse ausente está presente, mas fora-de-campo". (DUBOIS, 1993, p.179).

1.3 - A IMAGEM FOTOGRÁFICA

A imagem, em sua acepção estética, é a representação da forma ou do aspecto de algo por meios artísticos; pode ser pintada, desenhada, gravada, esculpida ou fotografada.

A imagem fotográfica, analógica ou digital, constitui-se no produto final do ato de fotografar. É um registro que deriva de uma ação humana, e se distingue das outras imagens por ser, na visão do filósofo francês, Jean-Marie Schaeffer (1996, p. 13), “resultante de um uso de dispositivo fotográfico em sua totalidade” e “sempre o registro de um traço físico-químico”.

Por sua gênese automática, a fotografia revolucionou a psicologia da imagem. A pesquisadora brasileira, Lucia Santaella (1998) divide o processo evolutivo de produção da imagem em três paradigmas: o pré-fotográfico, o fotográfico e o pós-fotográfico. O pré-fotográfico abrange todas as imagens produzidas artesanalmente: imagens nas pedras, o desenho, a pintura, a gravura e a escultura; o fotográfico engloba as imagens produzidas a partir de uma máquina de registro e implicam na presença de objetos reais preexistentes, aí incluídos a fotografia, o cinema, a televisão, o vídeo e a holografia; e o pós-fotográfico se refere às imagens sintéticas, àquelas calculadas por computador. Essa classificação de Santaella coloca, assim, a invenção da fotografia como um marco divisório na história da arte, que revolucionou a própria concepção da arte e exerceu grande influência nas manifestações artísticas contemporâneas.

Já o entendimento de Barthes (1984) é no sentido de que a imagem fotográfica não é nem o objeto e nem o signo, situando-se no espaço intermediário entre ambos. É mais do que a representação ou signo, porém menos que o objeto. É algo situado entre o objeto e a representação. O objeto existe nele mesmo e, por outro lado, o objeto é a imagem dele mesmo tal como a percebemos. É uma imagem que existe em si.

1.3.1 - O Mito da Caverna

As sociedades industriais transformam seus cidadãos em dependentes de imagens

Susan Sontag

Nos dias de hoje a humanidade vive numa 'civilização de imagens', onde frequentemente estas cumprem um papel mais importante que a própria realidade. Vivemos em um mundo visual, onde somos constantemente bombardeados por imagens e invadidos continuamente por uma poluição visual através de cartazes, outdoors, banners, revistas, cinema, televisão, meios eletrônicos e computacionais e outros. As imagens estão em toda parte e nos perseguem ainda que não estejamos a sua procura. As imagens são de categorias diversas, informativas, políticas, científicas, artísticas, entre outras; cada uma tem uma função específica, mas aquelas com as quais lidamos com mais frequência são as publicitárias, já que na sociedade capitalista em que vivemos, o estímulo ao consumo, "requer uma cultura com base em imagens", segundo Sontag (2004, p.195). Do ponto de vista do filósofo Vilém Flusser (1998, p.29), "o homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver o mundo em função das imagens." Ficamos tanto tempo à mercê das imagens, que é válido afirmar que a formação do indivíduo na sociedade contemporânea está a elas intimamente vinculadas.

Ainda segundo Flusser (1998), a relação entre textos e imagens se inverteu: "No curso da História, as imagens eram subservientes, era possível dispensá-las. Atualmente, os textos são subservientes e podem ser dispensados" (FLUSSER, 1998, p.76). Em diversas áreas, as imagens se tornaram mais importantes que as próprias palavras; não se leem mais os textos, apenas se contemplam as imagens; há uma preocupação maior em apresentar uma aparência idealizada, elaborada e atraente do que um texto coerente. O fotógrafo Lazlo Moholy-Naghy (*apud* BENJAMIN, 2008, p.12) já havia previsto esta "invasão imagética" desde os primeiros anos da fotografia, quando afirmou que "o analfabeto do futuro não será o inexperto na escrita, mas o desconhecedor da fotografia".

Susan Sontag e o escritor português José Saramago comparam este "imaginário imagético" ao mundo da caverna de Platão, por vivenciarmos o mundo real a partir de um mundo ilusório: o mundo fictício das imagens. O mito da caverna, de autoria do filósofo grego Platão, situa pessoas numa caverna, onde vivem acorrentados desde seu nascimento e onde seu único contato com o mundo exterior

se dá através de uma fresta por onde passa um feixe de luz que projeta sombras na parede da caverna, sombras que eles acreditavam ser a realidade. O mito estabelece uma relação entre o mundo das ilusões e a verdadeira realidade.

Saramago aborda o tema em uma entrevista no filme documentário *Janela da Alma*^{*}, no qual afirma que atualmente a humanidade repete cada vez mais a situação da caverna de Platão, onde as imagens substituem a realidade. Segundo ele, apesar de estarmos habituados a este mundo imagético e ilusório, vivemos num estado de cegueira generalizada, perdemos a visão: vemos, mas não vemos, nosso olhar está condicionado a imagens prontas que a mídia e a televisão nos oferecem. São tantas imagens que não sabemos distinguir entre uma imagem de qualidade e o clichê, o corriqueiro, o irrelevante e o banal.

Sontag (2004) trata do assunto no primeiro capítulo do livro *Sobre Fotografia*, intitulado *Na Caverna de Platão*, no qual se detém em análise sobre a fotografia, de uma forma ampla, refletindo sobre diversas de suas características e aspectos que com ela se relacionam. Ela afirma que desde a invenção da fotografia, “praticamente tudo foi fotografado” (SONTAG, 2004, p.13.) e que fotografar tornou-se um rito social assim como um instrumento de poder. Como exemplos, cita os álbuns de família, as viagens turísticas e os safáris ecológicos, entre outros, que constroem verdadeiras crônicas visuais.

Sontag finaliza o capítulo com uma crítica às sociedades industriais, que, no intuito de vender, cria nos cidadãos o hábito de ‘confirmar a realidade’ e de realçar as experiências mediante o uso da fotografia.

É lícito concluir que a humanidade, ao mesmo tempo em que consome imagens desenfreadamente, as produz praticamente no mesmo ritmo. Verifica-se, nos dias de hoje, uma compulsão para fotografar todos os momentos importantes e compartilhá-los. Quando uma experiência não é registrada é como se não tivesse acontecido. Tudo tem que ser fotografado o que tende, muitas vezes, a tornar mais importante captar uma foto do que vivenciar o momento registrado.

^{*} *Janela Da Alma*, Direção: CARVALHO, Walter e JARDIM, João, Brasil, 2001, 73 minutos. Filme premiado por Melhor Documentário e Melhor Documentário Brasileiro na 25ª Mostra BR de Cinema. O documentário se baseia nos depoimentos de 19 pessoas com algum grau de deficiências visuais, da miopia à cegueira total, com o objetivo de traçar um panorama sobre a visão. Entre os entrevistados estão o escritor José Saramago, o diretor Wim Wenders, o músico Hermeto Paschoal, o fotógrafo Eugène Bavar.

As fotos nos põem em relação com o mundo. É uma espécie de posse do referente, como diz Sontag (2004, p.14), “Fotografar é um modo de apropriar-se da coisa fotografada. Significa por a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento - e, portanto, ao poder”.

Seria assim estabelecida uma relação de poder mediante o conhecimento adquirido através das imagens fotográficas, nas quais são superados limites de tempo e de espaço. Elas nos dão “a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça - como uma antologia de imagens”. (SONTAG, 2004, p.13)

A analogia feita pelos autores a partir deste mito nos leva a repensar a relação do homem atual com as imagens, com a mídia, com as novelas, filmes, redes sociais, outdoors, cartazes, que se tornaram espécies de sombras do mundo real, já que, apesar de sua semelhança com a realidade, são meros reflexos da mesma. Uma imagem fotográfica também pode ser considerada como uma espécie de *simulacro*, uma simulação, uma mera ilusão de óptica, pois apesar de trazer uma imagem do referente capturado, não reproduz a realidade, mas é apenas uma mediação desta, que de certa forma, ilude e confunde o espectador.

Cabe, entretanto, ressaltar que, se por um lado, as fotografias podem ser consideradas como limitações para nossas experiências de vida, uma vez que as transformam em determinados modos de ver, é certo que, por outro, ampliam nosso mundo e nossa imaginação, ao nos apresentar diferentes interpretações das realidades, lugares e pessoas, muitos dos quais só iremos conhecer por seu intermédio.

1.4 - FOTOGRAFIA COMO INTERPRETAÇÃO

Fotos são uma interpretação do mundo, tanto quanto as pinturas e os desenhos

Susan Sontag

Cabe inicialmente reportar-se aqui aos três elementos básicos da fotografia indicados por Barthes (1984): o *Spectrum*, o *Operator*, e o *Spectator*. O *Spectrum* seria o referente, o 'espetáculo', o *Operator* o fotógrafo, que se relaciona diretamente com a mensagem, enquanto o *Spectator* corresponderia ao espectador, que tem muito a ver com a interpretação no âmbito fotográfico; de fato, o *Operator* e o *Spectator* são os dois pólos essenciais para o entendimento da imagem fotográfica.

Ao fotografar, o *Operator* propõe o compartilhamento do seu modo de perceber, sentir e recriar o mundo externo segundo sua realidade estética. Não se trata apenas de registrar a realidade, mas de interpretá-la, de traduzi-la, já que fotografar é uma forma de expressão pessoal, um meio que comunica não só o que se vê, mas como se vê. Enquanto o *Operator* interpreta e captura o mundo segundo seus condicionamentos internos, o *Spectator* traduz a imagem resultante conforme sua própria realidade.

Fotografar é como ver uma paisagem através de uma janela. A fotografia oferece possibilidades inumeráveis, já que tudo no mundo é passível de ser fotografado e um mesmo referencial pode ser capturado sob incontáveis pontos de vista. Sobre o tema, Sontag (2004, p.33) assinala que "o número de fotos que pode ser tirado de qualquer coisa é ilimitado" e ainda que

Ninguém tira a mesma foto da mesma coisa, a suposição de que as câmeras propiciam uma imagem impessoal, objetiva, rendeu-se ao fato de que as fotos são indícios não só do que existe mas daquilo que um indivíduo vê; não apenas um registro, mas uma avaliação do mundo. (SONTAG, 2004, p.105).

Segundo o historiador e teórico de arte italiano, Giulio Carlo Argan (2006, p.79), "o fotógrafo também manifesta suas inclinações estéticas e psicológicas na escolha dos temas, na disposição e iluminação dos objetos, nos enquadramentos, no enfoque". Dependendo dessas escolhas, se revelam, se ocultam, se valorizam e/ou se transformam determinadas características do objeto fotografado.

As fotografias não são objeto de interpretações unicamente por parte de quem as faz, mas também para aquele que as lê. (*Spectator*) Numa composição fotográfica há uma série de símbolos organizados pelo artista que o receptor interpreta com os símbolos de seu repertório particular. A leitura e o significado de uma imagem podem variar conforme o espectador, já que ela depende da bagagem que ele traz consigo, que envolve aspectos pessoais, emocionais, perceptivos, culturais, estéticos, sociais, históricos e religiosos, e que variam de pessoa para pessoa. No processo de percepção do indivíduo, tudo está englobado no processo de experiência. Os olhares, culturalmente formados, influenciam o significado dado a cada imagem. Nas palavras de Kossoy (1996),

Sua interpretação é elaborada em conformidade com seu repertório cultural, seus conhecimentos, suas concepções ideológicas, estéticas, suas convicções morais, éticas, religiosas, seus interesses pessoais, profissionais, seus preconceitos, seus mitos. Não existem, por princípio, interpretações neutras. (KOSSOY, In: SAMAIN, 1996, p.44).

1.5 - FOTOGRAFIA COMO ARTE

1.5.1 - A Controvérsia

Como foi dito acima, a fotografia permite diversas interpretações de um mesmo referencial, à semelhança de outras manifestações artísticas. Atualmente a fotografia tem seu status artístico definitivamente reconhecido. Entretanto, esse seu valor estético foi muito questionado durante várias décadas. Muitos fotógrafos fizeram de tudo para consolidar o valor da fotografia como arte, mas persistiram os debates sobre a matéria por muito tempo, gerando entrechoques de ideias e posições conflitantes. As principais objeções ao reconhecimento da fotografia como arte derivam do fato de consistir ela numa apreensão mecânica da realidade. Muitos a consideravam, sobretudo quando comparada à pintura e ao desenho, um mero registro a partir de uma técnica industrial, um processo automático que dispensa a mão do artista.

De fato, no centro da controvérsia está, como observa Fabris, a duplicidade que a fotografia traz em si: se por um lado, é mecânica e objetiva como a ciência, por outro, é expressiva e subjetiva como a arte. O discurso de fidelidade ao real volta-se contra a fotografia quando esta tenta ser aceita no panteão artístico. (FABRIS, 1991, p.175)

Mas existem outros pontos que dificultam a atribuição de um valor artístico à fotografia, como a questão em torno de sua reprodutibilidade técnica, a pequena parcela que a fotografia artística ocupa dentro da enorme indústria fotográfica, e, conforme aponta Schaeffer, (1996, p.142) a ausência de um cânone estético solidamente estabelecido para a seleção de coleções de imagens expostas em museus. Como notou Sontag (2004, p.146), “A história da fotografia é marcada por várias controvérsias dualistas - (...) por diferentes formas de debate sobre a relação foto e arte”.

A fotografia despertava na sociedade do século XIX medo e atração ao mesmo tempo. O poeta e crítico de arte francês, Charles Baudelaire, via na indústria fotográfica o refúgio de pintores fracassados ou preguiçosos, que, aliados ao gosto vulgar do público a adoravam. Para ele, a fotografia era o “novo sol” adorado pela sociedade idólatra, e essa “sociedade imunda precipitou-se, como um único Narciso, para contemplar sua imagem trivial no metal. Uma loucura, um fanatismo

extraordinário apoderou-se de todos esses novos adoradores do sol”. (BAUDELAIRE *apud* DUBOIS, 1993, p.28).

Dubois (1993, p. 30), destaca que “para Baudelaire, uma obra não pode ser ao mesmo tempo artística e documental, pois a arte é definida como aquilo mesmo que permite escapar do real”; segundo ainda Baudelaire, a fotografia não deve “invadir o domínio do impalpável e do imaginário” (BAUDELAIRE *apud* DUBOIS, 1993, p.29) e substituir algumas das funções da arte. Para ele, “é portanto necessário que ela volte ao seu verdadeiro dever que é o de servir ciências e artes, mas de maneira bem humilde, como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura.” (BAUDELAIRE *apud* DUBOIS, 1993, p.29).

Por sua vez, como observa Argan (2006), o entendimento dos realistas e dos impressionistas, foi no sentido de que, para o reconhecimento do caráter estético da fotografia, seria necessário distinguir claramente as diferenças entre os tipos e funções das imagens fotográficas e das pictóricas, além de buscar seu valor estético na sua própria técnica e linguagem. (ARGAN, 2006) É ainda Argan quem afirma que

Só surgirá uma fotografia de alto nível estético quando os fotógrafos, deixando de se envergonhar de serem fotógrafos e não pintores, cessarem de pedir à pintura que torne a fotografia artística e buscarem a fonte do valor estético na estruturalidade intrínseca à sua própria técnica. (ARGAN, 2006, p. 81).

Pintores ‘de visão’, como Courbet, Degas e Toulouse-Lautrec tinham consciência desta distinção entre as técnicas. Para Courbet, a diferença entre elas não está na visão, mas no procedimento: na *manufatura*, a força de trabalho usada para a construção da imagem. (ARGAN, 2006) A respeito dessa diversidade de técnicas, Sontag (2004, p.109) comenta que “suas técnicas são basicamente opostas. O pintor constrói, o fotógrafo revela”. Enquanto a pintura, pelo menos em sua acepção clássica, se constrói com o tempo, a imagem fotográfica é captada em um breve instante.

Apesar de se tratarem de técnicas distintas, a pintura e a fotografia se influenciaram reciprocamente. A pintura influenciou a fotografia: quando a fotografia se inseriu no meio artístico no século XIX, os fotógrafos imitavam os padrões da pintura prevalentes na época, de inspiração renascentista; o fotógrafo pensava na composição fotográfica como se fosse pictórica.

O fotopictorialismo teve seu apogeu na Europa entre os anos 1890 a 1914, justamente vinculado à estética oitocentista. O movimento buscou dar à fotografia o

status de obra de arte introduzindo-a no meio artístico a partir de uma interpretação clássica de cultura. A linguagem fotográfica utilizava os mesmos temas (retratos, paisagens e naturezas-mortas), o mesmo tipo de composição e de representação, de enquadramento, o uso da perspectiva, a representação do espaço tridimensional no bidimensional, o estilo uniforme, os tons sombrios, a textura granulada, o efeito esfumado e decorativo da linguagem pictoralista.

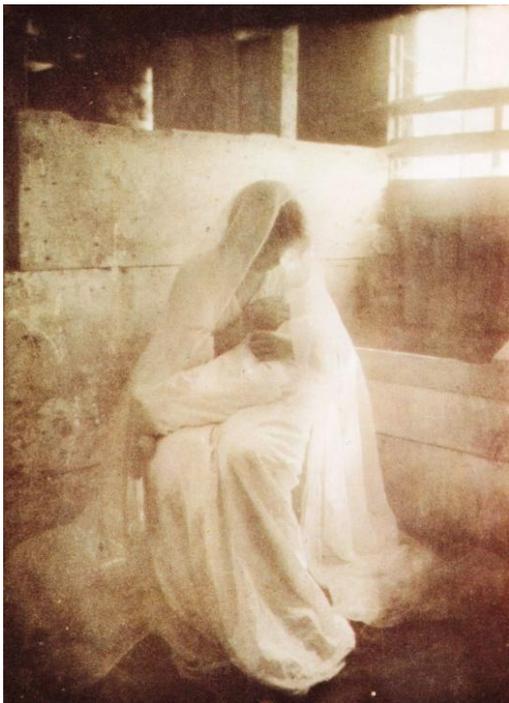


FIGURA 17 - Gertrude Kasebier
The Manger - 1899. Fotografia.

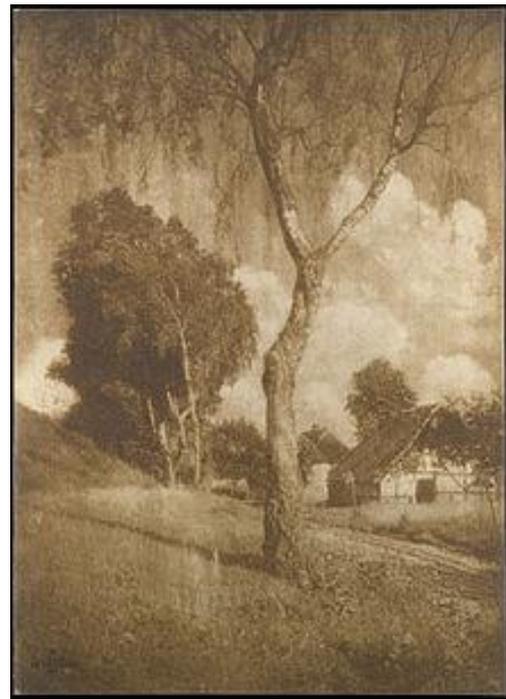


FIGURA 18 - Hugo Hennerberg
Motiv aux Pommern - 1895 - 96.
Impressa em 1902.

Do mesmo modo, a fotografia influenciou a pintura: impressionistas utilizavam materiais fotográficos para captar movimentos que ocorrem em frações de tempo, detalhes que escapam ao olho humano e universos macro e microscópicos que só podem ser percebidos através da fotografia. Courbet, Degas e Toulouse-Lautrec se valiam da precisão da objetiva e transpunham para a pintura imagens extraídas da fotografia com vistas a alcançar um resultado mais realista. Um exemplo é seu quadro *A Onda*, que é tido como referência da foto de Gustave Le Gray. (ARGAN, 2006).



FIGURA 19 - Gustave Courbet - **A Onda** - 1869. Óleo sobre tela.



FIGURA 20 - Gustave Le Grey - **A Grande Onda** - 1856. Fotografia.

Além disso, a fotografia influenciou a evolução e o desenvolvimento da pintura, libertando-a da obrigação de representação fiel da realidade, das funções utilitárias e sociais, (retratos, reportagens e ilustrações passaram do pintor para o fotógrafo) A respeito, Benjamin traz informação interessante:

Desde o instante em que Daguerre teve a sorte de conseguir fixar as figuras no quarto escuro, os pintores, nesse ponto, foram despedidos pelo técnico. A verdadeira vítima da fotografia não foi a pintura de paisagem, foi o retrato em miniatura, As coisas andaram tão depressa que, a partir de 1840, a maioria dos inúmeros miniaturistas se tornaram fotógrafos profissionais, a princípio acessoriamente, depois de maneira exclusiva. (BENJAMIN *apud* DUBOIS, 1993, p.30-31).



FIGURA 21 - Félix Nadar - **Sarah Bernhardt** - 1859. Fotografia.

A fotografia propiciou à pintura a possibilidade de tornar-se uma arte que expressasse o modo de ver, o traço e as pinceladas do artista, tornando o pintor o produtor de sua obra (ARGAN, 2006). Como ensina Argan:

É difícil dizer se era maior o interesse do fotógrafo por aqueles pintores ou dos pintores pela fotografia; o que é certo, em todo caso, é que um dos móveis da reformulação pictórica foi a necessidade de redefinir sua essência e finalidades frente ao novo instrumento de apreensão mecânica da realidade. (ARGAN, 2006, p.75).

1.5.2 - A Reprodutibilidade - Benjamin

A aura se atrofia na era da reprodutibilidade técnica

Walter Benjamin

Um dos argumentos recorrentes contra o reconhecimento da fotografia como arte diz respeito à sua reprodutibilidade. Em seu livro *Magia e Técnica, Arte e Política*, Walter Benjamin atribui atenção especial ao assunto e produz acurada análise sobre diversos de seus desdobramentos conceituais. Como conclusão, ele sublinha o papel que desempenhou a fotografia na evolução do próprio conceito de arte. Dada a importância de sua análise e posicionamento, os próximos parágrafos serão dedicados a destacar os principais pontos dessas suas reflexões.

Segundo Benjamin (1985, p.166), “em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível”. Essa reprodutibilidade se desenvolveu e se intensificou ao longo da história; na Idade Média, a xilogravura reproduzia o desenho; posteriormente surgiram a estampa em chapa de cobre e a água forte e, no início do século XIX, a litografia. Mas, ele observa que, após o surgimento da fotografia, o processo de reprodução técnica se acelerou, pois, “como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral”. (BENJAMIN, 1985, p.167).

Por outro lado, o autor faz referência à questão da reprodutibilidade técnica que faz com que a obra de arte perca sua “aura”, “sua existência única”, sua autenticidade, “o aqui e agora” (BENJAMIN, 1985, p.167) do original. Isto ocorre porque a possibilidade de reprodução técnica, e conseqüentemente de gerar inúmeras cópias, faz com que a fotografia perca a originalidade de uma obra de arte única como a pintura. Essa característica substituiria “a existência única da obra por uma existência serial”. (BENJAMIN, 1985, p.168).

Benjamin (1985) também elabora sobre a diferença entre a reprodução manual e a reprodução técnica. Uma cópia manual geralmente é considerada uma falsificação da obra original e uma cópia técnica não, pois se trata de uma obra de arte que foi criada para ser reproduzida. Este tipo de obra, tecnicamente reproduzível, transformou toda a função social da arte, já que o critério de autenticidade deixou necessariamente de ser aplicado à produção artística. “A chapa fotográfica, por exemplo, permite uma grande variedade. de cópias, a questão da autenticidade das cópias não tem nenhum sentido”. (BENJAMIN, 1985, p.171).

Benjamin conclui afirmando que a fotografia confrontou a estética tradicional, e a polêmica em torno de seu valor artístico, no século XIX, “foi a expressão de uma transformação histórica”, (BENJAMIN, 1985, p.176) e questiona como é possível avaliar o caráter artístico da fotografia, se após seu surgimento houve uma mudança na própria concepção do que era considerado arte:

Muito se escreveu, no passado, de modo tão sutil como estéril, sobre a questão de saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte. (BENJAMIN, 1985, p.176).

1.5.3 - Questões adicionais

Conforme dito anteriormente, há outras questões, além das já mencionadas, que dificultam a atribuição à fotografia do status de arte. Dado a ser ressaltado inicialmente é o fato de a fotografia artística ocupar apenas um pequeno espaço dentro da indústria fotográfica. A fotografia é um meio que pode produzir imagens artísticas, do mesmo modo que outros tipos de imagens, como fotos de reportagens, fotos científicas, fotos criminais, fotos documentais, publicitárias, ilustrações, fotos de álbuns de família, etc., o que gera maior dificuldade, na fotografia, se comparada, por exemplo, à pintura, para o estabelecimento de uma fronteira entre arte e documento, amadorismo e profissionalismo. Em alguns casos, uma foto amadora, comercial, poderá em pouco ou nada diferir de uma foto artística, profissional.

O acaso, por sua vez, é um fator que pode levar um fotógrafo amador a obter um resultado semelhante ao de um profissional, pois além de suas intenções, escolhas, sensibilidade estética e conhecimento técnico, o fotógrafo também pode

contar, muitas vezes, com uma espécie de sorte, “uma vaga cooperação (quase mágica, quase acidental)”, (SONTAG, 2004, p. 67) que o acompanha no instante da captura da imagem, sem planejamento prévio.

Para Jean-Marie Schaeffer, (1996, p. 143) a dificuldade está em distinguir entre o que pertence à imagem e o que pertence propriamente ao real, o que pertence a uma tomada de vista ou o que faz parte da riqueza da natureza, o que pertence à expressividade de um rosto ou ao seu enquadramento fotográfico, o que pertence à sorte de um instante ou à técnica elaborada de um profissional, já que, como o próprio autor observa:

Bem mais do que em qualquer outra arte, o simples acaso objetivo pode produzir um resultado esteticamente tão apreciável quanto uma tomada de imagem longamente refletida segundo as exigências artísticas. O fotógrafo é sempre responsável por uma foto malograda, mas nem sempre é responsável por uma foto bem sucedida. (SHAEFFER, 1996, p.143).

Essa abordagem retoma a reflexão sobre o belo natural e o belo artificial, que se encontram intimamente ligados na fotografia, já que, como observa Schaeffer (1996, p.164), “o campo quase perceptivo é considerado como obra, resultado de um fazer e de um *savoir-faire* específicos, não redutíveis à simples escolha do momento decisivo, mas que sempre implicam processos figurativos controlados”.

Entretanto, é importante ressaltar que o acaso pode ocorrer eventualmente, mas a obtenção de um bom resultado, a partir deste, depende da sensibilidade e da capacidade do fotógrafo para aproveitá-lo e captá-lo da melhor forma. E, também vale salientar que, apesar de muitas fotos parecerem espontâneas, não o são: são programadas para parecerem espontâneas; tornaram-se cada vez mais planejadas, programadas e muitas vezes previsíveis: registros de eventos previamente construídos, perdendo cada vez mais essa espontaneidade que o acaso oferece.

Como um dado adicional a ser considerado sobre essa questão, está o problema da falta de consenso estético para o estabelecimento de um critério de avaliação das fotografias artísticas, que se deve sobretudo à ausência de uma tradição de crítica fotográfica. Como não há um consenso estético estabelecido, os critérios de seleção de imagens se mesclam, e, muitas vezes, o critério utilizado para avaliação de uma foto é semelhante ao da pintura, sem levar em conta as especificidades das duas manifestações artísticas. Conseqüentemente, nas coleções fotográficas de museus podem encontrar-se desde imagens de autoria de fotógrafos tidos como criadores de

valores estéticos, como fotos de reportagens, imagens documentais, clichês científicos e fotos de álbuns de família. No entendimento de Schaeffer (1996, p.142), “a arte fotográfica como instituição de museu parece oscilar permanentemente entre o documento e o monumento”.

Vale finalmente referir, no contexto do debate sobre a aceitação da fotografia como arte, um episódio - mencionado por Annateresa Fabris em sua obra *Fotografia - Usos e Funções no século XIX* - da história da fotografia oitocentista: a batalha judicial travada entre os fotógrafos franceses, Mayer e Pierson e seus concorrentes, Betbéder e Schwabbé, por motivo de direitos autorais. Os primeiros moveram um processo contra os últimos por terem reproduzido dois de seus retratos. Em primeira instância, o pedido de aplicação da lei relativa à propriedade artística de suas obras foi negado, já que a fotografia não era considerada arte.

O advogado de Betbéder e Shwabbé recorreu, argumentando que a fotografia é arte, pois fascina o olho em sua aparência exterior comparando-a à pintura:

Se o pintor observa, imagina, concebe e cria, também copia quando se aproxima daquela natureza que admira. O fotógrafo não é apenas uma mão que manipula um instrumento, pois deve ter uma imagem na mente, composta por sua fantasia, captar com a câmara o que a inteligência concebeu, transmitindo-o a sua obra. (FABRIS, 1991, p.185)

O tribunal lhe deu razão, levando em conta “que os desenhos fotográficos não devem ser necessariamente e em todo caso considerados destituídos de todo caráter artístico” (FABRIS, 1991, p.185). Deste modo, saíram vitoriosos nesta batalha, os fotógrafos Mayer e Pierson, assim como a fotografia artística. Alguns pintores, como Ingres, Flandrin, Troyon e Puvis de Chavannes, apelaram, porém a sentença foi mantida: “a fotografia pode ser produto do pensamento e do espírito, do gosto e da inteligência. Pode ser expressão de uma personalidade. Pode ser arte” (FABRIS, 1991, p.185).

Na primeira metade do século XX a fotografia se emancipou como linguagem estética no campo da expressão plástica e passou a explorar seus próprios elementos, bem como as potencialidades do aparelho fotográfico: a instantaneidade, o enquadramento, recortes livres e ousados, novos ângulos de visão, a perspectiva “chapada”, o contraste a partir da exploração da luz e sombra, novas perspectivas que multiplicam os pontos de vista e conferem dinamismo e amplitude ao espaço e composições descentralizadas.

Capítulo 2

FOTOGRAFIA MODERNA e CONTEMPORÂNEA

2.1 - FOTOGRAFIA MODERNA

O inimigo da fotografia é a convenção, as regras fixas de 'como fazer'.

László Moholy-Nagy

O modernismo é o ponto de partida do meu trabalho: a busca da abstração geométrica e da síntese da forma, característica presente nas imagens, se relaciona com a arte geométrica moderna, mais especificamente com a linguagem construtivista e concreta. As formas modernas da arquitetura e a autonomia formal da fotografia moderna são elementos que influenciam o trabalho e o integram. O modernismo é visto aqui como uma linguagem que vai além de divisões cronológicas e sua importância se dá a partir do seu conteúdo e expressão estética.

Há um consenso de que, levando-se em conta o estilo, três fases distintas se sucederam na história da fotografia: a fotografia documental do século XIX, o fotopictorialismo, e a proposta moderna. A fotografia documental se limitava à estética do registro e visava a cópia exata do real; o pictorialismo imitava o estilo da linguagem pictórica renascentista e seu sistema de representação espacial, enquanto a fotografia moderna reformulou a expressão artística, fundando uma nova tradição e compatibilizou “a estrutura narrativa do código perspectivista com as intenções plásticas da modernidade”. (COSTA e RODRIGUES, 1995, p.13).

Esta é a realidade da fotografia moderna: tentativa de superação dos impasses e contradições advindos do encontro da sensibilidade renascentista com a nossa cultura para a afirmação da estética transformadora da modernidade. (COSTA e RODRIGUES, 1995, p.13).

Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva (1995), autores do livro *Fotografia Moderna no Brasil* (que norteou as linhas gerais das considerações apresentadas neste item), indicam que a fotografia moderna surge como resposta ao modo de vida urbana e industrial do século XX; (1995, p.12) tratava-se de “dotar a fotografia de um projeto inteligente, atuante e contemporâneo” (COSTA e RODRIGUES, 1995, p.28) e de uma técnica de produção de imagens adequadas ao novo mundo industrializado.

A fotografia artística, influenciada pelas novas bases estéticas dos movimentos modernistas, procurou libertar-se da tarefa de reproduzir a realidade, assim como

superar o modo renascentista de representação do real, caracterizando-se pela busca da renovação e transformação de sua linguagem.

Outro fator específico que teve papel relevante para o movimento modernista foi o desenvolvimento da tecnologia, que, ao reduzir as dimensões dos equipamentos, tornando-os portáteis, propiciou maior mobilidade do fotógrafo e estimulou a busca de ângulos e recortes inusitados.

O trabalho do fotógrafo francês Eugène Atget (1857-1927) é considerado pioneiro na formulação de uma proposta modernista, (COSTA e RODRIGUES, 1995) ao registrar, na década de 30, o vazio e a solidão das ruas de Paris, de uma nova forma mais livre de ver, inaugurando assim a expressão moderna. Verifica-se em suas fotos uma nova forma de captar a cidade, a partir de diferentes ângulos, tomadas e recortes que exploram os contrastes tonais das ruas e formas arquitetônicas urbanas.



FIGURA 22 - Eugène Atget - **178 rue de Choisy** - 1913. Fotografia.



FIGURA 23 - Eugène Atget
Vielle Maison Rue Clopin -1923. Fotografia



FIGURA 24 - Eugène Atget
2 Rue de la Corderie - 1900. Fotografia



FIGURA 25 - Eugène Atget
Courtyard, 22 Rue Quincampoix - 1912.
Fotografia



FIGURA 26 - Eugène Atget
3 Rues de Prêtres - Saint - Séverin - 1912.
Fotografia.

Após Atget, vários artistas da vanguarda europeia, em iniciativas isoladas e em lugares social e culturalmente distintos, buscaram a transformação radical da linguagem, através da fotografia, ao explorarem novas possibilidades de percepção nessa área, como os fotogramas, técnicas com raio x, a micro e a macro fotografia de de László Moholy-Nagy e Man Ray, ou ainda as colagens, as fotomontagens, as vistas aéreas, as múltiplas exposições e a nova visão de artistas-fotógrafos dadaístas, surrealistas e construtivistas como Aleksandr Rodchenko, Kasimir Malévich, El Lissitsky, entre outros. (COSTA e RODRIGUES, 1995).

A seguir, foram introduzidas algumas imagens que exemplificam essa nova vertente, imagens construídas a partir de novos ângulos, nas quais se verifica a introdução de elementos resultantes de montagens, colagens e fotogramas. O fotograma foi uma técnica muito utilizada por Man Ray, László Moholy-Nagy e El Lissitsky. Trata-se de uma técnica de obtenção de fotografias sem o uso da máquina fotográfica, que consiste em colocar objetos diretamente no papel fotossensível. A imagem pode se originar de uma fotografia e ser manipulada posteriormente, como pode ser totalmente construída no laboratório.



FIGURA 27 - László Moholy-Nagy - **Sem Título** - 1928. Fotograma.

Esse tipo de técnica explora os contrastes tonais entre o fundo da imagem e os objetos dispostos acima do papel. Nos fotogramas de Man Ray inseridos abaixo podem ser vistos objetos como cigarros, cachimbos e filmes fotográficos organizados de forma que, à primeira vista, não sejam reconhecíveis, dando um aspecto abstrato à composição.



FIGURA 28 - Man Ray - *Rayograph* - 1923. Fotograma.



FIGURA 29 - Man Ray - *Rayograph* - 1923. Fotograma.

2.1.1 - A Fotografia Aérea

O desenvolvimento mecânico e tecnológico, em particular nos setores dos armamentos, da aviação e dos instrumentos ópticos, no período de 1914 a 1929, marcado por graves perturbações e conflitos, permitiu um novo meio de percepção e representação do espaço, vinculado ao gênero de fotografia aérea. Segundo Dubois, (1993) surgem novos universos quando o homem alça voo e se desloca em pleno espaço aéreo.

Artistas como Malévitch, Robert Petschow e El Lissitsky exploraram esse tipo de fotografia que oferece, segundo Dubois,

Paisagens terrestres “transformadas”, mal identificáveis - sem horizonte, nem profundidade, sem buracos, nem saliências, achatadas, geometrizadas, “abstratizadas”, metamorfoseadas em texturas, em configurações cromáticas ou formais, em jogos de formas a “serem interpretados”. (DUBOIS, 1993, p.261).

Ou ao contrário, imagens com tomadas vistas do solo que captam esquadrilhas de aviões que formam desenhos abstratos no céu. Dubois arremata:

As vistas aéreas são então verdadeiros “elementos de base” (Malévitch) do suprematismo, e é com base nelas que esses artistas pioneiros da abstração conceberam noções plásticas e teóricas como as de “espaço novo”, “irracional”, “universal”, “flutuante”, “giratório”, etc. (DUBOIS, 1993, p.261).

Para Rosalind Krauss, o que importa, sobretudo, na fotografia aérea é a questão da interpretação, da leitura da imagem, pois como os elementos vistos de cima são difíceis de reconhecer, a realidade se transforma e necessita de uma decodificação. “Existe ruptura entre o ângulo de visão sob o qual a foto foi feita e esse outro ângulo de visão que é exigido para compreendê-la”. (1988, KRAUSS *apud* DUBOIS, 1993, p.262).



FIGURA 30 - Kasemir Malevich - **Fotografia Aérea** - 1914. Fotografia.



FIGURA 31 - Kasemir Malevich - **Fotografia Aérea** - 1914. Fotografia.

2.1.2 - Aleksandr Rodtchenko

(1891-1856)

Rodtchenko foi um dos fundadores do construtivismo soviético; foi artista plástico, escultor, fotógrafo e designer gráfico, uma figura central no panorama da vanguarda soviética dos anos 20 e 30. Independente da técnica utilizada, Rodtchenko sempre manifestou acentuado interesse pela abstração geométrica e pela síntese da forma. Suas imagens fotográficas eram inovadoras e se caracterizam pela adoção de perspectivas e ângulos de visão não convencionais, como vistas aéreas, tomadas de baixo para cima ou de cima para baixo, com ênfase nas composições diagonais, assim como pela exploração de contrastes tonais e formais. Explorou com frequência o meio urbano e as novas estruturas que surgiam na época, como torres de ferro, instalações elétricas e aglomerados de arranha-céus. A seguir foram introduzidas algumas de suas fotografias urbanas, nas quais pode-se perceber claramente as características mencionadas acima.

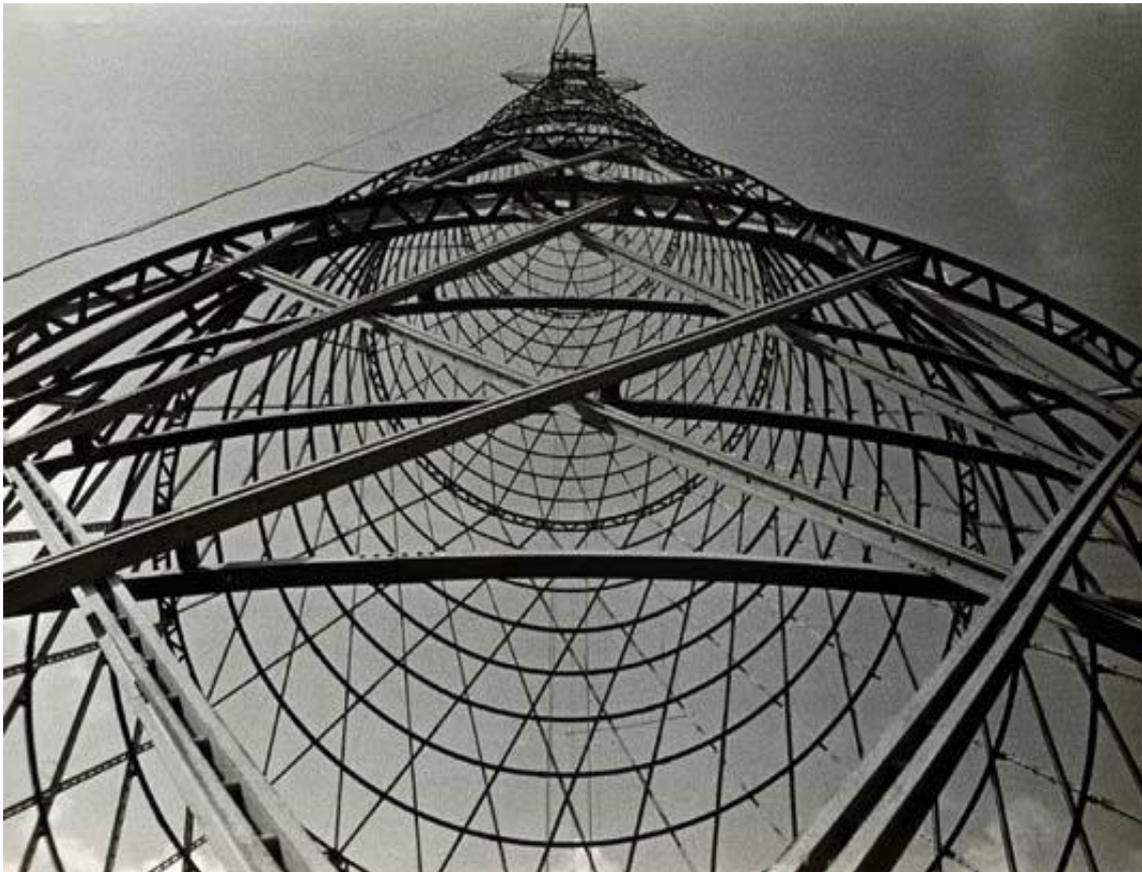


FIGURA 32 - Aleksandr Rodtchenko - **Suchov-Sendeturm** (*Shuchov transmission tower*)

1929. Fotografia.



FIGURA 33 - Aleksandr Rodtchenko - *Escadarias* - 1930. Fotografia.

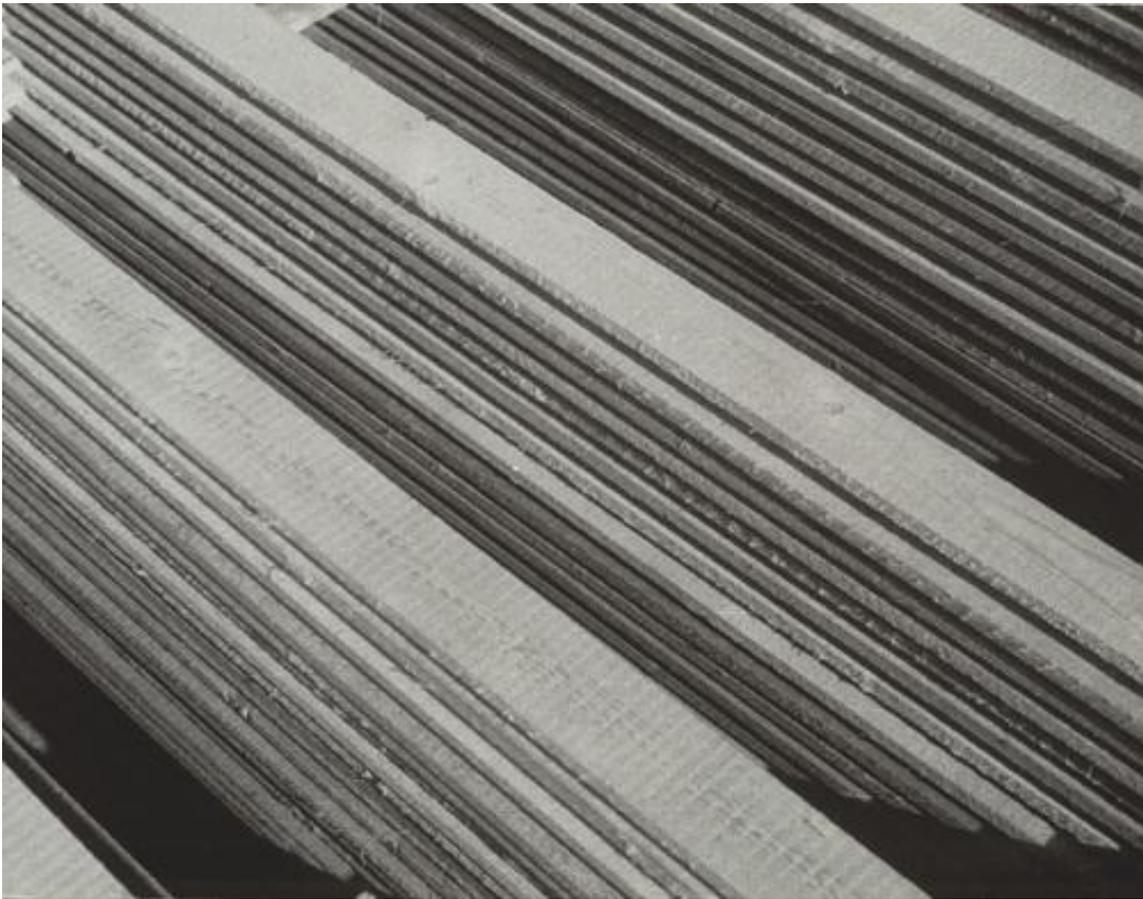


FIGURA 34 - Aleksandr Rodtchenko - *Lumber* - 1930. Fotografia.



FIGURA 35 - Aleksandr Rodtchenko - *Fille au Leica* - 1934. Fotografia.



FIGURA 36 - Aleksandr Rodchenko - *Park of Culture and Rest* - 1929-32. Fotografia.



FIGURA 37 - Aleksandr Rodchenko - *Sem Título* - 1927. Fotografia.



FIGURA 38 - Aleksandr Rodchenko
Wall of Brianskii Railway Station, Moscow - 1927.

Fotografia



FIGURA 39 - Aleksandr Rodchenko
Sem Título - 1926.

Fotografia



FIGURA 40 - Aleksandr Rodchenko
Courtyard on Myasnicka-Street - 1928.

Fotografia



FIGURA 41 - Aleksandr Rodchenko
Sem Título - 1929.

Fotografia.

2.2 - FOTOGRAFIA MODERNA NO BRASIL

No que se refere à fotografia, o movimento modernista no Brasil surgiu e se desenvolveu na década de 40, em São Paulo, no interior dos movimentos fotoclubistas, com destaque para o Foto Cine Clube Bandeirante. Essa corrente inovadora revolucionou o panorama da fotografia brasileira, instaurou um novo olhar e que resultou numa ruptura com a academia, caracterizando-se principalmente pela pesquisa de autonomia formal e pela negação da importância do referente. Do ponto de vista de Costa e Rodrigues (1995, p.30), “a atuação modernista estetizou o ambiente social na medida em que alterou a percepção do mundo, propondo o redimensionamento do cotidiano por meio da arte”. Arlindo Machado (*apud* COSTA e RODRIGUES, 1995, p. 7), por sua vez, observa que

A fotografia moderna começa entre nós com a crítica do pictoralismo (tendência de caráter acadêmico que visava reproduzir na fotografia modelos da pintura clássica) e busca em seguida uma atualização da fotografia com relação ao estágio já alcançado pelas outras artes. Trata-se de uma fotografia de feições radicalmente contemporâneas, urbana e cosmopolita, direta ou indiretamente vinculada ao construtivismo e ao concretismo no seu gosto pela abstração geometrizar, pelo incessante experimentalismo, pela invenção estética, pela concepção bidimensional da representação e pelo desdém de interferir na imagem (através do retoque, colagem, solarização etc.). (MACHADO *apud* COSTA e RODRIGUES, 1995, p.7).

Distinguem-se três fases no percurso moderno brasileiro: os pioneiros do Foto Cine Clube Bandeirante, a Escola Paulista e a diluição da experiência moderna. A primeira fase durou até a década de 50 e é tida como o início da transformação da linguagem fotográfica. No início da década de 40, o Bandeirante ainda estava ligado ao academicismo e os fotógrafos, mesmo após se libertarem do estilo pictórico na busca de composições harmoniosas, ainda se encontravam presos às regras e aos esquemas clássicos de composição, como o do retângulo áureo. Entretanto, em meados da década de 40, começaram a ocorrer mudanças, principalmente no que diz respeito à escolha dos temas fotográficos, à busca de novos ângulos e ao tratamento dado às imagens. Esse movimento abriu as portas para uma nova linguagem. Estas mudanças se deram a partir de pesquisas e iniciativas individuais e segundo Costa e Rodrigues (1995, p.37), “sem um projeto explícito de modernidade”. Entre os pioneiros

destacam-se José Yalenti, Thomaz Farkas, Geraldo de Barros e German Lorca, que, influenciados pelos fotógrafos modernos europeus e norte-americanos, e abertos a novas experimentações, desencadearam um tipo de sensibilidade moderna que posteriormente se difundiu.

José Yalenti (1895-1967), um dos sócios fundadores do Foto Cine Clube Bandeirante, caracterizou-se por explorar as potencialidades da luz e contraluz, pela bidimensionalidade das imagens e geometrização dos objetos, com ênfase no jogo de linhas e planos; e, a partir da incorporação de elementos da arquitetura em suas fotos, inaugurou a fotografia arquitetônica no Brasil.

A imagem abaixo apresenta um poste com fiações elétricas que, fotografadas contra o sol contrasta com a claridade do céu, no fundo da imagem. Os fios criam um emaranhado de linhas que preenchem toda a foto.



FIGURA 42 - José Yalenti - *Energia* - 1954. Fotografia.

As próximas imagens de Yalenti, além de adotarem novos ângulos de visão, exploram a repetição de elementos geométricos e lineares e os contrastes de luz e

sombra gerados entre os degraus das escadas e as formas vazadas da parede de cobogós.



FIGURA 43 - José Yalenti - *Paralelas e diagonais* - 1954. Fotografia.

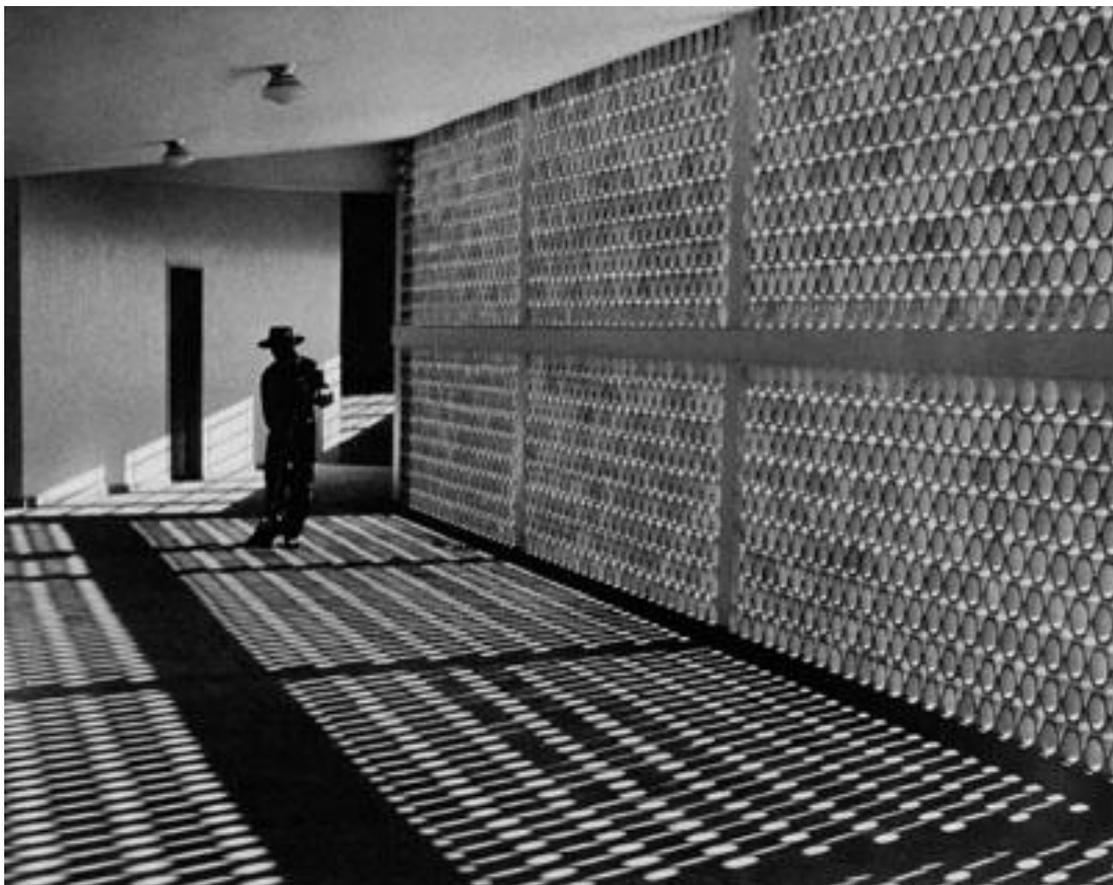


FIGURA 44 - José Yalenti - *Faxineiro* - 1950. Fotografia.

2.2.1 - Thomaz Farkas

(1924 - 2011)

A fotografia exige solidão, o fotógrafo é um solitário.

Thomaz Farkas

Em 1945, o húngaro naturalizado brasileiro, Thomaz Farkas ingressa no FCCB. A partir daí dá início a seu trabalho inovador. Farkas é considerado como tendo estabelecido uma vertente à parte no contexto da fotografia moderna brasileira: inovou e ampliou a linguagem fotográfica, seguindo diferentes caminhos, preocupado em explorar a composição formal, com ênfase nos ritmos, planos, texturas, variações de luz e enquadramentos não convencionais. A foto *Telhas* é um exemplo de captura feita a partir um ângulo de visão inovador, onde a repetição das formas (telhas) e o contraste tonal acentuado transformam o objeto fotografado, dando-lhe um aspecto abstrato. “O título funciona aqui como uma espécie de âncora que nos dá uma pista sobre o referente” *. (PRADA, Ângela).



FIGURA 45 - Thomaz Farkas - *Telhas* - 1947. Fotografia.

*Aula de Oficina de Fotografia I ministrada na Universidade de Brasília em 15/05/2012.

A partir de ângulos de visão não usuais, Farkas produzia desequilíbrio em suas imagens, onde tudo se encontra invertido: seus planos inclinados desafiam as leis da gravidade e contrariam o enquadramento frontal tradicionalmente usado. Suas fotografias captam a arquitetura moderna e transformam a paisagem urbana em abstrações geométricas.



FIGURA 46 - Thomaz Farkas - *Fachada interior do Edifício São Borja* - série *Recortes* - 1945. Fotografia.



FIGURA 47 - Thomaz Farkas - ***Ministério da Educação e Saúde*** - 1945. Fotografia.

Teve fortes influências do trabalho dos norte-americanos Edward Weston, Ansel Adams e Paul Strand, tendo demonstrando igualmente grande interesse pelo surrealismo, o que o levou a integrar o Grupo Surrealista que buscava “usar a fotografia como meio de divagação psicológica”. (COSTA e RODRIGUES, 1995, p.42).



FIGURA 48 - Thomaz Farkas - *Brincadeira surrealista com os colegas da Poli.*
1947. Fotografia.



FIGURA 49 - Thomaz Farkas - *Experiência surrealista com os colegas da Escola Politécnica* - 1947. Fotografia.

Além de fotógrafo, Farkas foi engenheiro, cineasta, comerciante e professor e, como ele próprio afirma, tinha um “excesso de ideias”. (FARKAS, 1997, Introdução) Também era apaixonado pelo Brasil, pela gente, principalmente no seu aspecto étnico e na cultura popular.

Farkas, em seu trabalho como fotógrafo, se dedicou a uma grande variedade de temas: desde objetos, retratos, arquitetura, paisagens, texturas, até o cotidiano, a expressão e o movimento das pessoas em lugares diversos como competições de atletismo, aulas e apresentações de balé, estádios de futebol, praias, etc., sempre buscando o momento decisivo para fazer o registro.



FIGURA 50 - Thomaz Farkas - ***Praia de Copacabana - Rio de Janeiro*** - 1947. Fotografia.

Como seu pai era dono do laboratório Fotoptica, Farkas teve contato com a fotografia desde cedo. Segundo ele próprio declara: “Sempre vivi da Fotoptica, o que me dava liberdade de fazer muitas coisas. (...) A fotografia não me custava nada, eu usava a estrutura do laboratório, (...) sempre quis conciliar o meu lado empresarial com o amor pela imagem, fotografia e cinema”, (FARKAS, 1997, Introdução) conclui o fotógrafo.

Na década de 60, Farkaz documentou a construção de Brasília. Sabia distinguir e registrar o que era relevante naquele momento histórico, sem esquecer, obviamente, a dimensão estética. Na obra *Construções de Brasília*, sobre o trabalho de vários fotógrafos, Farkas captou canteiros de obras, o Núcleo Bandeirante, a simplicidade e pobreza das primeiras favelas em torno do Plano Piloto, além da inauguração de Brasília, quando Juscelino Kubitschek foi aclamado pela população na rampa do Congresso Nacional.



FIGURA 51 - Thomaz Farkas - **Núcleo Bandeirante** - Brasília - 1960. Fotografia.



FIGURA 52 - Thomaz Farkas - *Praça dos Três Poderes em construção com o Supremo Tribunal Federal ao centro* - 1958. Fotografia.



FIGURA 53 - Thomaz Farkas - *Canteiro de obras - Brasília* - 1958. Fotografia.



FIGURA 54 - Thomaz Farkas - ***Populares sobre cobertura do Palácio do Congresso Nacional no dia da inauguração de Brasília*** - 21/04/1960. Fotografia.

Todo o acervo fotográfico de Thomaz Farkas se encontra sob a guarda do Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro desde 2007. O acervo contém toda sua trajetória fotográfica, um total 34.000 imagens, entre negativos digitalizados, cópias fotográficas e cromos, aos quais tive acesso mediante visita agendada no Instituto. O IMS guarda, gerencia, preserva, difunde e incentiva a pesquisa de todo o acervo do artista.

2.2.2 - Geraldo de Barros

(1923-1998)

Todo artista deve ser completamente livre, tendo compromissos apenas consigo mesmo.

Geraldo de Barros

Segundo a opinião do professor e pesquisador Arlindo Machado (*apud* COSTA e RODRIGUES, 1995), a expressão máxima da fotografia moderna brasileira se deu na obra de Geraldo de Barros e José Oiticica Filho. A obra do paulista Geraldo de Barros é um marco referencial na fotografia abstrata e no modernismo no Brasil. Considerado um dos mais importantes artistas do movimento concretista brasileiro, Geraldo de Barros não se limitou a apenas uma atividade, tendo desenvolvido intensa pesquisa nas áreas da pintura, fotografia, artes gráficas e design. (1977, ABRAMO, In: BARROS (Org.), 2006, v.1).

Começou a se interessar pela fotografia em 1946 e em 1949 ingressou no Foto Cine Clube Bandeirante; pouco depois foi convidado a montar o laboratório fotográfico do Museu de Arte de São Paulo (MASP), o que lhe proporcionou acesso à realização de experimentações e inovações com relação ao processo fotográfico tradicional (fotografar-revelar-ampliar). Desprovido de conhecimento prévio da história e da técnica fotográfica, ele deu início à exploração das diferentes possibilidades que a fotografia oferece no âmbito laboratorial. De acordo com Costa e Rodrigues (1995, p.43), “Geraldo de Barros foi o primeiro fotógrafo do Foto Cine Clube Bandeirante a realizar intervenções nesse processo, dando corpo a um profundo questionamento dos limites da linguagem fotográfica”.

Tornou-se conhecido por ousar e experimentar no trato com a imagem. Tinha consciência que seu trabalho era inovador. Realizava interferências, múltiplas exposições na mesma chapa, montagens, recortes, manipulação, sobreposição, colagens, cortes nas cópias prontas e até desenhos diretos sobre os negativos. Enfim, recriava a imagem.

Também trabalhou muito com a técnica do fotograma, utilizada em sua série *Fotoformas*, que compôs exposição realizada no MASP em 1950. As *Fotoformas* representaram um novo estágio no processo da fotografia no Brasil, que deixava assim, o campo da mera representação e passava a ser considerada como uma nova linguagem artística. O crítico e curador de arte Paulo Herkenhoff (1950, In: BARROS (Org.), 2006, v.1, p.148) observa, a propósito que “as *Fotoformas* de Geraldo de

Barros, ainda que partindo do real ou guardando-lhe a memória, operavam no campo da percepção visual como construção abstrata”. Até a disposição das obras nessa exposição era original e apresentavam uma organização do tipo construtivista.

Cabe notar que naquela época, Geraldo de Barros ainda não conhecia o trabalho de Man Ray, apesar da semelhança de suas imagens e procedimentos; não se tratava de influência ou imitação, ambos artistas, diz o jornalista e fotógrafo, Charles Henri Favrod (In: BARROS (Org.), 2006, v.1, Apresentação), tinham o “mesmo direcionamento de pensamento e do acaso do laboratório.”

Sua ousadia, porém, ia além de suas experiências no laboratório; Ele desenvolveu uma pesquisa de linguagem abstrata em suas imagens como construção da realidade. Ainda segundo Paulo Herkenhoff (1987, In: BARROS (Org.), v.1, 2006, p.149), ele “estabeleceu uma nova lógica do olhar (...) uma redefinição do verbo fotografar, enquanto ação e método.” Suas imagens se formam a partir da desconstrução; no depoimento de Costa e Rodrigues (1995, p. 45), “a descoberta de linhas, planos e ritmos dos objetos levou a fotografia brasileira a um novo patamar existencial”. As imagens exploram o uso da luz e sombra, o ritmo e o movimento. No dizer do próprio Geraldo de Barros (2006, v.1, Introdução), “a fotografia abstrata pode atingir alturas musicais”.

A respeito de sua obra, Pietro Bardi comenta:

Geraldo vê, em certos aspectos ou elementos do real, especialmente nos detalhes geralmente escondidos, sinais abstratos fantasiosos e olímpicos: linhas que gosta de entrelaçar com outras linhas numa alquimia de combinações mais ou menos imprevistas e às vezes ocasionais, que acabam sempre compondo harmonias formais agradáveis. (BARDI, 1950 In: BARROS (Org.), 2006, v.1, p.137).

A partir da reordenação de elementos, Barros cria uma nova composição. Para ele, não existe o ‘momento decisivo’ na fotografia, “a imagem como uma fração do tempo captado, enquanto congelamento, se dissolve com a agregação de outras dimensões temporais”, (HERKENHOFF, 1987 In: BARROS, 2006, v.1, p.150) que se dão a partir das intervenções posteriores ao momento de captura da imagem.

O erro e o acaso também eram importantes para Geraldo de Barros, e a fotografia lhe dava essa possibilidade. Sobre este assunto, o próprio artista afirma: “Acredito também que é no “erro”, na exploração e domínio do acaso, que reside a criação fotográfica”. (BARROS, 2006, v.1, Introdução).

Nas imagens inseridas abaixo verifica-se a transformação da linguagem fotográfica em sua obra. Suas experimentações ousadas e originais, muitas vezes partiam de fotografias de objetos reais que posteriormente eram repetidos, alterados, sobrepostos, invertidos, recortados, enfim desconstruídos e reinventados em momento posterior ao da captura, com diferentes variações de tempo de exposição da imagem criando diferentes nuances de tonalidades e gerando fortes contrastes tonais e formais.

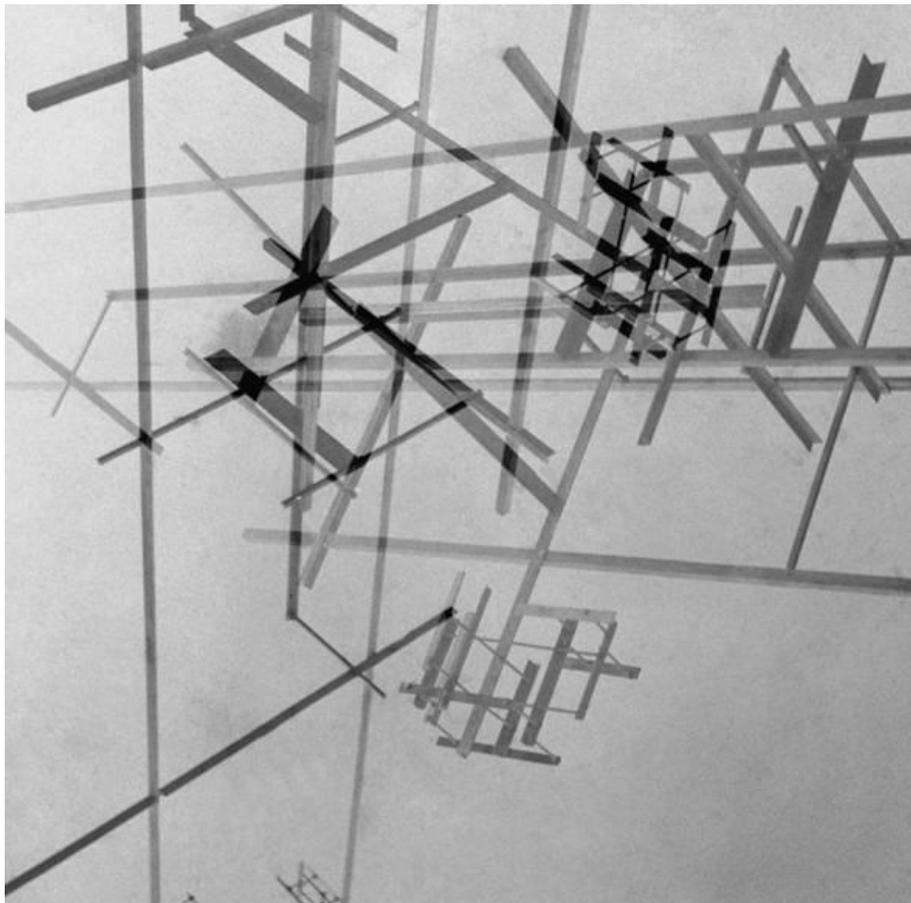


FIGURA 55 - Geraldo de Barros - **Sem Título** (superposição de imagens no fotograma)
1949. Fotograma.

Na imagem a seguir, que provavelmente não sofreu grandes alterações no laboratório, percebe-se claramente, a partir da repetição dos balões sobrepostos aos fios elétricos essa espécie de ritmo, comentado acima, que remete a verdadeiras escalas musicais. Há uma semelhança entre os fios e as pautas musicais e entre os balões a as notas. A transparência dos balões, o ângulo adotado e as nuvens ao fundo conferem à imagem um toque de leveza.



FIGURA 56 - Geraldo de Barros - **Sem Título** - 1948. Fotografia.

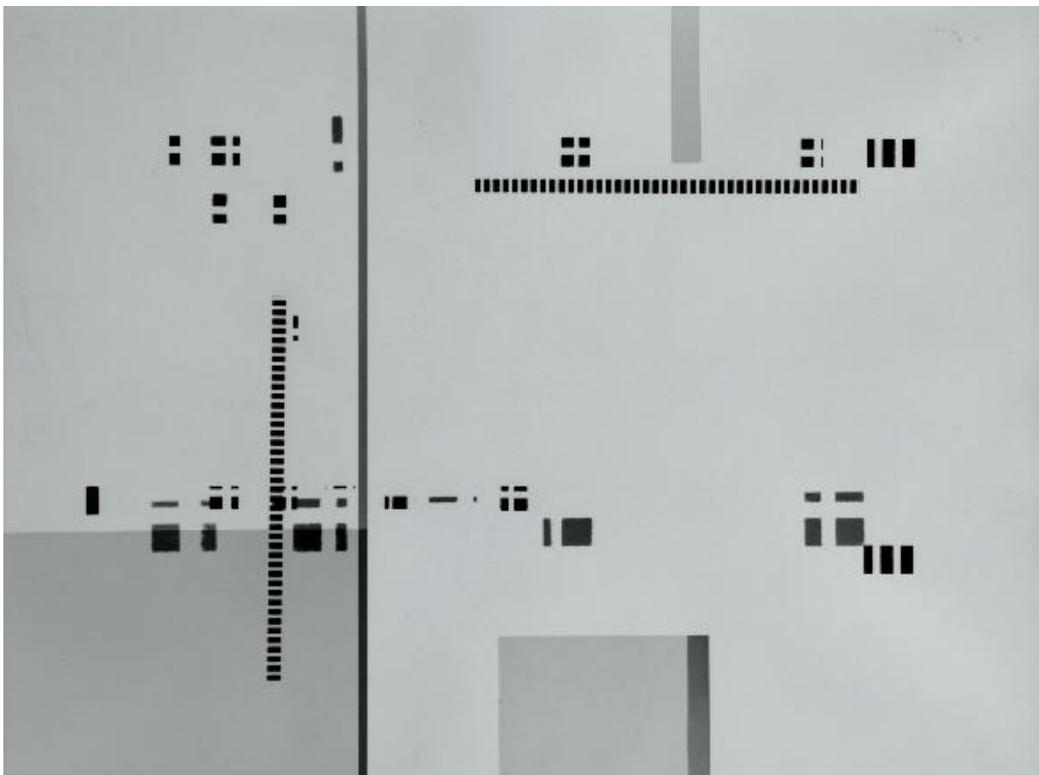


FIGURA 57 - Geraldo de Barros, **Fotoforma** (cópia única a partir de montagem com cartões perfurados por computador) - 1949. Fotograma.

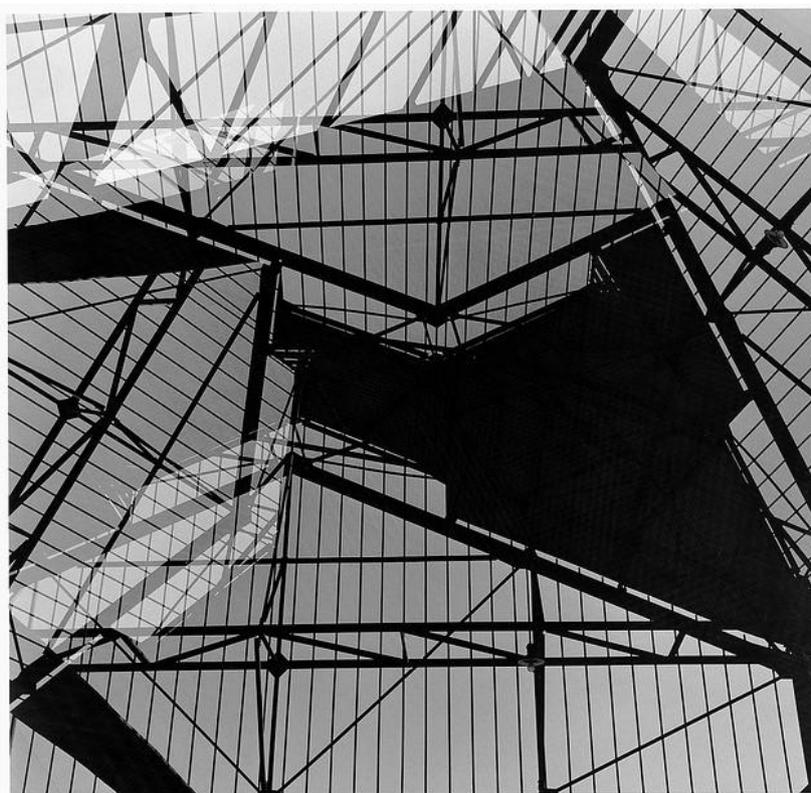


FIGURA 58 - Geraldo de Barros - **Abstrato** - Estação da Luz - São Paulo
(superposição de imagens no negativo) - 1949. Fotograma.



FIGURA 59 - Geraldo de Barros - **Fotoforma** - Estação da Luz - São Paulo
(superposição de imagens no fotograma) - 1949. Fotograma.

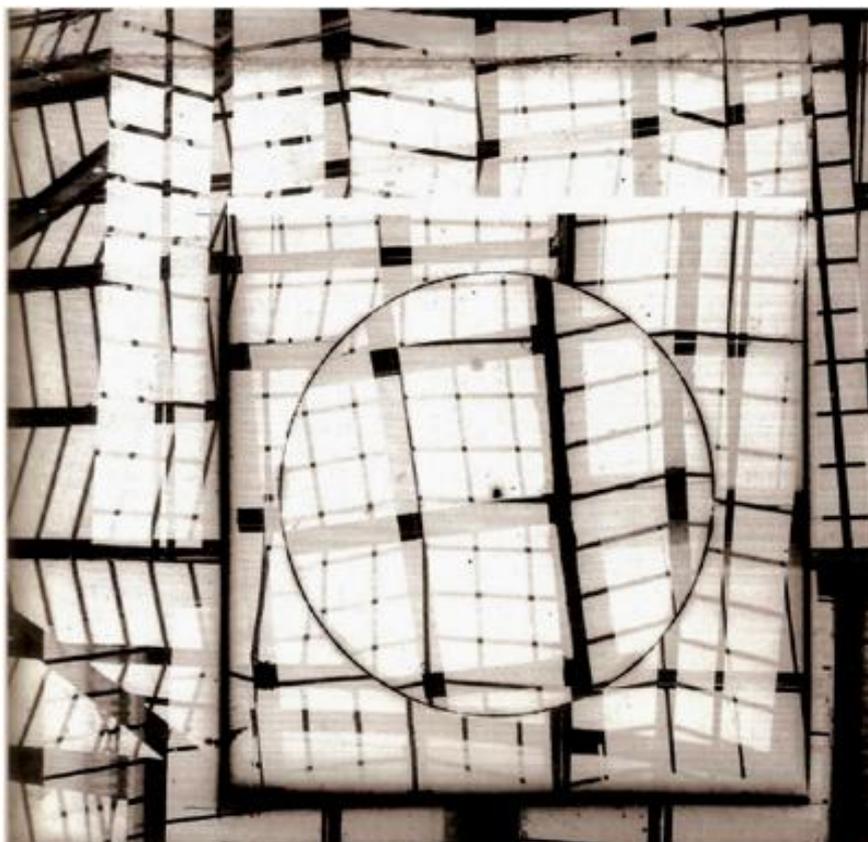


FIGURA 60 - Geraldo de Barros - **Fotoforma** - Estação da Luz - São Paulo
(cópia a partir de negativo recortado, prensado entre duas placas de vidro) - 1950.
Fotograma.



FIGURA 61 - Geraldo de Barros - **Fotoforma** - Estação da Luz - São Paulo
(superposição de imagens no fotograma) - 1949. Fotograma.



FIGURA 62 - Geraldo de Barros - **Os Pássaros**
(superposição de imagens no fotograma) - 1950. Fotograma.

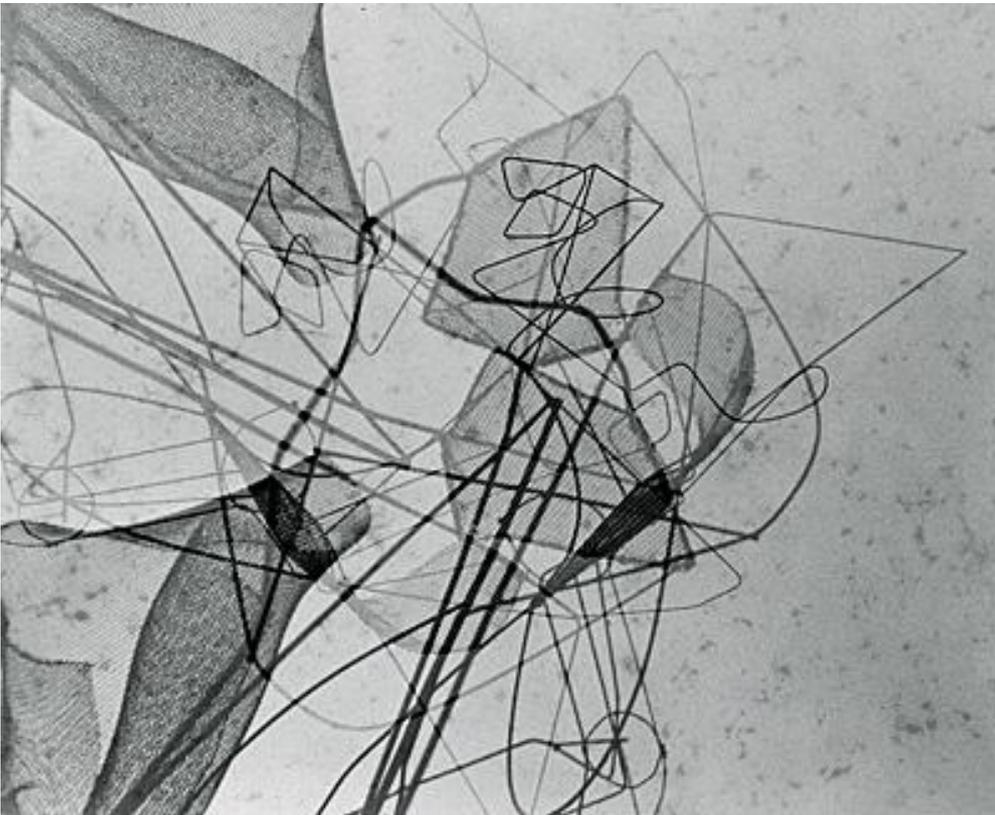


FIGURA 63 - Geraldo de Barros - **Pampulha** - Belo Horizonte
(superposição de imagens no fotograma) - 1951. Fotograma.



FIGURA 64 - Geraldo de Barros, **Fotoforma**
(superposição de imagens no fotograma) - 1949. Fotograma.

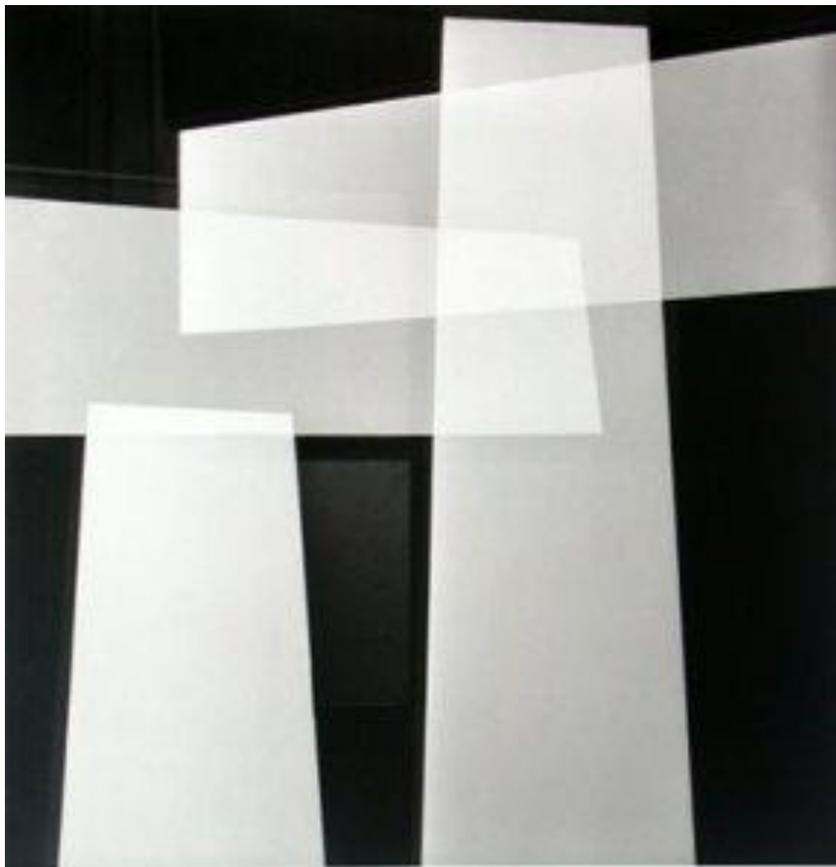


FIGURA 65 - Geraldo de Barros (superposição de imagens no fotograma) - 1950. Fotograma.

Além da fotografia, Geraldo de Barros, como foi dito anteriormente, desenvolveu diversas outras atividades. Na década de 50, ele foi estudar em Paris onde se dedicou à pintura e à gravura; em 1952, quando retornou ao Brasil, participou da criação do movimento concreto Ruptura. Nessa época, se interessou “pela noção de industrialização do gesto artístico, da reprodutibilidade da obra de arte, e, naturalmente, pelo desenho industrial e as artes gráficas.” (FAVRE, In: BARROS (Org.), 2006, v.2, p.167). Influenciado pelas idéias da Bauhaus, ele começou a desenvolver linha de móveis com formas depuradas e criou a Unilabor, uma empresa autogerida, e posteriormente a fábrica e loja de móveis Hobjeto. Dedicou-se também à arte pop e à criação de cartazes publicitários e outdoors gigantescos.

Nos anos 60, sua filha, Fabiana de Barros, encontrou num armário uma série de fotografias esquecidas, dos anos 40 e 50, e com esse material realizou exposição no Musée de l’Elysée em Lausanne. Essas imagens o motivaram a retomar a fotografia, do que resultou na série denominada *Sobras* que apresenta fotos recortadas, pintadas com nanquim e montadas sobre placas de vidro. De acordo com Michel Favre, “essa nova série, (...) onde Geraldo passa em revista sua vida e sua carreira com a total liberdade que sempre lhe foi característica, o mantém estimulado até sua morte em 1998”. (FAVRE, In: BARROS (Org.), 2006, v.2, p.174)

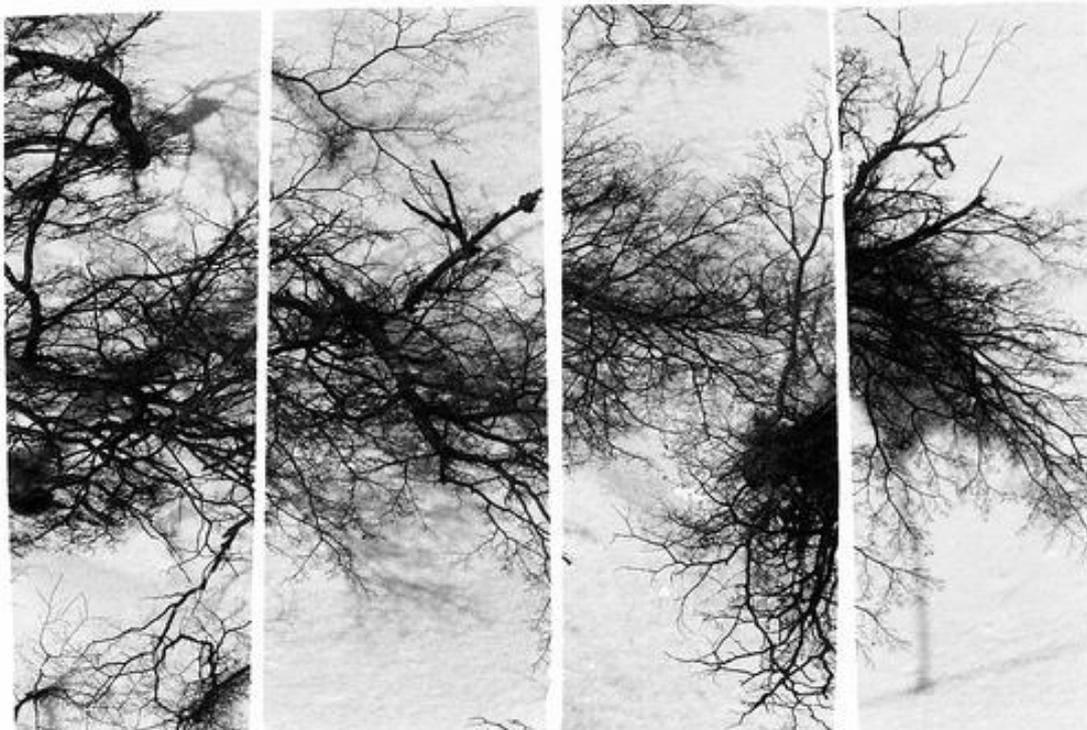


FIGURA 66 - Geraldo de Barros - **Sobras** - 1996. Fotografia.

2.2.3 - José Oiticica Filho

(1906-1964).

O carioca José Oiticica Filho ocupa posição de destaque no contexto da fotografia moderna brasileira.

Nas décadas de 40 e 50, a produção fotográfica do Rio de Janeiro foi pequena com relação a de São Paulo, mas a partir dos anos 50, alguns pequenos clubes foram criados no Rio de Janeiro. A estética carioca, entretanto, permaneceu sob influência do pictoralismo, com a notável exceção da obra de José Oiticica.

Oiticica utilizava a microfotografia para seu trabalho como entomólogo no Museu Nacional do Rio de Janeiro. O estudo dos insetos lhe proporcionou, de início, o aperfeiçoamento técnico e o despertou para uma exploração expressiva de fotografias feitas através de microscópios. Em etapa posterior, aproximou-se da vanguarda fotográfica do Foto Cine Clube Bandeirante, do que resultou a modernização do seu trabalho. (COSTA e RODRIGUES, 1995).

Oiticica explorava o efeito de contra-luz com o intuito de dar maior dramaticidade às suas fotografias e, ao contrário da maioria dos fotógrafos, que buscavam desconstruir o realismo, ele o utilizava para ressaltá-lo. Sobre seu trabalho, Costa e Rodrigues (1995, p.73) apontam: “A partir de fragmentos de fotos captados no real, iluminados de forma intensa, fizeram-se montagens sobre fundos negros como se tivessem sido originalmente captados em ambientes de pouca luz ou em contra-luz.”

Oiticica valorizava o trabalho de laboratório e acreditava que somente através dele a fotografia poderia ser definida como arte. Para alcançar a abstração, realizava intervenções no processo de revelação e ampliação assim como fotografava seus próprios desenhos ou pinturas e os recombinava de formas diferentes.

José Oiticica foi precursor no panorama fotográfico carioca, atuando de forma sistemática na ampliação das possibilidades da estética fotográfica. Costa e Rodrigues da Silva (1995, p.75) assinalam que “o trabalho do artista deve ser localizado a partir de sua aguçada sensibilidade plástica, materializada em uma pesquisa de grande potencial reformulador no universo mais amplo das artes plásticas no Brasil”.

A fotografia *O Túnel* (1951) é um exemplo de montagem e da valorização do trabalho de laboratório que tanto o atraíam; explora o contraste entre a área superexposta e a subexposta, que muito provavelmente foi trabalhado após a captura.



FIGURA 67 - José Oiticica Filho - *O Túnel* - 1951. Fotografia.

2.2.4 - Marcel Gautherot

(1910-1996)

O trabalho do francês Marcel Gautherot é de especial importância na história da fotografia brasileira do século XX. Gautherot chegou ao Brasil em 1939 e desde então fotografou diferentes regiões do país, privilegiando os setores da arquitetura e da etnografia (manifestações populares, arte popular e folclórica). Ao todo, foram dezoito as regiões brasileiras por ele fotografadas.

Arquiteto de formação e alinhado nessa atividade profissional ao modernismo, Gautherot dava ênfase à harmonia, à geometria e à funcionalidade das formas. A arquitetura moderna do Brasil teve lugar de destaque em sua obra fotográfica, atingindo seu mais alto patamar nas imagens da construção de Brasília. A historiadora e crítica Ana Luiza Nobre (2001, p.13), no livro *O Brasil de Marcel Gautherot*, assinala:

Gautherot redefine o espaço arquitetônico à sua frente estabelecendo relações que constroem e sustentam uma espacialidade interna à própria fotografia, uma vez que só se realizam plenamente na imagem recortada pelo visor e reportada por meios químicos ao plano bidimensional do papel. (NOBRE, 2001, p.13).

A convite de Niemeyer, Gautherot frequentou os canteiros de obras de Brasília, de 1958 até a sua inauguração em 1960, o que resultou num enorme trabalho documental arquitetônico, um total de 3.000 imagens, uma valiosa integração entre a fotografia e a arquitetura. Esse trabalho, entretanto, foi além do caráter meramente documental alcançando alto nível de expressão artística.

Suas fotografias destacam-se pela simplicidade e organização precisa das formas, que resultam em composições equilibradas e conjuntos harmoniosos a partir de ângulos que conferem uma dimensão estética à cena fotografada, que Gautherot buscava com paciência e elaboração. A perfeição técnica, a precisão de foco, sutilezas nos matizes de luz e sombra, texturas delicadas e requinte incomum são algumas das características de sua obra que constituem também seu diferencial.

Sobre o fotógrafo, Niemeyer destaca: “Marcel Gautherot tinha um talento extraordinário. Muito cuidadoso com a luz e extremamente organizado, foi um profissional que ajudou a tornar conhecido um Brasil no exterior de maneira inteligente.” (NIEMEYER, In: IMS (Org.) 2001).

As imagens da construção de Brasília exemplificam o que foi comentado sobre sua obra, imagens que vão além de um olhar documental, que denotam uma notável construção estética. A foto abaixo mostra os canteiros de obra dos ministérios em Brasília; em primeiro plano observa-se a escuridão das sombras dos prédios e ao fundo a névoa de poeira que cobre os ministérios em construção, imprimindo um caráter suave à composição.



FIGURA 68 - Marcel Gautherot - *Ministérios em construção* - 1958. Fotografia.

Um efeito semelhante, de cenário enevoado, é alcançado na foto a seguir, da construção do Congresso Nacional.



FIGURA 69 - Marcel Gautherot - *Congresso Nacional em construção* - 1958. Fotografia.



FIGURA 70 - Marcel Gautherot - *Catedral Metropolitana Nossa Senhora de Aparecida*
1960. Fotografia.

A imagem do esqueleto da Catedral, além de um registro documental apresenta uma composição que valoriza essa obra arquitetônica pela tomada de visão adotada, pelo contraste entre figura e fundo e pela distribuição harmônica dos elementos na imagem.

O ângulo de visão adotado na próxima imagem também explora a geometria das curvas das formas arquitetônicas do Congresso Nacional e cria uma nova forma a partir do contraste da iluminação entre a forma e o espaço negativo que surge no fundo da imagem. A relação entre a arquitetura moderna e a linguagem fotográfica moderna encontra no trabalho de Gautherot, conforme dito anteriormente, um equilíbrio perfeito.



FIGURA 71 - Marcel Gautherot - ***Congresso Nacional*** - 1962-1967. Fotografia.

2.2.5 - A Escola Paulista

Na década de 50, um grande número de novos clubes fotográficos foram criados em todo o Brasil, sobretudo em São Paulo. “O movimento fotoclubista atinge seu maior desenvolvimento, tanto do ponto de vista artístico como social”. (COSTA e RODRIGUES, 1995, p.48).

Com o objetivo de estabelecer um marco organizacional a essas iniciativas, foi promovida a I Convenção Brasileira de Arte Fotográfica, que resultou na fundação da Confederação Brasileira de Arte Fotográfica.

A experiência moderna se expandiu pelo país e surgiram novos trabalhos que ampliaram o movimento, configurando-se então, uma segunda fase no desenvolvimento da fotografia moderna no Brasil, etapa em que os trabalhos pioneiros já haviam sido absorvidos e influenciaram essa nova geração. Foi fundada, nesse contexto, a Escola Paulista - termo criado pela crítica das revistas especializadas da época - cuja produção apresentava uma unidade de visão e características gerais que a distinguiam como novo grupo. (COSTA e RODRIGUES, 1995) A ruptura com as regras clássicas de composição, a fotografia arquitetônica, o viés geométrico, o abstracionismo e a exploração de contrastes entre claro e escuro são algumas dessas características.

Do ponto de vista de Costa e Rodrigues (1995, p.63), “a Escola Paulista marcou o auge da fotografia brasileira, tanto pela qualidade artística da produção efetivada, quanto pelo número de fotógrafos que participaram do movimento.” Foi através dela que a fotografia teve o merecido reconhecimento da crítica de arte como forma de expressão e ingressou nos museus.

A seguir foram inseridas algumas imagens de fotógrafos desse grupo, no qual cabe mencionar, entre outros, Eduardo Salvatore, Marcel Giró, Roberto Yoshida, Gaspar Gasparian.



FIGURA 72 - Eduardo Enfelt - *Escala em branco* - 1957. Fotografia.

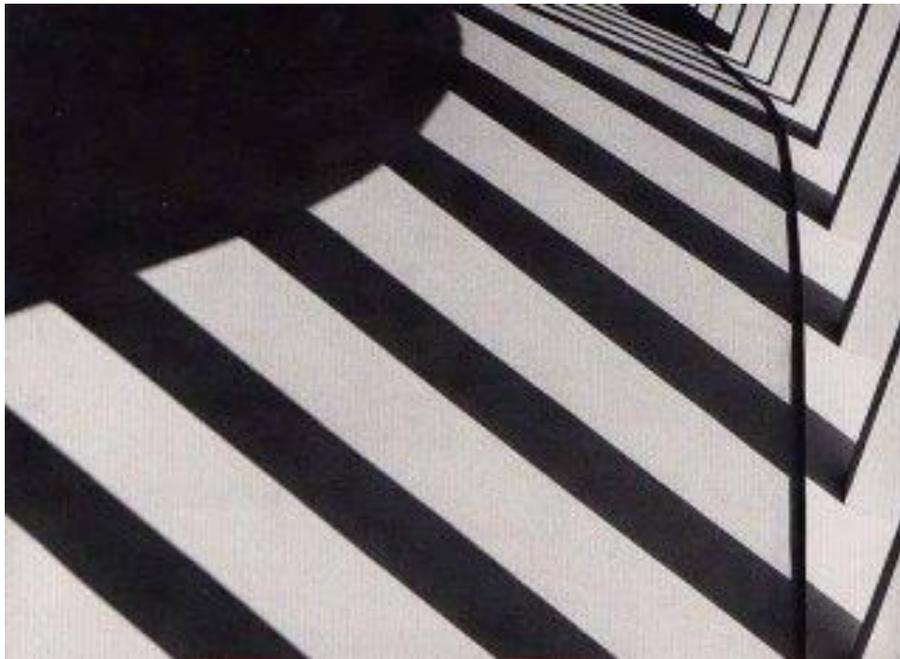


FIGURA 73 - Gaspar Gasparian - *Sol nascente* - 1963. Fotografia.



FIGURA 74 - Marcel Giró - *Linhas Ascendentes* - 1969. Fotografia.

No final da década de 50, a linguagem do fotojornalismo passou a ter grande influência na prática fotográfica, o que resultou numa retomada do figurativismo e um enfraquecimento do movimento moderno, que passou a academizar sua linguagem e, assim como o pictoralismo, tendeu a definir a essência de sua prática artística a partir do uso de técnicas em exercícios formalistas cujos resultados destoavam daqueles dos pioneiros. (COSTA e RODRIGUES, 1995)

2.2.6 - Cristiano Mascaro

(1944)

O trabalho do fotógrafo paulista contemporâneo Cristiano Mascaro foi inserido aqui, no contexto da fotografia moderna, pois, apesar de contemporâneo, Mascaro faz uso de uma linguagem estética predominantemente moderna.

Assim, ele trabalha com frequência a fotografia em preto e branco, uma característica predominante na fotografia modernista. Além disso, explora a bidimensionalidade dos elementos fotografados a partir de pontos de vista frontais, onde prevalece um só plano ou onde os planos se confundem, em detrimento da perspectiva. A repetição de elementos geométricos é também uma constante em seu trabalho.

Influenciado pela obra de Cartier-Bresson, André Kertész, Robert Frank e Sergio Larrain, Mascaro se inspira em sua cidade natal pela diversidade, movimento e variedade que ela oferece. Seu olhar geometrizar capta transformações da paisagem urbana, cenas do cotidiano, movimento de pessoas, curvas e linhas de estruturas arquitetônicas, como edifícios, escadas, praças, bibliotecas, fachadas e ruas, acentuados pelos contrastes de luz e sombra e inseridos no contexto da cidade grande, contrapondo o inesperado ao que é construído e permanente.



FIGURA 75 - Cristiano Mascaro - *Escada do Edifício Esther*. Fotografia.

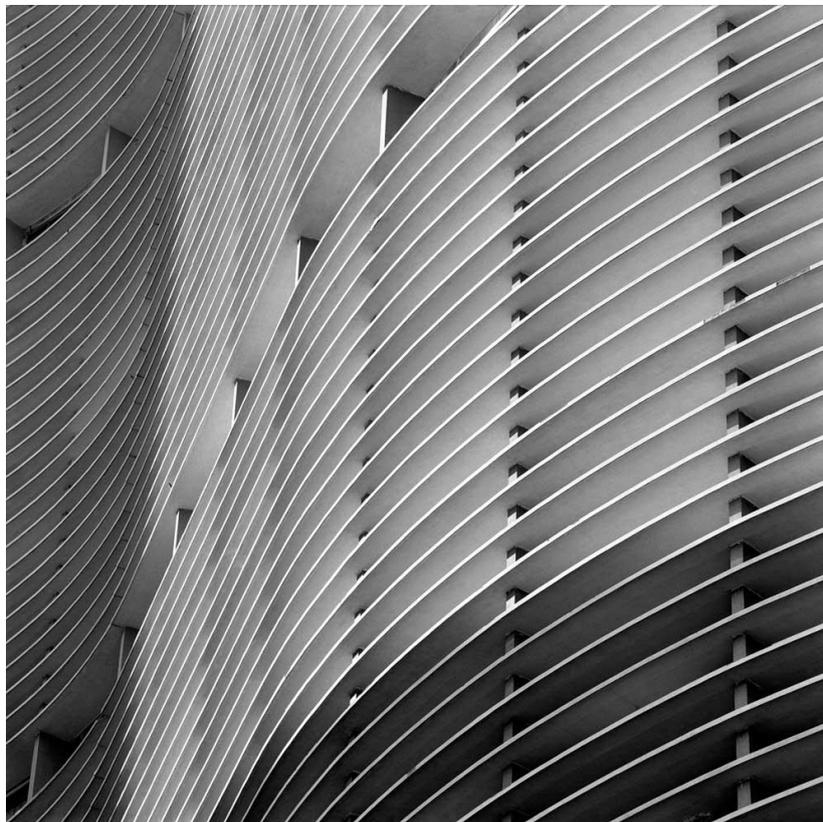


FIGURA 76 - Cristiano Mascaro - *Detalhe do Copan*. Fotografia.



FIGURA 77 - Cristiano Mascaro - *Casa em ruínas na Vila Maria Zélia*. Fotografia.



FIGURA 78 - Cristiano Mascaro - *Escadas rolantes* - 1983. Fotografia.



FIGURA 79 - Cristiano Mascaro - *Tokyo International Forum*. Fotografia.

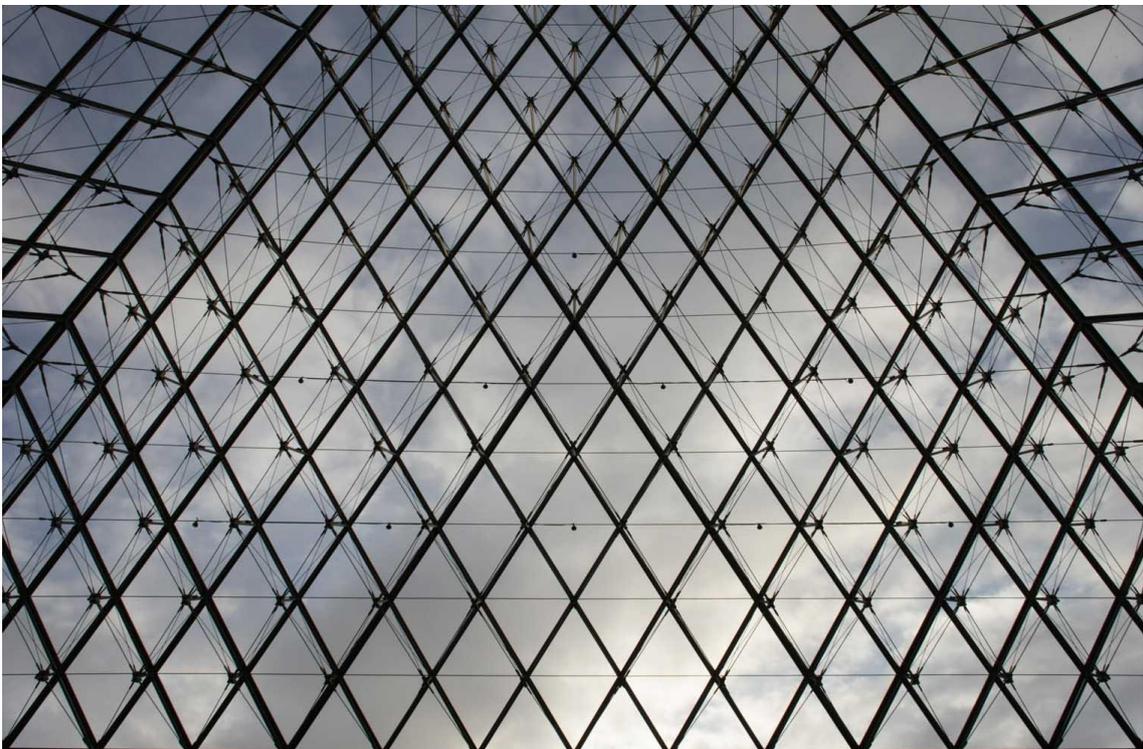


FIGURA 80 - Cristiano Mascaro - *Pirâmides do Louvre - Paris*. Fotografia.

2.3 - FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

Na fotografia artística contemporânea não se verifica, em matéria de estilo, a predominância de uma tendência unificada, mas sim um conjunto de intenções e de estilos simultâneos, que, apesar de diferirem entre si, não são contraditórios. (SONTAG, 2004)

Enquanto o modernismo valorizava a autoria e o desenvolvimento estético e técnico da fotografia, o pós-modernismo tem um modo diferente de considerá-la. Para Charlotte Cotton (2010, p.191), autora do livro *A Fotografia como Arte Contemporânea*,

A crítica modernista teve o efeito de criar um cânone de profissionais excelentes, um histórico de pioneiros desbravadores das capacidades da fotografia, compondo o grupo dos “poucos” que poderiam ser distinguidos dos “muitos” produtores triviais de fotos. No cânone fotográfico modernista, os poucos são aqueles que exemplificam a transcendência formal e intelectual em relação à anonimidade funcional, pragmática, vernácula e popular da maior parte da produção fotográfica. (COTTON, 2010, p.191).

O pós-modernismo, entretanto, valorizou a produção, a disseminação e a recepção do meio fotográfico. Sua intenção, segundo Cotton (2010, p.191), não é “construir um panteão de criadores fotográficos à imagem e semelhança dos nomes consagrados da pintura e da escultura”, mas abordar atributos inerentes a esse meio de expressão “como sua possibilidade de reprodução, imitação e falsificação” (2010, p.191). Desse modo, “as fotografias foram vistas como *sinais* que adquiriram seu significado ou valor a partir de sua inserção no bojo de um sistema mais amplo de codificações sociais e culturais”. (COTTON, 2010, p.191)

Cotton (2010) distingue na fotografia artística contemporânea a ocorrência de oito categorias, que, apesar de apresentarem alguns aspectos estilísticos comuns, não tem nessas coincidências o fator determinante de sua classificação, mas sim na semelhança de motivação e de método de trabalho dos fotógrafos e, portanto, na prioridade atribuída às ideias que norteiam a fotografia artística contemporânea ao invés do seu resultado visual.

Dentre essas categorias destaco aquela que, segundo a autora, apresenta uma estética ‘*inexpressiva*’, à qual atribuo importante influência sobre o trabalho que venho

realizando. Trata-se de um tipo de fotografia mais fria e penetrante e caracteriza-se basicamente pelo “aparente distanciamento emocional e autocontrole” (COTTON, 2010, p.81) dos seus autores, o que permite à fotografia de arte ultrapassar, em grande parte, o sentimentalismo e o subjetivismo. As imagens são geralmente ampliadas em escalas monumentais. Esse tipo de fotos, segundo Cotton (2010, p.81), vai “além das limitações da perspectiva individual, um modo de mapear a extensão das forças, invisíveis desde a perspectiva do indivíduo isolado, que regem o mundo natural e o mundo criado pelo homem.”

Paisagens, espaços arquitetônicos, industriais e ecológicos são frequentes nesse tipo de imagens, que se tornaram populares na década de 90. Essa forma de fotografia destaca-se no cenário da arte contemporânea, pois apresenta elementos que correspondem, de certa forma, ao ambiente das galerias e dos colecionadores. A respeito, Cotton comenta:

As fotos inexpressivas, tão bem executadas do ponto de vista técnico, com uma apresentação irretocável, prenhes de informações visuais, com uma presença arrebatadora, prestavam-se muito bem aos novos ambientes privilegiados das galerias como locais onde se apreciar a fotografia. (COTTON, 2010, p.81).

A estética ‘inexpressiva’ é conhecida como ‘germânica’, devido principalmente à influência do trabalho do casal de alemães Hilla e Bernd Becher e ao grande número de representantes alemães dessa vertente, (que na sua maioria foram seus alunos na Kunstakademie de Düsseldorf), e ao movimento de fotografia alemã das décadas de 20 e 30, chamado Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*), do qual participaram August Sanders, Erwin Blumenfeld e Albert Renger-Patsch, entre outros. Esses artistas tinham em comum o tipo de abordagem que adotavam: enciclopédica, de tipologias de espécies, arquitetônicas, naturais, industriais ou sociais. Esse tipo de abordagem influenciou em grau significativo a fotografia contemporânea, principalmente a contribuição da obra realizada pelos Becher.

Vale assinalar, contudo, que a maneira como seleciono as imagens, que revela meu ponto de vista particular e subjetividade, constitui fator decisivo nas escolhas feitas e resultados alcançados, diferenciando-se, de certa forma, desse distanciamento germânico.

Apesar da menção explícita a essa influência, cabe observar que meu trabalho é permeável ao diálogo com outras categorias, tendo em vista a amplitude e fluidez das manifestações da arte fotográfica contemporânea.

2.3.1 - Hilla e Bernd Becher

(1934) (1931-2007)

O trabalho do casal de fotógrafos alemães Hilla e Bernd Becher, mencionados anteriormente, apesar de não se inserir cronologicamente no contexto atual, de um ponto de vista estético tem um caráter predominantemente contemporâneo.

Hilla e Bernd montavam um tipo de inventário de fisionomias urbanas. Eles começaram a fotografar juntos em 1959 criando composições a partir da relação de imagens de estruturas arquitetônicas com funções semelhantes, mas com variações em suas formas. Essas fotografias estabelecem cadeias de combinações e comparações de forma e função, num verdadeiro sistema de catalogação, relacionamento e hierarquização dessas estruturas, apresentando assim, uma visão completa de conjuntos paisagísticos.



FIGURA 81 - Hilla e Bernd Becher - **Water Towers** - 1963-1993. Fotografia.

Apesar de adotarem uma postura objetiva, não faziam meros registros documentais; as formas eram enfatizadas, havia uma busca em destacar e relacionar as formas de estruturas com a mesma funcionalidade em suas imagens. Mantinham

certo distanciamento em suas fotos, um olhar impessoal, neutro, inexpressivo e mecânico.



FIGURA 82 - Hilla e Bernd Becher - *Winding Houses*
France, Belgium, Germany. (in 15 parts) - 1966-97. Fotografia.

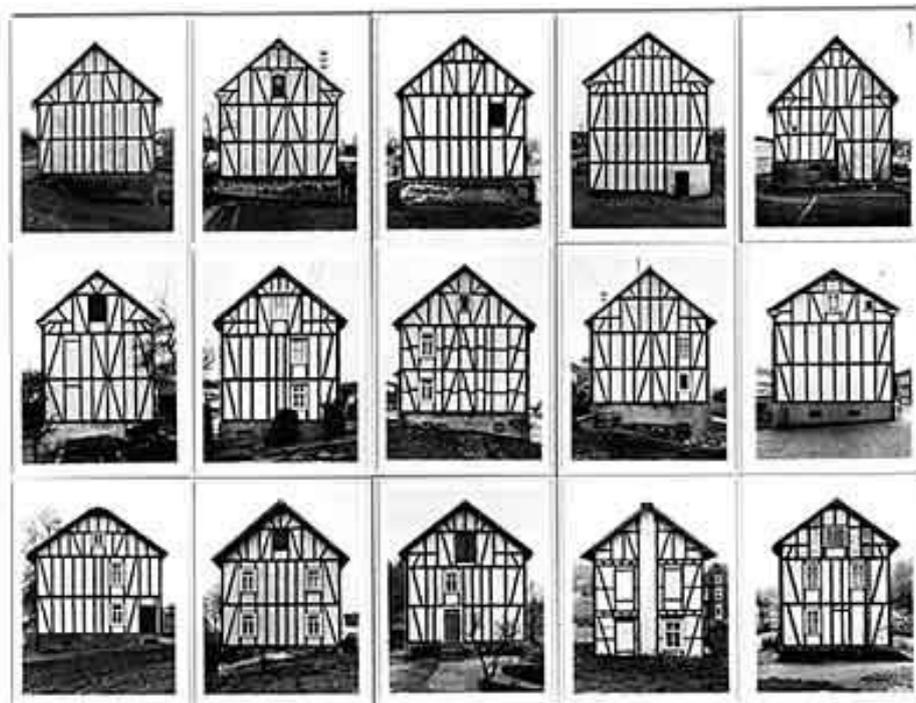


FIGURA 83 - Hilla e Bernd Becher - *Framework Houses* - 1989. Fotografia.

2.3.2 - Andreas Gursky

(1955)

O fotógrafo alemão Andreas Gursky, considerado um dos maiores destaques na fotografia inexpressiva contemporânea, também foi um dos alunos dos Becher.

Gursky capta panorâmicas, em geral coloridas, de paisagens distantes, espaços arquitetônicos, sítios industriais, estádios esportivos, multidões, hotéis, interiores, alguns de seus temas favoritos, pelo mundo afora, a partir de um patamar de observação que se tornou sua 'marca registrada'. Seu posicionamento permite ao espectador uma visão geral e abrangente do espaço registrado.

Interessam-lhe aproximações tanto micro como macroscópicas do mundo visual; ele explora os espaços vazios e os cheios. As formas e as cores, ordenadas por um ritmo preenchem as imagens por completo e, quando há figuras humanas, aparecem minúsculas, criando assim um traço uniforme em suas imagens. Ao fotografar estruturas arquitetônicas, Gursky, em geral, adota tomadas frontais, enquanto ao captar multidões e paisagens busca tomadas superiores para a obtenção de uma visão geral e ampla.

Suas imagens não fazem parte de séries, Gursky "trabalha com temas interconectados e expõe fotos que se apresentam como experiências visuais únicas," comenta Cotton (2010, p.82). Desse modo, cada foto se apresenta como uma obra completa, opção pode ser comparada à prática de um pintor.

Seus primeiros trabalhos tinham um formato de pequena dimensão, mas a partir dos anos 80, Gursky começou a ampliar suas fotografias em escalas monumentais e elevou seu trabalho a novas dimensões estéticas (suas fotos atualmente têm no mínimo 2m de altura e 5m de largura). Essas ampliações se impõem no ambiente e geram uma forma diferente de interação com o observador, despertando sua atenção e curiosidade.

Gursky faz uso tanto de novas tecnologias quanto das tradicionais. Pode usar uma câmera analógica para fazer uma foto e posteriormente recorrer à manipulação digital para dar-lhe um refinamento complementar. (COTTON, 2010, p.83)



FIGURA 84 - Andreas Gursky - *Montparnasse* - Paris - 1993. Fotografia.



FIGURA 85 - Andreas Gursky - *Câmara do Comércio II* - Chicago - 1999. Fotografia.

Gursky participou de duas Bienais em São Paulo, a 25ª Bienal em 2002 e a 26ª Bienal em 2004. No Brasil, fez imagens de estruturas arquitetônicas; em São Paulo fotografou a Estação da Sé e o Edifício Copan e em Brasília captou imagens do Congresso. A seguir, são inseridas algumas dessas imagens.

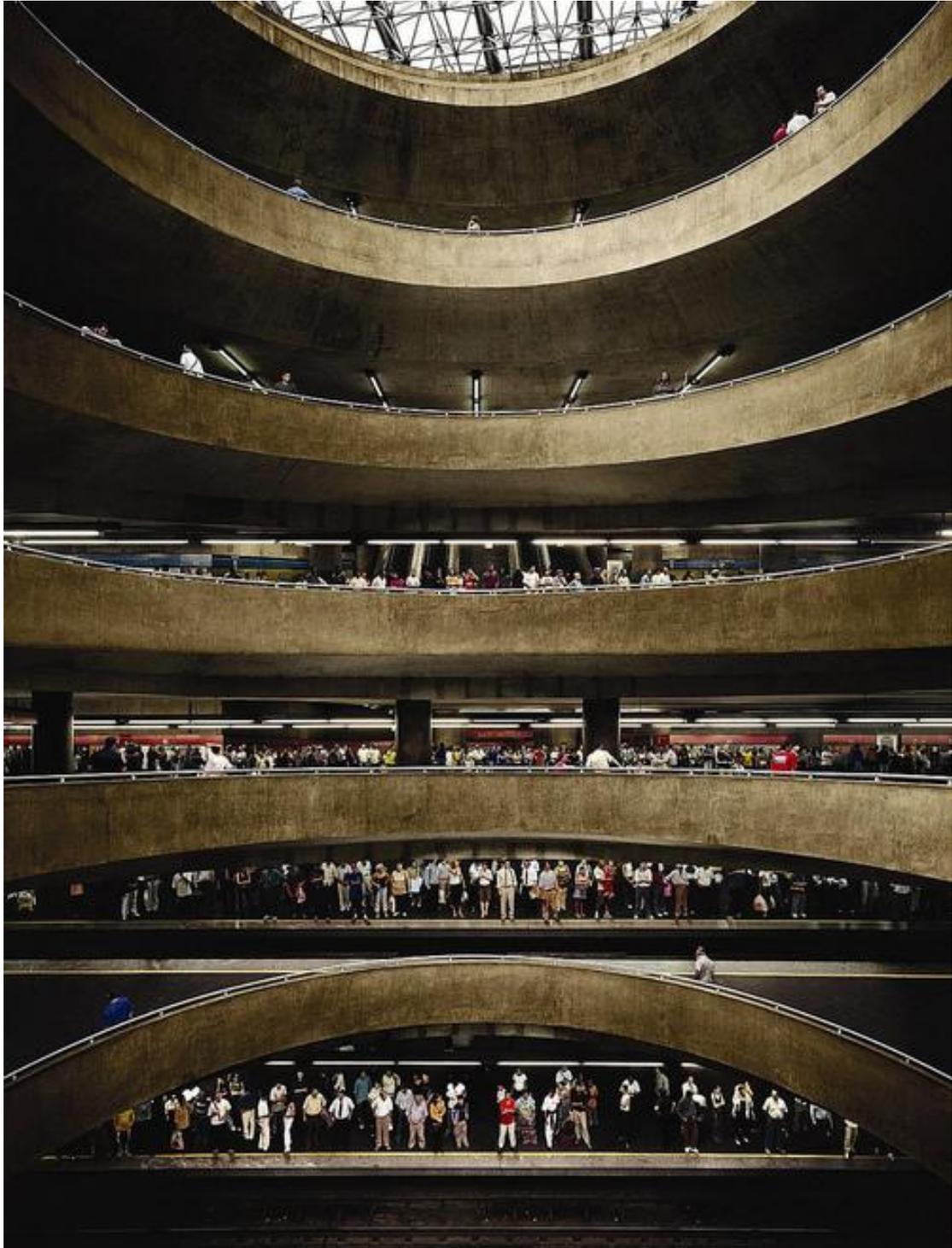


FIGURA 86 - Andreas Gursky - **Sé** - São Paulo - 2002. Fotografia.



FIGURA 87 - Andreas Gursky - *Edifício Copan* - São Paulo - 2002. Fotografia.

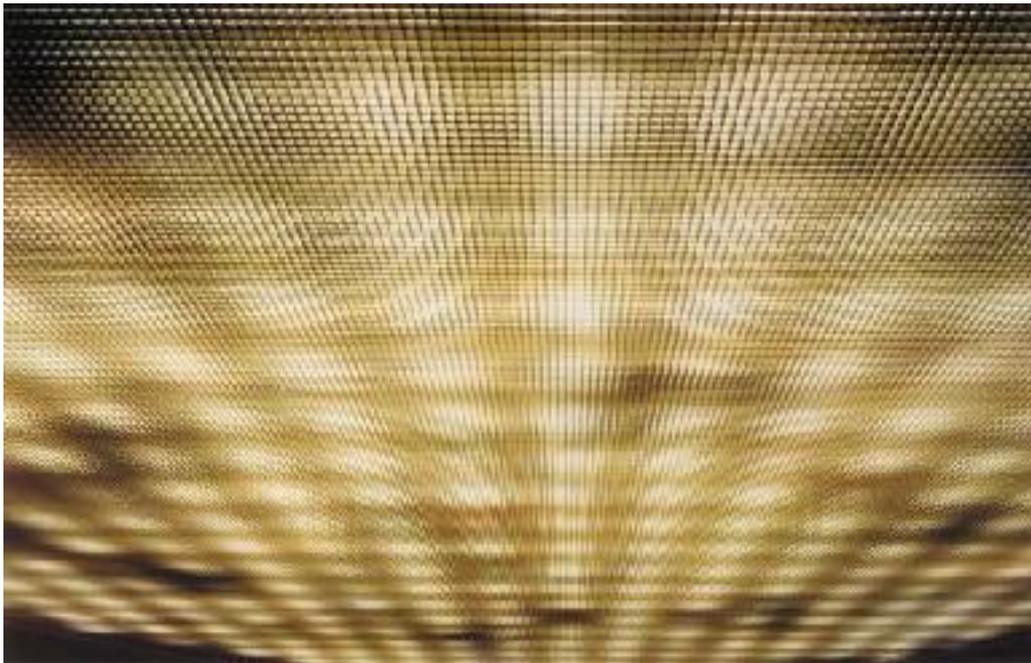


FIGURA 88 - Andreas Gursky - *Plenarsaal I* - Brasília - 1994. Fotografia.



FIGURA 89 - Andreas Gursky - *Plenarsaal II* - Brasília - 1994. Fotografia.

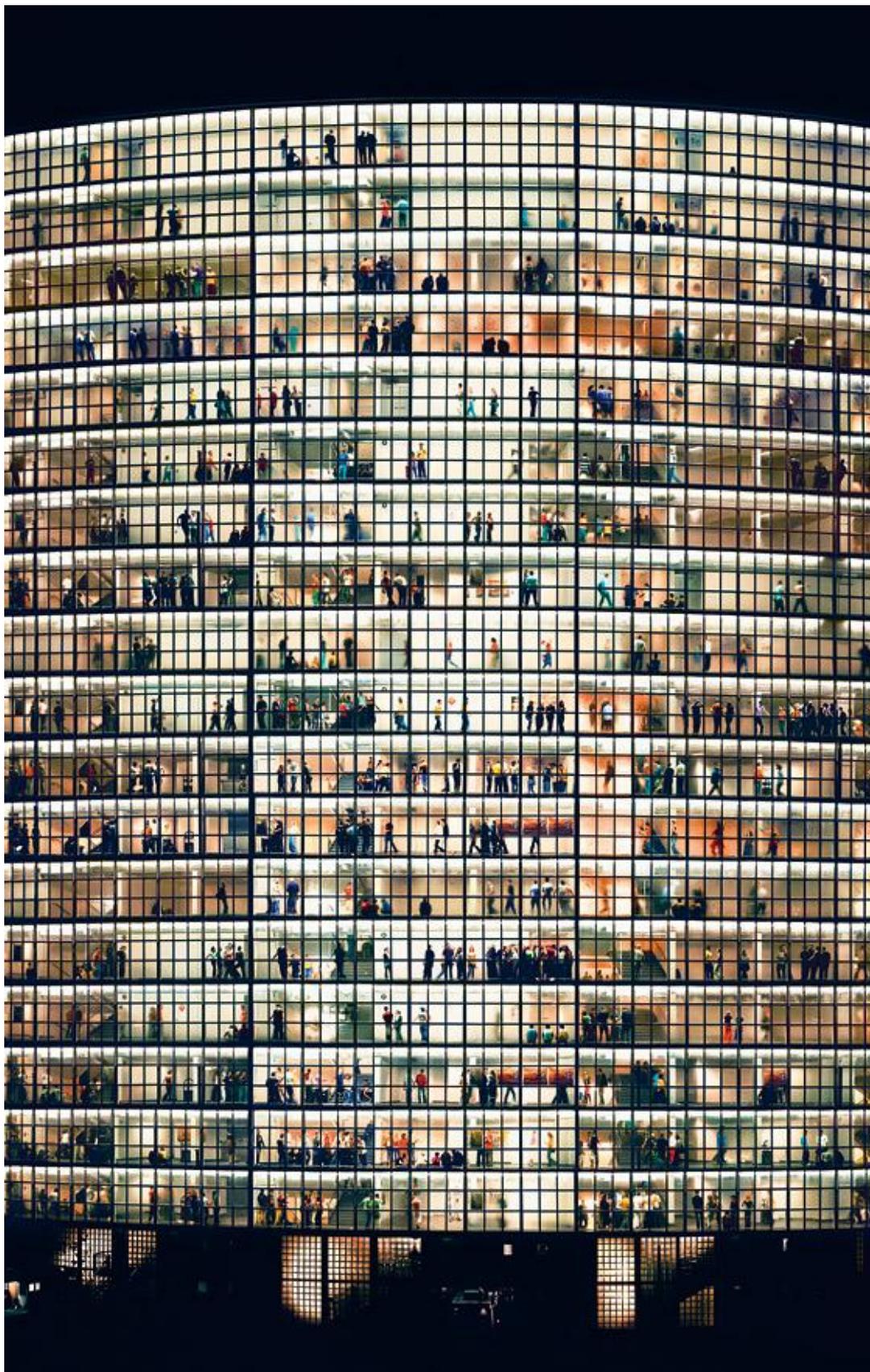


FIGURA 90 - Andreas Gursky - *Estação da Sé* - 2006. Fotografia.

Capítulo 3

ESPAÇO URBANO

Um Olhar Concreto

3.1 - O ESPAÇO URBANO

3.1.1 - A Seleção do Objeto

O processo fotográfico inicia-se no momento da seleção do objeto que o fotógrafo decide captar. A esse respeito, o escritor italiano Ítalo Calvino (*apud* BARTHES, 1984, p.16) se pergunta: “De todos os objetos do mundo: por que escolher fotografar tal objeto, tal instante em vez de tal outro?” De acordo com nosso contexto e formação social, cultural, histórica, psicológica e de nossa memória visual, orientamos nosso interesse para determinado objeto e não para outros. Esses interesses, dependendo do gosto individual, variam; uma forma pode motivar a uns e não a outros. Essa subjetividade da fotografia leva Barthes (1984, p.34) a denominá-la de “ciência dos corpos desejáveis ou detestáveis”. Do mesmo modo que as fotos, por seu lado, podem causar atração, fascinação, admiração, desejo, aversão, espanto e até indiferença.

O espaço urbano se tornou um foco relevante de minha pesquisa, por ser um espaço que oferece ao nosso olhar múltiplos elementos de valor estético que se manifestam por variadas linguagens e aos quais é facultado o acesso diário, uma vez que fazem parte do ambiente cotidiano.

O convívio com as formas arquitetônicas e a modernidade de Brasília, cenário para este trabalho e cidade onde moro, certamente contribuiu com elementos relevantes para a minha visão estética.

3.2 - A FOTOGRAFIA E A PAISAGEM URBANA

A paisagem é um estado da alma

Nelson Brissac Peixoto

A paisagem pode ser definida como o conjunto de elementos de um determinado espaço externo que pode ser apreendido pelo olhar. De um ponto de vista estético, as cidades são as paisagens do nosso dia a dia, cruzamentos entre diferentes espaços e tempos, suportes, imagens e dimensões, e constituem um verdadeiro “sistema de interfaces” (BRISSAC, 1998, p.12); campos de intersecção entre a arquitetura, a pintura, a fotografia, o cinema e o vídeo. No entender de Brissac (1998), monumentos históricos se misturam a diversas manifestações visuais contemporâneas no tecido urbano: fragmentos criam diversos entrelaçamentos de linguagens, onde o passado convive com o futuro, o moderno com o antigo. Para ele, a cidade seria um sítio arqueológico, um “espaço de agregação de várias perspectivas e linguagens” (BRISSAC, 1998, p. 83).

Uma cidade pode ser descrita de diversas formas: com palavras, desenhos, pinturas, fotografias, etc. Mas a descrição com palavras é limitada, fornece informações, mas a faz desaparecer enquanto paisagem. (CALVINO *apud* BRISSAC, 1998) A fotografia, entretanto, comunica sem o uso de palavras, transmite o que estas não podem transmitir: o indizível. (BRISSAC, 1998) Seu silêncio lhe confere um caráter atraente; os elementos que a compõem falam por si mesmos, através de sua disposição, suas formas, suas texturas, seu significado e do tipo de exploração técnica utilizada, como o ângulo de visão, o enquadramento, o recorte, os contrastes tonais, o brilho, a opacidade, etc.

A fotografia nasce com vocação para a representação da cidade. A relação entre ambas se deu no próprio momento da invenção da fotografia. A imagem que é considerada a primeira fotografia da história foi de uma cena urbana; quando Joseph Nicéphore Niépce, em 1826, fixou uma impressão numa chapa de metal com o uso da câmera escura desde a janela de sua casa, não só inventou a fotografia, mas também criou a primeira imagem de uma paisagem urbana. A imagem ficou exposta à luz solar por cerca de oito horas, sem intervenção manual, processo denominado heliografia, ação luminosa do sol sobre placas metálicas. Essa imagem apresenta um aspecto esfumado, fora de foco; os contornos não são bem definidos, as impressões são

“quase imperceptíveis, mais parecidas com nuvens”(…) como volumes de sombras” (BRISSAC, 1998, p.16).



FIGURA 91 - Joseph Nicéphore Niépce - *Vista da Janela em Legras* - 1826. Fotografia.

Posteriormente, em 1839, Daguerre também apresentou à Academia de Artes de Paris duas fotos de cenas urbanas, *Vista do Boulevard du Temple* em Paris e *Vista de Paris*.

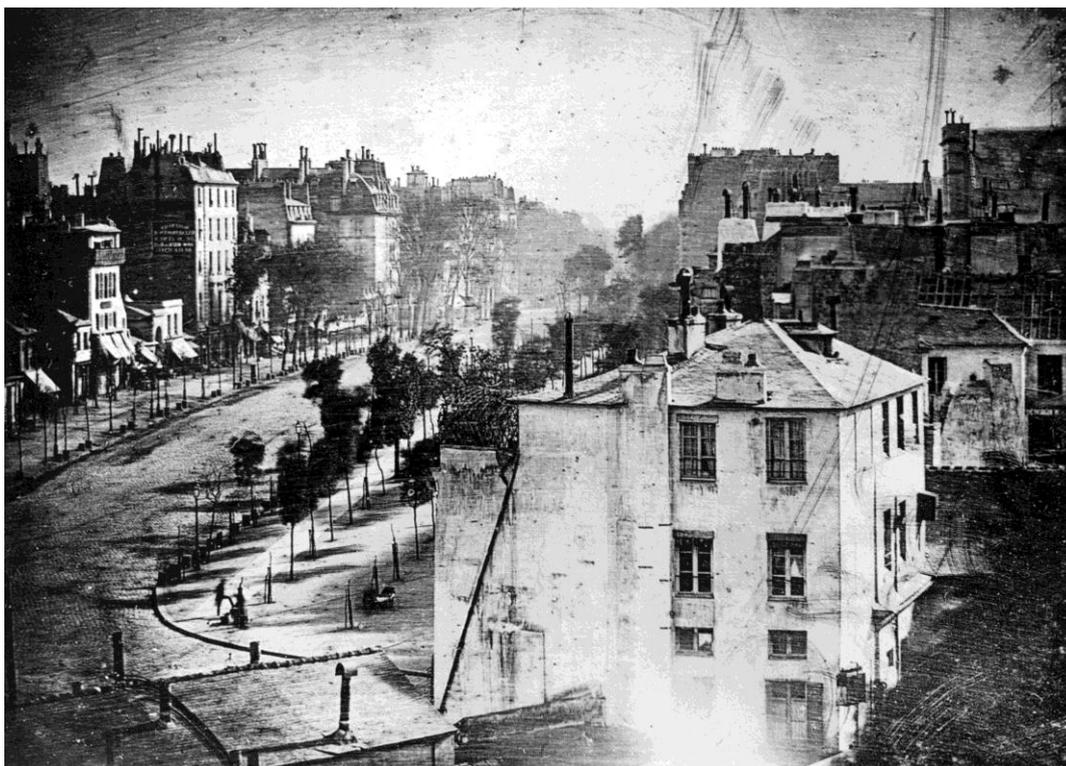


FIGURA 92 - *Vue du Boulevard du Temple* - Louis-Jacques-Mandé Daguerre - 1839.
Fotografia.



FIGURA 93 - *Vue de Paris* - Louis-Jacques-Mandé Daguerre - 1839. Fotografia.

3.3 - A CIDADE COMO REFERENCIAL

O interesse e o fascínio pela fotografia e o envolvimento com a cidade estão entrelaçados na minha experiência e pesquisa. A cidade é o referencial poético e a fotografia a ferramenta de trabalho utilizada para sua descoberta e exploração.

Meus primeiros contatos com a fotografia ocorreram muito cedo. Fotografar como hobby faz parte de minha rotina desde os primeiros anos da adolescência. Captar, colecionar e compartilhar momentos, paisagens e pessoas eram modos de mantê-los vivos na memória. Fotografava, então, tudo o que me chamava a atenção e atraía, sem ter, entretanto, a consciência nítida do que estava buscando e de tudo que já havia sido explorado e desenvolvido na área.

Posteriormente, identifiquei uma tendência que, além de manifestar-se com mais frequência, me proporcionava resultados de especial significado em minha caminhada: o interesse em registrar cenas urbanas que fazem parte do cotidiano, com ênfase na arquitetura de Brasília. Essa tendência tem a ver diretamente com o presente trabalho.



FIGURA 94 - Joana Campelo - **Sem Título** - 1991. (0.8 x 0.4m). Fotografia.

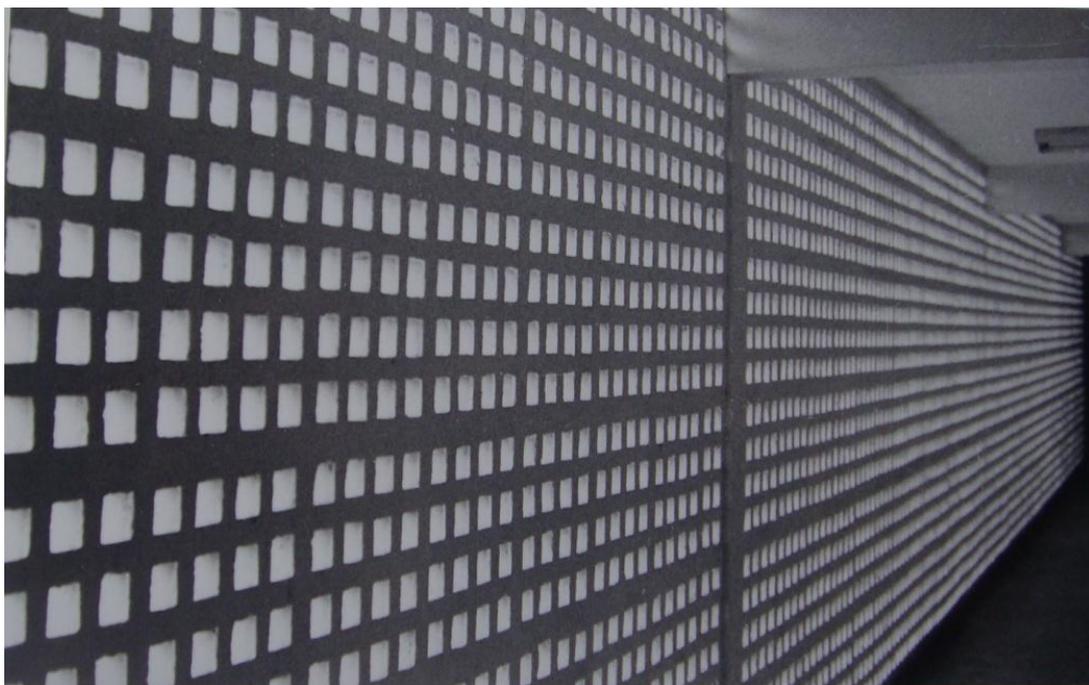


FIGURA 95 - Joana Campelo - **Cobogós** - 1991. (0.8 x 0.4m). Fotografia.

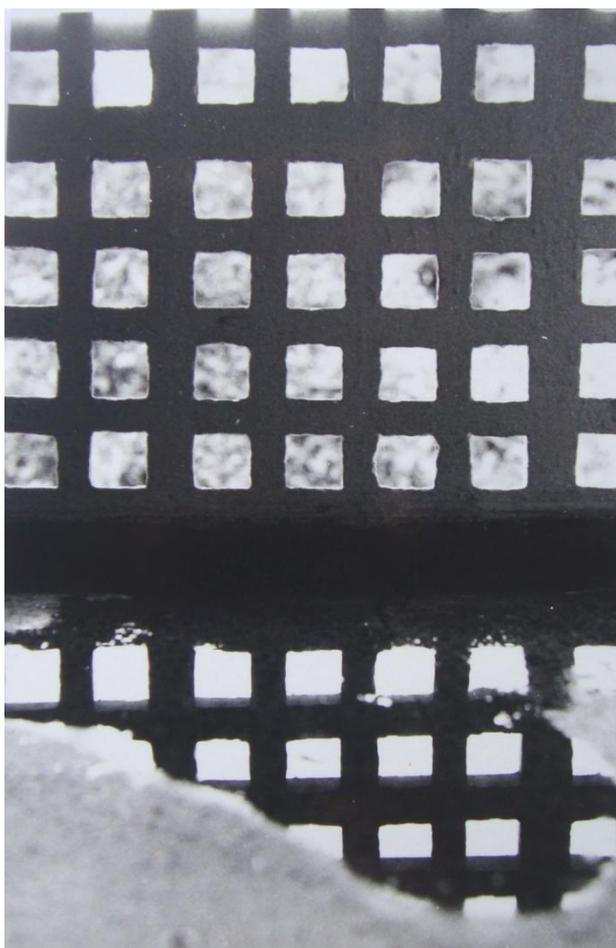


FIGURA 96 - Joana Campelo - **Poça d'água** - 1991. (0.4 x 0.8m). Fotografia.



FIGURA 97 - Joana Campelo - **SQS 104** - 1991. (0.4 x 0.8m). Fotografia.

Comecei a fotografar no início dos anos 90, época em que o processo fotográfico era ainda analógico e as imagens eram reveladas e ampliadas em laboratórios; não existiam câmeras digitais nem programas computacionais para manipulação das imagens, que eram, portanto, “trabalhadas” durante a revelação em laboratório.

Ao longo de minha trajetória acadêmica, meu contato com a fotografia se aprofundou; no plano teórico, evoluiu para uma pesquisa mais consciente e elaborada, que se respaldou em elementos e dados históricos, filosóficos e estéticos. Do ponto de vista prático, ampliei minha experiência ao experimentar técnicas variadas como fotogramas, *light painting* e *pinhole*, inclusive algumas mais recentes como a fotografia digital e a edição de imagens. Por sua vez, o exercício de fotografar aprimorou o olhar e os critérios se tornaram mais seletivos na escolha e leitura das imagens.

3.4 - ESPAÇO URBANO

Um Olhar Concreto

Denomino **ESPAÇO URBANO - Um Olhar Concreto** a esta pesquisa fotográfica que engloba minhas experiências iniciadas em 2007 e seus desdobramentos verificados durante o período do mestrado, de 2010 ao início de 2013. Conforme indicado anteriormente, o abstracionismo geométrico urbano é referencial relevante para o trabalho que tem como meta a busca poética de signos que integram o espaço urbano, mediante o uso da fotografia como instrumento de trabalho.

A paisagem urbana é o foco de interesse desta prática artística, cujo propósito é sugerir uma nova realidade estética para renovada leitura dessa paisagem. O trabalho tem origem no cotidiano da urbe, se estrutura mediante uma percepção peculiar aliada ao desejo e necessidade de ver além do superficial e do habitual, na apreensão de múltiplas manifestações visuais da cidade, que comportam linguagens estéticas diversificadas.

Busca-se apreender a paisagem urbana e captar a gama de elementos sensoriais e visuais que a cidade oferece, e, desse modo revelar lugares e detalhes do cotidiano que à primeira vista parecem banais e corriqueiros, e que para a maioria das pessoas passam despercebidos (BRISSAC, 1998). É uma forma de descoberta da cidade; cenas urbanas ganham nova aparência e sentido quando percebidos e capturados nessa perspectiva. Conforme Brissac, “a função da arte é construir imagens da cidade que sejam novas, que passem a fazer parte da própria paisagem urbana (...) através dessas paisagens, redescobrir a cidade” (BRISSAC, 1998, p. 13). Essa descoberta está ligada ao tipo de leitura e interpretação dos signos que compõem a tipologia urbana, por meio da linguagem fotográfica.

As imagens registradas são resultantes de experiências e de memórias visuais construídas a partir de um olhar particular, e se tornam espécies de “janelas” da cidade, pequenos recortes desta, captados a partir de escolhas. Elas abrangem o tecido urbano como um todo, numa exploração que vai do macro ao micro, do geral ao detalhe. Na confusão urbana, a atenção é dirigida para as formas, os fragmentos, com uma maneira particular de perceber, que conduz à descoberta de elementos semânticos que fazem parte da sintaxe urbana e de aspectos imprevistos de linhas arquitetônicas modernas. Há uma busca para extrair e destacar tais elementos de seu

contexto natural, focalizá-los e reorganizá-los, segundo diferentes posições e escalas, ao conceber novos enquadramentos, transformando-os em novas composições. (BRISSAC, 1998) É uma forma de trabalhar poeticamente cenas urbanas e atribuir-lhes um novo contexto, e, desse modo, conduzir o espectador a rever sua realidade cotidiana.

Segundo a visão de Brissac, um verdadeiro “imaginário urbano” resulta desse tipo de pesquisa plástica, a qual, conforme o autor, efetua uma “transfiguração da cidade em paisagem” (BRISSAC, 1998, p. 88). Essas composições visam causar impacto visual, vão além de meras interpretações racionais e transmitem significados que se relacionam ao âmbito da sensação. Muitas vezes o referente se apresenta em parte destituído do ilusionismo mimético, o que gera assim certa confusão no olhar quanto à relação signo-referente.

3.4.1 - Percepção

Vejo, sinto, portanto noto, olho e penso.

Roland Barthes

Meu processo de criação fotográfica tem como ponto de partida a percepção. Perceber é uma apreensão que vai além do olhar, abrange também outros sentidos. Franklin Leopoldo e Silva distingue o olho físico de outro tipo de olho que denomina olho espiritual *. A percepção abre o olho espiritual para o mundo visível, e nos faz ver também o invisível, tornando-o a ‘janela da alma’, mediante a qual podemos sentir o que vemos. É o que Brissac (1998) chama de vidência, tema constantemente explorado em seu livro *Paisagens Urbanas*, no qual enfatiza que, para que seja possível captar além da aparência, do habitual e do clichê, se faz necessário substituir o olhar comum pela vidência.

A percepção vai além do olhar; enquanto muitas pessoas que enxergam normalmente vivem num estado de cegueira generalizada, alguns cegos veem. Sobre este assunto, veja-se o comentário do mesmo autor:

* Entrevista transmitida na Univesp TV em 18/01/2010.

Vidente é aquele que enxerga no visível sinais invisíveis aos nossos olhos profanos. O cego recorre à lembrança, à sensibilidade, a várias descrições. Um modo polifônico de ver, composição de todos esses olhares. Dá voz a todos eles. Desloca o olhar retiniano de sua centralidade convencional, multiplicando os pontos de vista. Passa do olhar à visão. O cego é a figura emblemática das imagens contemporâneas. (BRISSAC, 1998, p.34).

Como exemplo, Brissac cita o caso do fotógrafo cego esloveno, naturalizado francês, Evgen Bavcar, o poeta da fotografia tátil. Bavcar perdeu a visão aos doze anos de idade, vítima de dois acidentes de guerra, e, para fotografar, além de recorrer a lembranças do mundo visível e a sua imaginação, usa outras formas de percepção para ver, se guia por outros sentidos, como o tato, o olfato e a audição, que se ampliam e o ajudam a perceber lugares e pessoas, dando-lhe direção e postura. Ele vê com as mãos e por meio delas marca a distância entre o objeto e a câmera; ao fotografar contra o vento, o olfato lhe traz o cheiro das coisas e a audição oferece-lhe imagens sonoras, como o bater dos galhos, o quebrar das ondas e o motor dos carros.

Apesar de deficiente visual, Bavcar capta imagens belíssimas, com um nível de qualidade acima do padrão de muitas fotos dos que têm a visão normal. A propósito de seu trabalho, ele salienta: “eu apenas coloco beleza visual no meu contexto de total cegueira” e “fotografo o que imagino. As imagens são originais da minha cabeça, é uma questão mental, o registro físico é apenas uma representação do que está na minha imaginação”. (BAVCAR, 2011, Entrevista Jornal Ciência).

Na fotografia abaixo, Bavcar pediu a sua sobrinha Verônica que corresse livremente no campo e pendurou um pequeno sino no seu pescoço para guiar-se pelo seu som e para assim fotografá-la.



FIGURA 98 - *L'Angel* - Evgene Bavcar - 1946. Fotografia.

O mundo visível é parte total do Ser, e as coisas ao seu redor são um prolongamento ou projeção dele mesmo. O filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), em sua obra *O Olho e o Espírito*, sugere essa visão e cita a propósito as palavras de Cézanne (*apud* MERLEAU-PONTY, 1980, p.18): “A natureza está no interior”. Segundo o pensador francês, é pelo olhar que nós, seres videntes e visíveis ao mesmo tempo, nos aproximamos e nos abrimos ao mundo. Tudo o que vemos está ao alcance do nosso olhar: formas, linhas, luzes, sombras, cores, profundidade, “só estão aí porque despertam um eco em nosso corpo, porque este as acolhe”, (MERLEAU-PONTY, 1980, p.18) “(...) as coisas entram no nosso corpo ou, segundo o dilema sarcástico de Malebranche, o espírito sai pelos olhos para passear pelas coisas, uma vez que não cessa de ajustar sobre elas sua vidência”. (MERLEAU-PONTY, 1980, p.20)

Conclui-se que a fotografia exercita, e, portanto amplia a percepção, amplia o reino do visível. A partir deste exercício se cria um repertório imagético que se estrutura e se armazena em nossa memória visual e torna o olhar mais consciente, e, portanto, mais sensível, treinado e aguçado para encontrar o que busca. É graças à sensibilidade e à observação minuciosa que é possível perceber imagens significativas em diferentes espaços urbanos.

Para Brissac (1998), perceber a paisagem urbana significa experimentá-la, como um viajante, um explorador que a sente “a partir das primeiras impressões que se tem ao chegar” (BRISSAC, 1998, p.23), contemplando-a como paisagem. Trata-se de perceber a cidade como uma criança, com “inesgotável imaginação” (BRISSAC, 1998, p.24), atraída por tudo aquilo que nunca havia visto antes; trata-se de sentir seus odores, seus ritmos, suas vibrações, ouvir seus ruídos, compreender suas formas, e captá-la a partir de novos enquadramentos. (BRISSAC, 1998) A respeito, Brissac acrescenta:

Um paisagismo fundado na luz, na cor, nos sons e na memória – que se assemelha ao delineado pelos panoramas de Benjamin. A mesma tentativa de surpreender o brilho intenso e a delicada beleza presentes nas primeiras impressões, na memória e nos nomes das cidades. (BRISSAC, 1998, p. 24).

Vale observar que há uma diferença entre ver e ver fotograficamente. Segundo Sontag, a visão fotográfica é um novo código visual, um novo modo de ver e ao mesmo tempo uma nova atividade. (2004, p.105) Sobre esse ponto ela explicita: “A visão fotográfica significava uma aptidão para descobrir a beleza naquilo que todos veem, mas desdenham como algo demasiado comum”. (SONTAG, 2004, p.106).

“A natureza que fala à câmera é distinta da que fala aos olhos”, diz Walter Benjamin (2008, p.28), distinta principalmente porque, só por intermédio da câmera, um espaço construído inconscientemente substitui um espaço que o homem elaborou com consciência e nos faz perceber detalhes e movimentos que escapam ao olho nu. A fotografia expande o espectro da experiência óptica e faz aflorar uma dimensão invisível e inconsciente do olhar. Segundo o autor, “É somente, graças a ela, que podemos perceber esse inconsciente ótico, tal como a psicanálise revela o inconsciente pulsional”. (BENJAMIN, 2008, p.28).

3.4.2 - O Processo Fotográfico

Em seguida, o processo de percepção dá lugar ao ato fotográfico em si, ato que engloba escolhas como o deslocamento, o ângulo de visão, o enquadramento e o recorte da imagem.

No meu trabalho, a busca do objeto a ser fotografado se dá, com frequência, em atitude de curiosidade e despreocupação que guardam semelhança com a do *flanêur*, embora o personagem de Baudelaire se situe na Paris do século XIX, que apresentava uma realidade urbana bem distinta da atual.

Muitas vezes minha percepção acontece através da janela do carro, na correria do dia a dia, em situações em que a câmera não está disponível. Em geral, nesses casos é quase sempre possível retornar ao local da cena observada anteriormente, com tempo, calma e principalmente com o equipamento. As saídas nos finais de semana, quando há menos movimento de pessoas e veículos nas ruas, oferecem maiores possibilidades de proceder aos registros.

Utilizo câmeras digitais e, tendo em vista especialmente a sua agilidade de captura, o registro se dá em um instante; frações de segundo são suficientes para o momento de registro da imagem. Há um fator que prolonga o momento de captura: a repetição deste ato, com variações nos aspectos técnicos (ângulos de visão, enquadramentos, foco, abertura do diafragma, velocidade, ISO, etc.). Entretanto, por tratar-se, na maioria das vezes, de fotos de formas arquitetônicas, que são imóveis, não há necessidade de fotografar instantes precisos, já que tais cenas não apresentam, em princípio, grandes variações, além de mudanças de iluminação, conforme o horário. Também vale ressaltar que o momento de criação se estende ao momento de manipulação das imagens.

Após a captura, as imagens são transferidas para o computador onde são manipuladas com as ferramentas do programa *Adobe Photoshop CS 2*. Conforme dito anteriormente, pequenos ajustes são feitos no recorte, no brilho, no contraste e na saturação. Ao ampliá-las na tela do computador podem elas ser observadas com mais detalhes e assim selecionadas com maior precisão, levando-se em conta o melhor enquadramento, os contrastes tonais, o foco, a cor, enfim a análise de toda a composição.

São descartadas com frequência as imagens repetidas, nas quais foram feitas pequenas variações técnicas no momento da captura. O ângulo adotado não varia muito, pois a tendência é no sentido de optar por um ângulo frontal.

3.4.3 - Concreto Urbano

A pesquisa se divide em três séries: **Concreto Urbano**, **Poesia do Avesso** e **Bricolagem**. Apesar de utilizarem o mesmo tipo de linguagem, as séries estão organizadas por ordem cronológica, mas principalmente por semelhança de estilo.

A série **Concreto Urbano** constitui o início da pesquisa e contém imagens clicadas no período de 2007 a 2009, que forneceu material básico para o trabalho de diplomação do curso de Artes Visuais da Universidade de Brasília.

A seleção está amparada numa narrativa continuada e guiada por imagens que seguem uma tendência temática. Um discurso visual é construído a partir da percepção, criação e intervenção no mundo real.

O conjunto das fotografias abrange elementos formais e lineares do tecido urbano como um todo, numa trama que engloba desde fachadas de edifícios, janelas, paredes de cobogós, bancos, escadas, torres e rampas a fios elétricos, grades, ralos, etc. O objetivo é o de adotar ângulos e enquadramentos que valorizem conjuntos compostos pela distribuição, repetição e contraste de formas abstrato-geométricas, bem como o entrecruzamento de linhas paralelas, perpendiculares e/ou diagonais. A partir da organização, disposição e distribuição desses elementos é feita uma exploração artística numa perspectiva concretista, cuja ênfase se encontra no rigor formal desses enquadramentos. Dentro do amplo leque de estilos que o modernismo engloba, o movimento concreto e suas vertentes é o que melhor dialoga com esta série, conforme sugerido pelo próprio nome.

O concretismo se verifica tanto nas características arquitetônicas dos referenciais registrados, como no tipo de exploração dada aos mesmos. No que diz respeito aos traços arquitetônicos do conjunto de fotografias desta série, percebe-se a preferência por capturar edifícios, construções e estruturas que apresentem traços modernos como a síntese das formas, a presença de linhas retas sem excessos decorativos, estruturas funcionais aparentes, identidade de materiais, a função plástica ligada à função prática e a presença de grades (*grid*)*, entre outros.

Com relação ao tratamento dado às imagens, prevalece o recurso à arte concretista, o que resulta na criação de composições abstratas, geométricas, com ênfase na planaridade, na clareza e na repetição das formas e linhas, assim como nos contrastes tonais e formais.

3.4.3.1 - A Planaridade

Há, nesta pesquisa, uma tendência em explorar a planaridade de estruturas urbanas, principalmente em imagens de fachadas de edifícios e paredes de cobogós, estabelecendo um diálogo com a superfície planar desprovida de profundidade, um achatamento e geometrização do espaço e a quebra de perspectiva, que constituem características centrais do modernismo. O ângulo de visão adotado com mais frequência é o frontal, que valoriza o aspecto plano e chapado de estruturas que preenchem plenamente a imagem.

Na tradição clássica, as paisagens primavam pela presença de perspectivas e de horizontes. O modernismo, entretanto, instaurou uma nova forma de ver o mundo e a paisagem tornou-se um plano amplo, extenso, de pouca profundidade. A paisagem moderna excluiu a perspectiva, o oposto da tradição paisagística renascentista, que a partir da técnica da perspectiva artificial criava a ilusão de profundidade no espectador. Enquanto na imagem renascentista o olhar avançava em profundidade, percebendo o que estava em primeiro plano para depois ver o fundo, na imagem moderna e contemporânea tudo se mistura, tudo é percebido simultaneamente: o primeiro plano se confunde com o fundo, o perto com o longe; os elementos se justapõem, fazendo com que o olhar se desloque lateralmente (BRISSAC, 1998). Houve um esmagamento da perspectiva, do que resultou um espaço planar de visualidade onde os elementos parecem chapados.

Este aspecto plano se relaciona com o suporte fotográfico em si, pois a própria natureza da fotografia é bidimensional, já que ela transforma objetos tridimensionais em bidimensionais, ao retirá-los de seu contexto original e criar impressões de volume e perspectiva e, na maioria das vezes, é impressa em suportes planos como o papel, vidro ou chapas metálicas. A respeito, Dubois (1993, p. 97) afirma que:

O segundo traço específico que caracteriza o índice fotográfico faz dele um objeto *plano*: ao mesmo tempo *chato*, *planário* e *achatado*. Como se sabe, a fotografia de um modo geral dispõe de um suporte *chato*, rijo e uniforme, no qual se distribuem em plano volumes situados à distância. (DUBOIS, 1993, p. 97).

* trama modernista da arte visual no início do século XIX.

A planaridade do suporte fotográfico dialoga igualmente com a superfície plana das paredes, local onde as fotos geralmente são penduradas, tornando-se, assim, um tipo de prolongamento destas. Vicente Martínez reflete sobre este aspecto planar das telas das pinturas, no artigo *Robert Ryman e a pintura vista como um campo de relações*, que, assim como as fotografias impressas em suportes bidimensionais, também se relacionam com o espaço à sua volta, com a parede, o chão e o teto dos lugares onde são expostos. Ele observa que “o quadro, ao enfatizar sua superfície, sua planaridade, está dialogando com outras superfícies: parede, chão, teto (...). São superfícies que dialogam por seu paralelismo topológico” (MARTINEZ, 2007, p.116).

A seguir foram introduzidas algumas imagens da série **Concreto Urbano**, que, em sua maioria apresenta fachadas de edifícios que preenchem plenamente a imagem com suas estruturas.



FIGURA 99 - Joana Campelo - **Mondrian Urbano** - 2009. (0.5 x 0.4m). Fotografia.



FIGURA 100 - Joana Campelo - **L2 Norte** - 2009. (0.8 x 0.4m). Fotografia.



FIGURA 101 - Joana Campelo - **SCS** - 2009. (0.8 x 0.4m). Fotografia.



FIGURA 102 - Joana Campelo - **IDA** - 2007. (0.7 x 0.5 m). Fotografia.

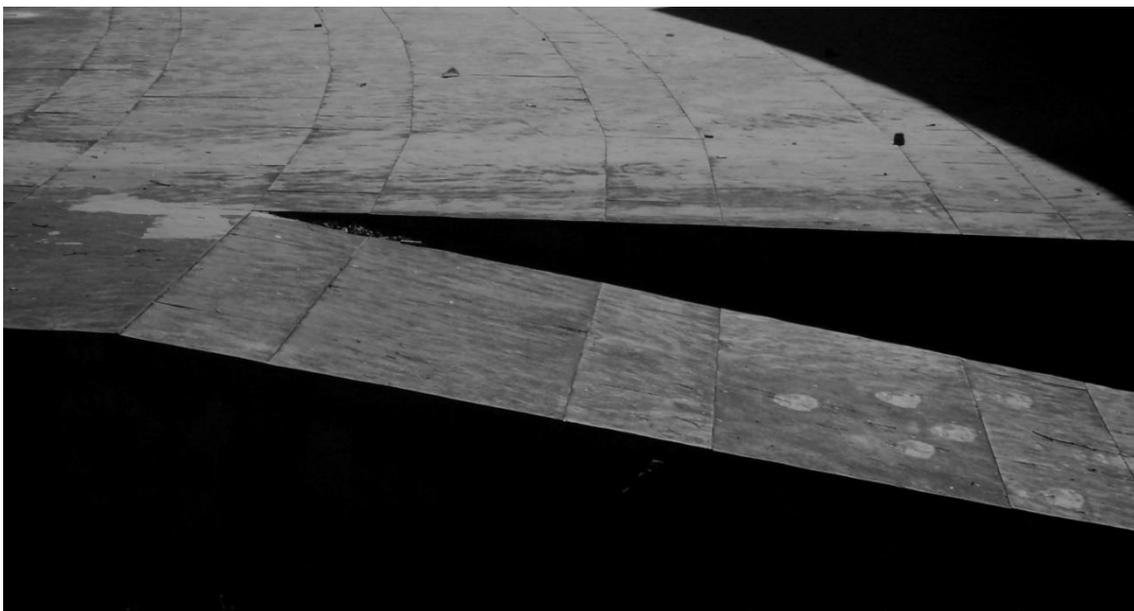


FIGURA 103 - Joana Campelo - **Ramppa** - 2007. (0.8 x 0.4 m). Fotografia.



FIGURA 104 - Joana Campelo - **Caianinhos** - 2007. (0.7 x 0.5 m). Fotografia.



FIGURA 105 - Joana Campelo - **Mão** - 2007. (0.7 x 0.5 m). Fotografia.



FIGURA 106 - Joana Campelo - **Sanfona**
2009. (0.4 x 0.8 m). Fotografia.



FIGURA 107 - Joana Campelo - **Sigma**
2009. (0.4 x 0.8 m). Fotografia.

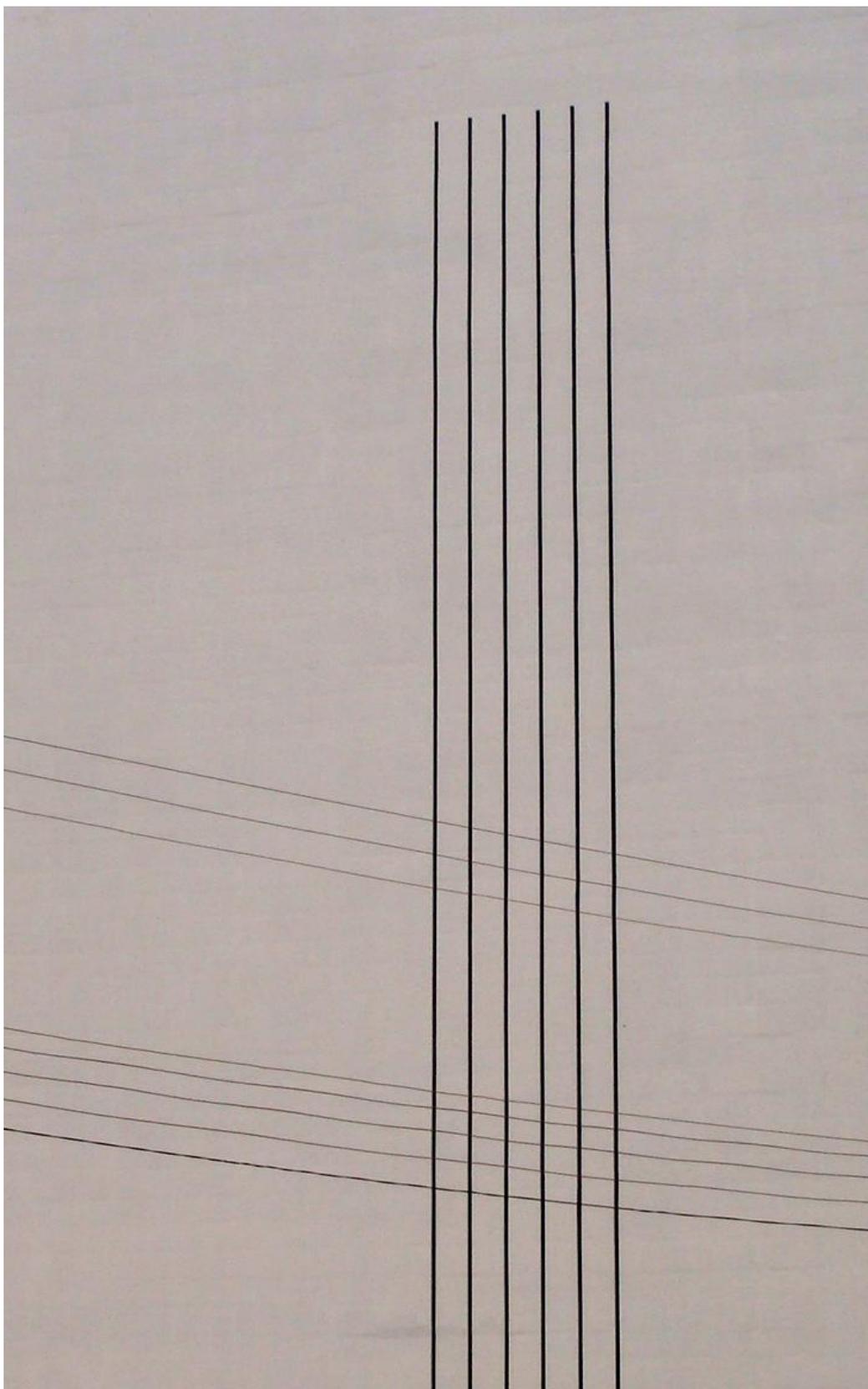


FIGURA 108 - Joana Campelo - **Viola** - 2012. (0.5 x 0.8 m). Fotografia.

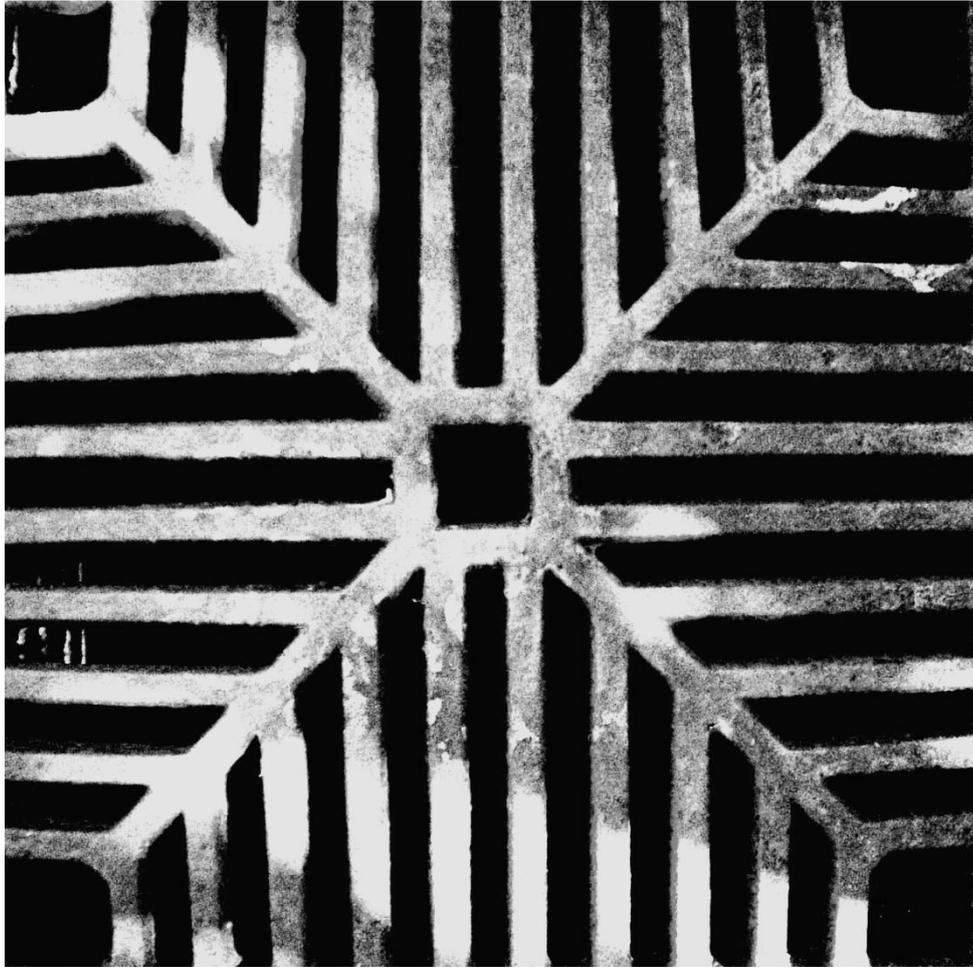


FIGURA 109 - Joana Campelo - **Ralo** - 2009. (0.6 x 0.5 m). Fotografia.

Mesmo quando não são adotadas vistas frontais, o ângulo de visão e o recorte dado às imagens planificam os elementos.

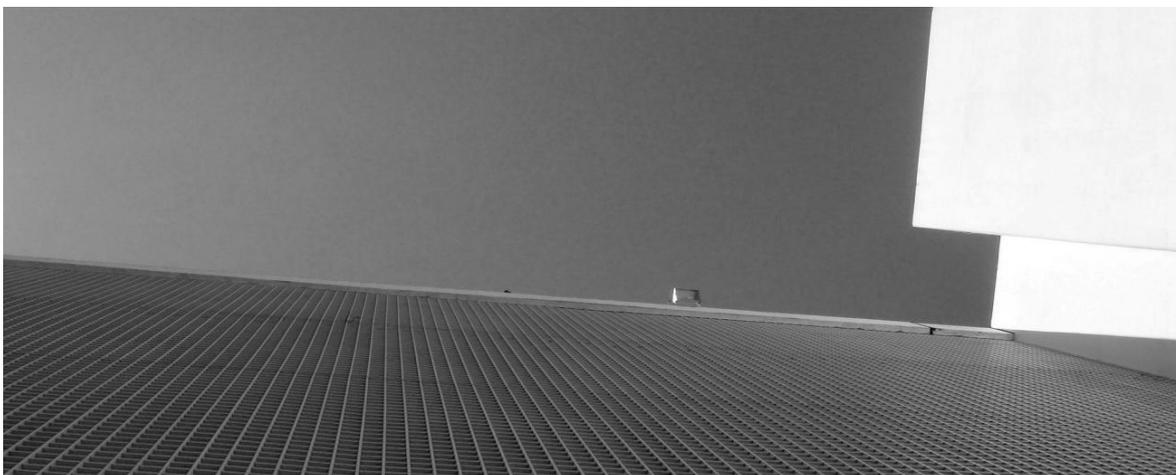


FIGURA 110 - Joana Campelo - **Sem Título** - 2010. (0.8 x 0.3 m). Fotografia.



FIGURA 111 - Joana Campelo - **Sem Título** - 2011. (0.8 x 0.4 m). Fotografia.

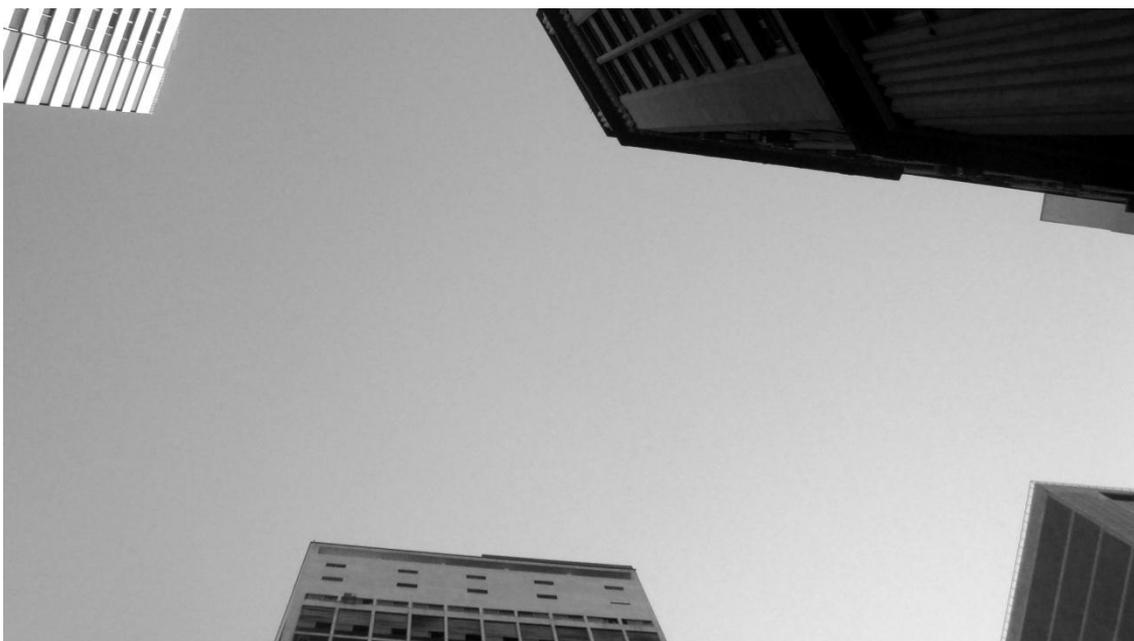


FIGURA 112 - Joana Campelo - **Urban Sky** - 2010. (0.8 x 0.4 m). Fotografia.

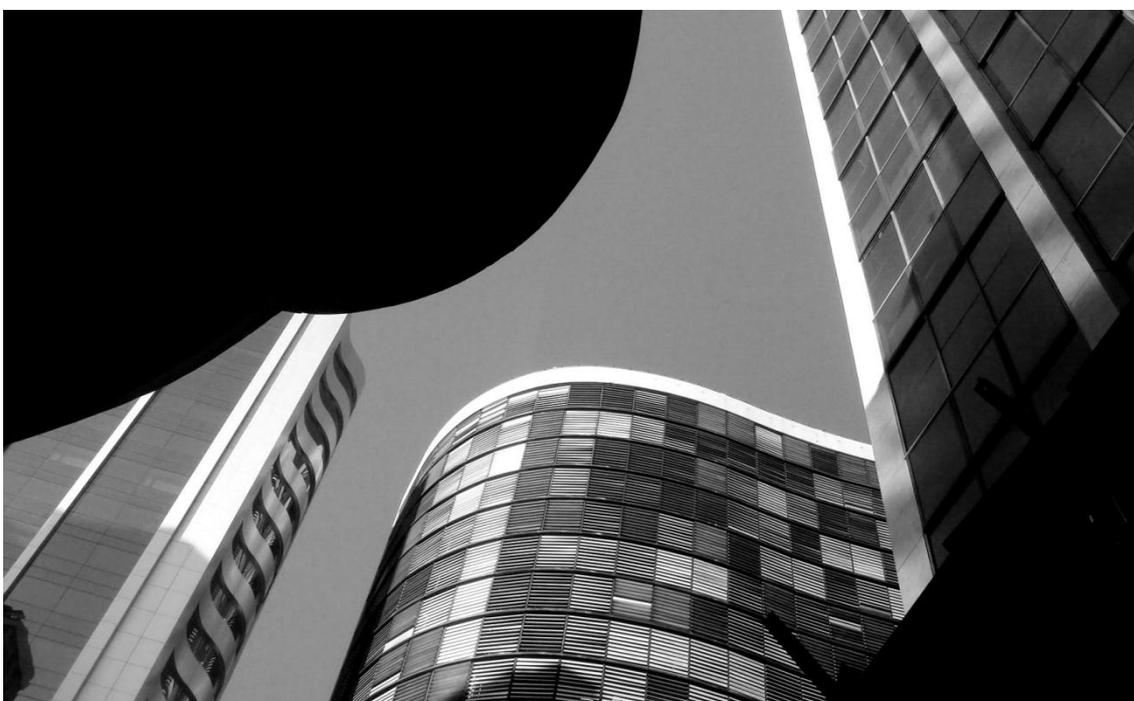


FIGURA 113 - Joana Campelo - **Centrada** - 2010. (0.8 x 0.45 m). Fotografia.

A imagem abaixo capta parte da fachada frontal do Hospital das Forças Armadas em Brasília, formada pelo conjunto de suas janelas, que, à primeira vista parecem pequenos retângulos de diferentes tonalidades distribuídos paralelamente ao longo de toda a fachada. Sua repetição e gradação tonal, que variam conforme sua abertura, criam uma espécie de ritmo; quando as janelas estão fechadas apresentam-se como retângulos claros, quando abertas, como retângulos escuros e quando estão parcialmente abertas revelam uma parte clara e outra escura.



FIGURA 114 - Joana Campelo - **HFA** - 2009. (1 x 0.35 m). Fotografia.

As próximas imagens fazem parte da sub-série **Degradê**, inserida na Série **Concreto Urbano**. Trata-se de panorâmicas de fachadas de diferentes prédios, que têm em comum as persianas fixas, as quais, dependendo de sua abertura, geram variações na cor e diferentes gradações tonais. Há variações no tamanho, na tonalidade, no modo como estão dispostas e na distância entre umas e outras. Como estão reproduzidas em preto e branco, exploram contrastes tonais entre diferentes matizes de tons de cinza, preto e branco, formando diferentes tipos de *degradês*. Estas diferentes tonalidades subdividem as imagens em áreas delimitadas, ora quadradas, ora retangulares.

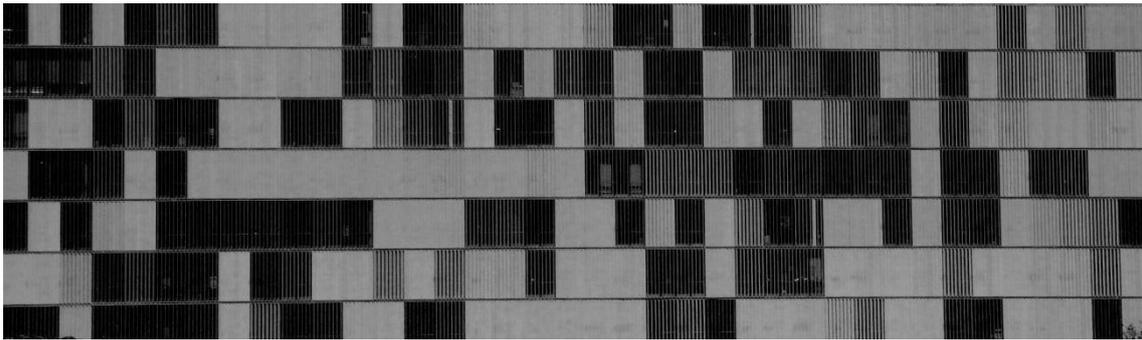


FIGURA 115 - Joana Campelo - *Degradê* - 2011. (1 x 0.3 m). Fotografia.

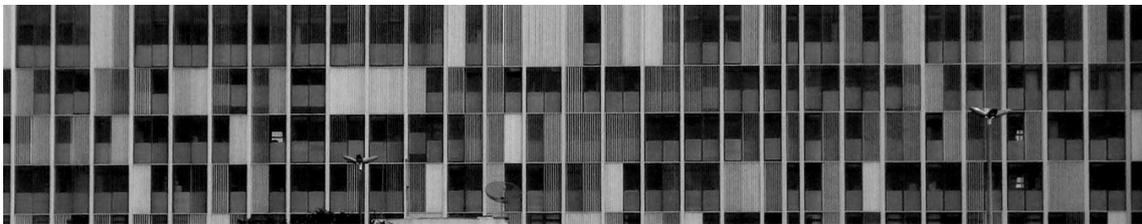


FIGURA 116 - Joana Campelo - *Degradê II* - 2011. (1 x 0.25 m). Fotografia.

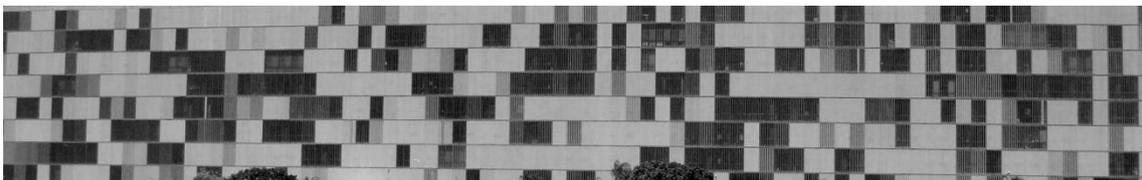


FIGURA 117 - Joana Campelo - *Degradê III* - 2011. (1 x 0.2 m). Fotografia.



FIGURA 118 - Joana Campelo - *Degradê IV* - 2012. (1 x 0.25 m). Fotografia.

3.4.3.2 - O Recorte

O recorte escolhido para captar uma imagem determina a leitura da mesma. “Tudo pode ser separado, pode ser desconexo, de qualquer coisa: basta enquadrar o tema de um modo diverso”, observa Sontag (2004, p. 33). Muitas vezes, o recorte dado às imagens apresenta apenas uma parte do referente, a superfície do objeto, uma aparência que estimula a imaginação, a dedução, a fantasia e a especulação do que deve ser a realidade. (SONTAG, 2004)

No meu trabalho, o recorte não captura a imagem completa; ele varia conforme o tamanho do referente e a parte deste que se pretende revelar. Há uma busca de imagens onde não se encontrem elementos interferindo na composição; os fundos são neutros e limpos para dar destaque à figura. A relação figura-fundo é clara, nítida, facilmente se distinguem um do outro. Elementos susceptíveis de poluir as imagens como árvores, postes, carros, placas, semáforos, e pessoas são descartados, na medida do possível, no ato de captura. Apesar de as imagens trazerem indícios de pessoas, por serem imagens de centros urbanos onde elas vivem, o foco de interesse está na captura de espaços vazios assim como das formas arquitetônicas da cidade. Pode-se dizer que, de certa forma, o trabalho explora um tipo de solidão urbana.

Na etapa de manipulação, não são feitas alterações significativas, como colagens ou apagamentos, apenas é dado um melhor enquadramento a partir do recorte, que visa obter um resultado gráfico.

Nas imagens abaixo, o recorte ocultou a parte superior dos bancos fotografados (presente na primeira imagem), apresentando apenas sua parte inferior, o que além de gerar certa dúvida e curiosidade sobre sua identidade, explora seu aspecto abstrato-geométrico. Trata-se de um conjunto de fotos que contêm basicamente o mesmo referente, mas com pequenas variações nos ângulos de visão.



FIGURA 119 - Joana Campelo - **Sem Título** - 2012. (1 x 0.4 m). Fotografia.

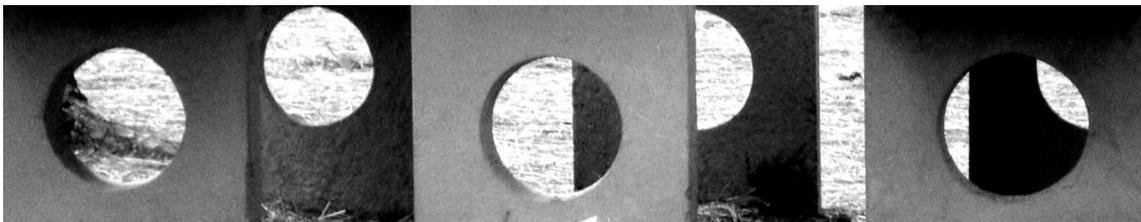


FIGURA 120 - Joana Campelo - **Meia bola I** - 2011. (1 x 0.2 m). Fotografia.



FIGURA 121 - Joana Campelo - **Meia Bola II** - 2011. (1 x 0.25 m). Fotografia.



FIGURA 122 - Joana Campelo - **Meia Bola III** - 2011. (1 x 0.2 m). Fotografia.

A seguir, foram introduzidas imagens que exploram aspectos lineares da cidade: cruzamentos de linhas retas, curvas, diagonais, horizontais, paralelas e perpendiculares, imagens de fios elétricos e torres nas quais o céu aparece como fundo. Nesses casos, cabe fotografar em dias ensolarados para que o céu esteja limpo, sem nuvens interferindo na imagem. O recorte dado busca destacar os elementos lineares e proporcionar um resultado gráfico, limpo e definido.

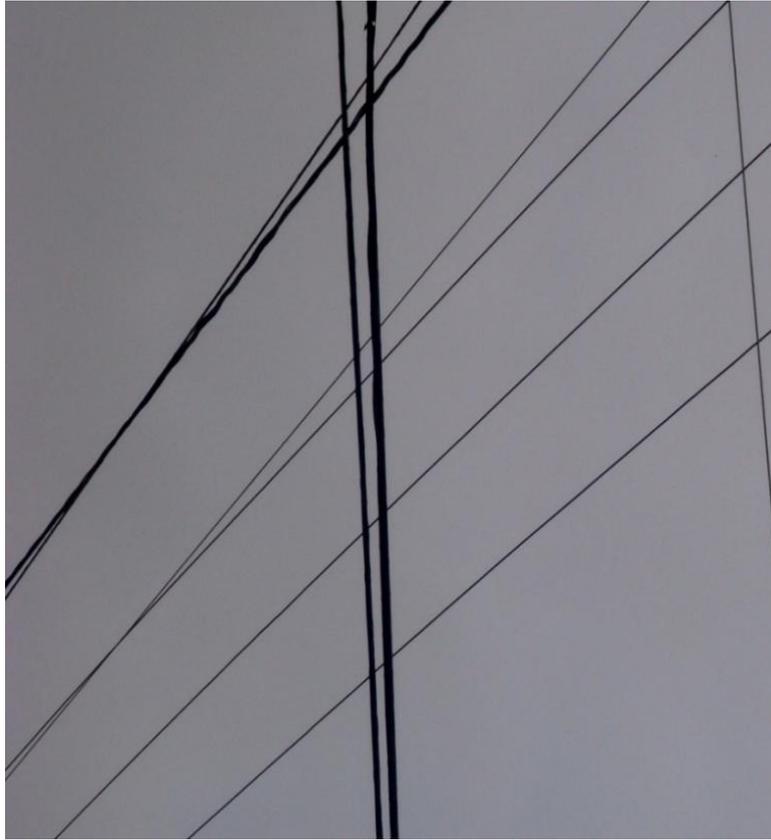


FIGURA 123 - Joana Campelo - **X** - 2009. (0.4 x 0.45 m). Fotografia.



FIGURA 124 - Joana Campelo - **Sem Título** - 2010. (0.4 x 0.45 m). Fotografia.



FIGURA 125 - Joana Campelo - **Sem Título** - 2011. (0.8 x 0.30 m). Fotografia.

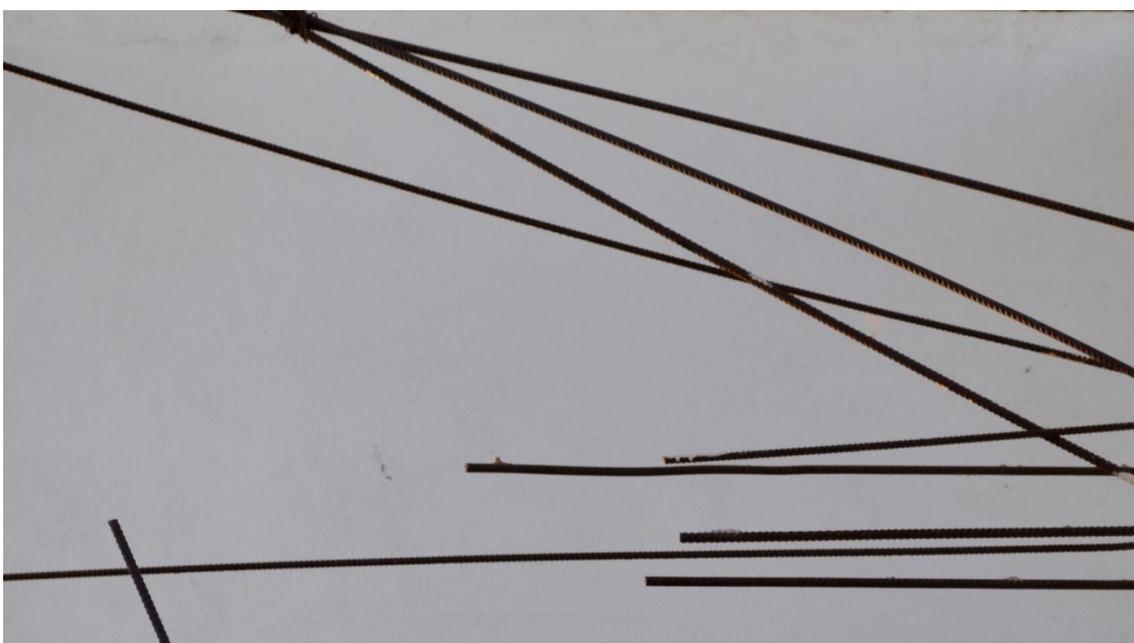


Figura 126 - Joana Campelo - **Ferragens** - 2013. (0.8 x 0.4 m). Fotografia.

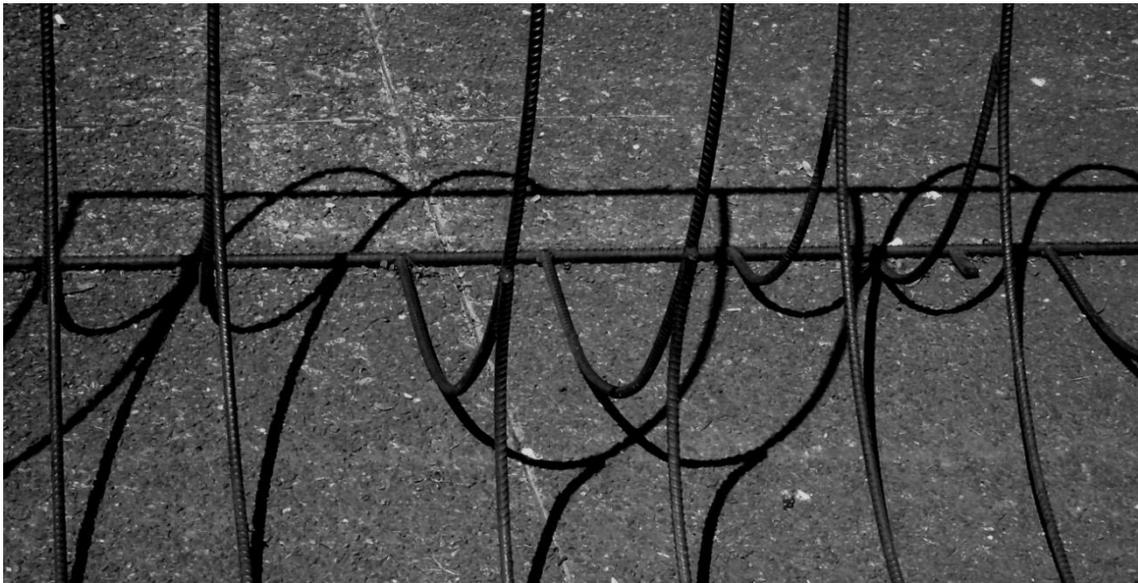


FIGURA 127 - Joana Campelo - **Sem Título** - 2012. (0.8 x 0.4 m). Fotografia.



FIGURA 128 - Joana Campelo
Totem Urbano - 2009. (0.4 x 0.6 m).
Fotografia.



FIGURA 129 - Joana Campelo
Torre - 2012. (0.5 x 0.6 m).
Fotografia.



FIGURA 130 - Joana Campelo - **Sem Título** - 2011. (0.8 x 0.6 m). Fotografia.

3.4.3.3 - A Cor e o preto e branco

A fotografia colorida surgiu em 1935, mas somente há cerca de meio século passou a ser realmente utilizada em massa. Desde os anos setenta, a cor invadiu a imprensa, a publicidade e o mercado tanto de profissionais quanto de amadores, estabelecendo-se mesmo na época uma distinção entre os que trabalhavam o preto e branco (em geral nos meios artísticos, museus e galerias) e os que trabalhavam a cor.

Trata-se de visões fotográficas, de modos de abordagem e de meios de expressão diferentes. As duas modalidades transmitem mensagens visuais distintas; enquanto o preto e branco acentua as formas captadas, a cor aproxima mais a fotografia da realidade. O fotógrafo norte-americano Edward Weston (1953, *apud* BAURET, 2011, p.82), um dos pioneiros a trabalhar a cor na fotografia, escreveu em 1953: “É idiota afirmar que a cor vai matar o preto e branco. São dois meios diferentes, com objetivos diferentes. Não podem fazer concorrência um ao outro em nada”. Cartier-Bresson, no livro de sua autoria sobre fotografia, intitulado *O Momento Decisivo* (1952), justifica sua resistência ao uso da cor pelas limitações técnicas, como a baixa velocidade do filme colorido que reduzia a profundidade do foco. Entretanto, com os avanços tecnológicos, essas limitações foram superadas, mas não a resistência de alguns fotógrafos. (SONTAG, 2004)

No meu trabalho, ambos meios de expressão são utilizados: quando a forma é elemento fundamental na imagem, o preto e branco é trabalhado, para destacar e realçar os contrastes de luz e sombra; entretanto, penso, trabalho e utilizo a cor, seus diferentes tons e suas relações com outras cores, quando esta cumpre papel primordial e não apenas complementar na imagem. Primeiramente, removo a saturação, com a utilização das ferramentas do programa computacional para edição de imagens *Adobe Photoshop CS 2*, em seguida, testo as duas opções e escolho o resultado que melhor se adapte à imagem.

A seguir, foram introduzidas algumas imagens nas quais optei por trabalhar a cor, seus contrastes e tons.

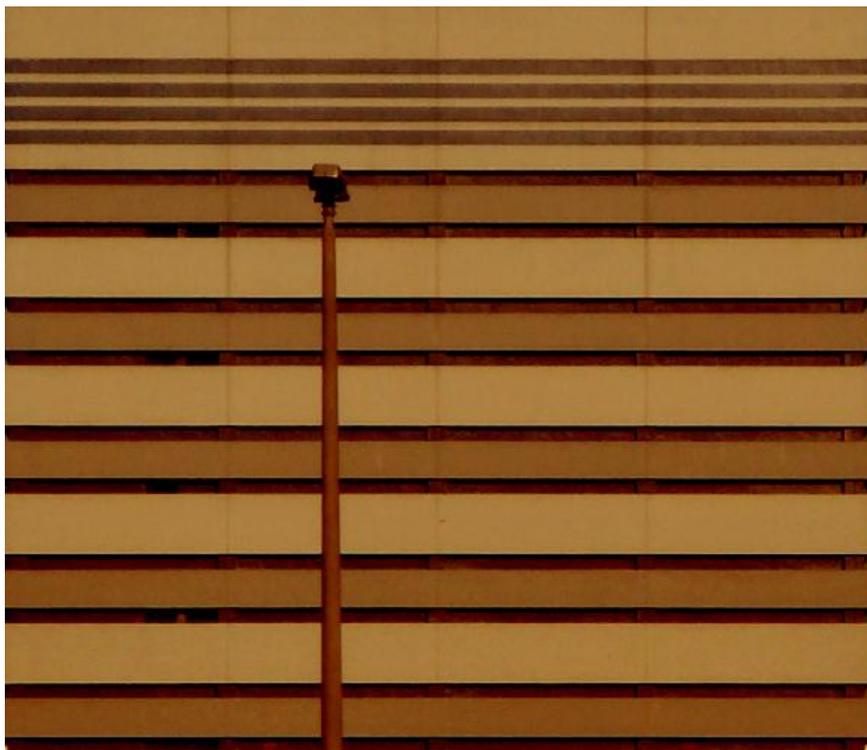


FIGURA 131 - Joana Campelo - **SCN** - 2009. (0.6 x 0.5 m). Fotografia.



FIGURA 132 - Joana Campelo - **Id** - 2007. (0.6 x 0.5 m). Fotografia.



FIGURA 133 - Joana Campelo - *Universo Paralelo* - 2009. (0.4 x 0.8 m). Fotografia.

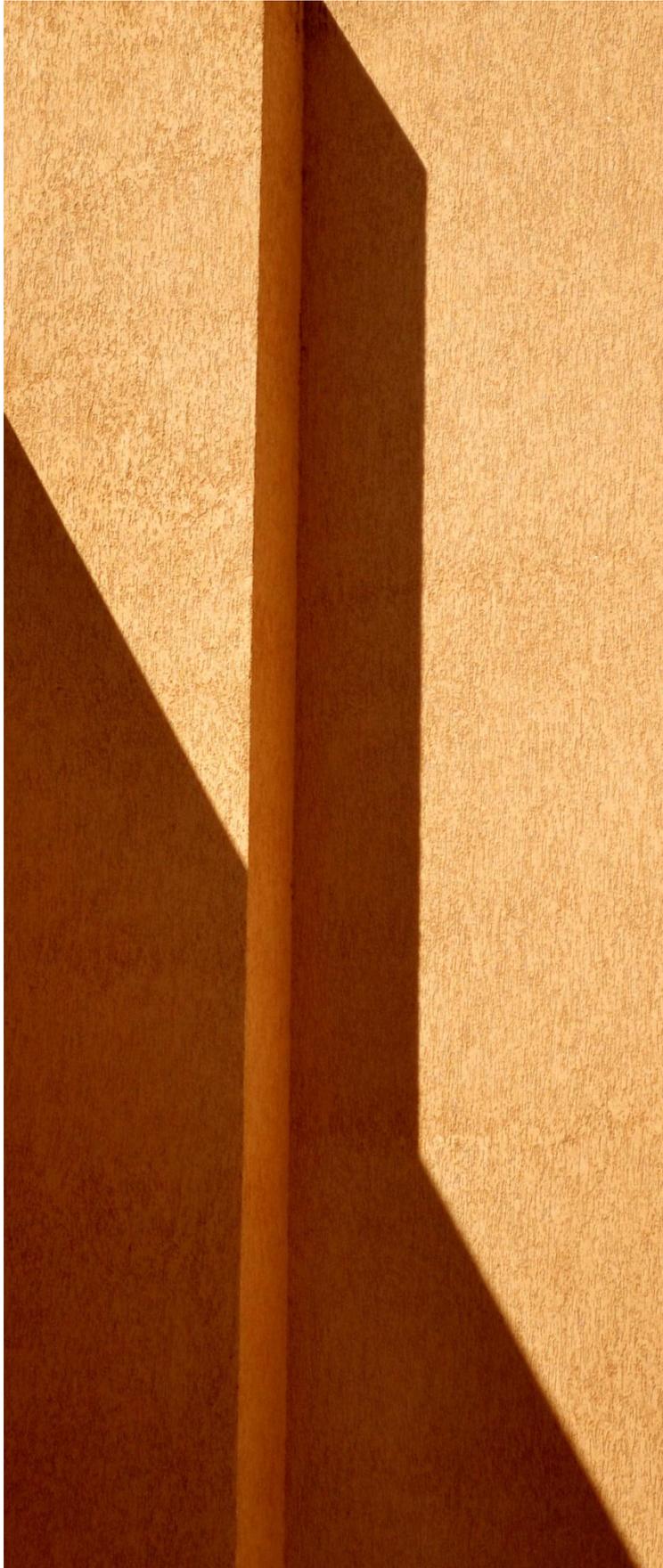


FIGURA 134 - Joana Campelo - **Sem Título** - 2012. (0.3 x 0.8 m). Fotografia.



FIGURA 135 – Joana Campelo - **V** - 2012. (0.45 x 0.7 m). Fotografia.

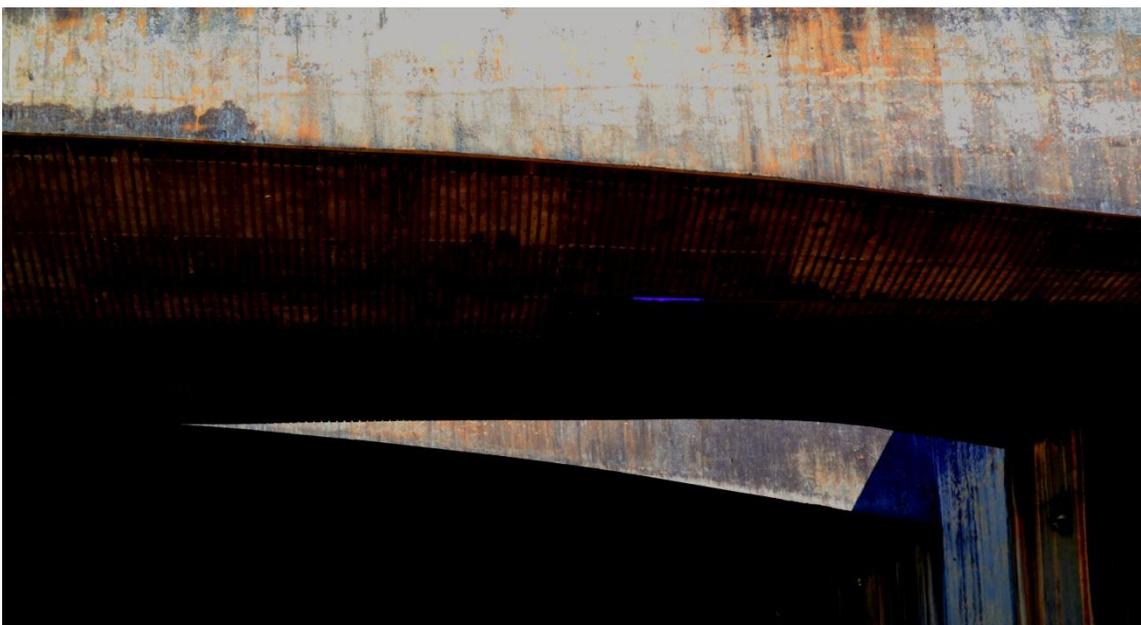


FIGURA 136 - Joana Campelo - **Viaduto** - 2012. (0.8 x 0.4 m). Fotografia.



Figura 137 - Joana Campelo - **Sem Título** - 2013. (0.7 x 0.5 m). Fotografia.

3.4.3.4 - Brasília

SQS415F303

SQN303F415

NQS403F315

QQQ313F405

SSS305F413

Seria isso um poema?

Sobre Brasília?

Seria um poema?

Seria Brasília?

Nicolas Behr

Brasília, onde vivo há algum tempo, é o principal referencial urbano do meu trabalho. Brasília não é uma cidade comum; é um fenômeno urbano único, especial, símbolo de uma utopia, marco de modernidade. Foi inaugurada em 1960, seguindo o planejamento urbanístico de Lúcio Costa, o projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer e a concepção paisagística de Burle Marx.

Brasília é uma cidade jovem, instigante e particularmente fotogênica; tem sido muito fotografada desde o início de sua construção. Inúmeros registros históricos foram feitos desde os anos 50. São registros que, em muitos casos, vão além do seu mero aspecto documental, apresentando também uma dimensão estética.

A cidade apresenta várias facetas, inúmeras realidades diferentes que se contrapõem. A Brasília do Plano Piloto é a 'cidade-modelo', planejada segundo uma concepção modernista que, além de seus famosos monumentos, tem características peculiares, marcantes que a distinguem assim da grande maioria das cidades. Essas características vão desde traços arquitetônicos e urbanísticos a peculiaridades da natureza em que está integrada. (típicas do clima local e da vegetação nativa com suas adaptações à integração urbana).

Entre as primeiras características destacam-se prédios de baixo gabarito que proporcionam uma visão ampla do céu, pilotis livres planejados para possibilitar espaços de circulação e convivência no térreo dos blocos das quadras, estruturas aparentes e variedade de cobogós. Entre as segundas, cabe citar os vastos horizontes

do planalto, céu esplendoroso, diversidade da fauna e flora do cerrado, curvas dos troncos de algumas árvores, terra vermelha e espaços amplos, vazios, solitários e silenciosos.

É comum na capital a forma estar ligada à função. São encontrados com frequência em Brasília prédios com estruturas aparentes, que revelam espécies de “texturas urbanas”. São criadas a partir de elementos variados nas paredes e fachadas, que além de sua funcionalidade também apresentam um aspecto estético.

A Brasília do Plano Piloto foi considerada pela Unesco Patrimônio Cultural da Humanidade em 1987, mas ao longo dos anos tem sido alvo de desrespeito e agressão a seu delineamento e estrutura do plano inicial. A cidade tem sido “maquiada” e muitas de suas características originais foram modificadas.

Mas, além do Plano Piloto, existem outros núcleos urbanos que são igualmente parte de Brasília, e que apresentam, em muitos casos, realidades bem diversas daquelas mencionadas acima. A busca por melhores empregos e condições de vida no Distrito Federal gerou uma significativa expansão populacional e tendo em vista o alto custo de vida no Plano Piloto, verificou-se intensa migração para a região periférica. Além daqueles centros urbanos que experimentaram importante desenvolvimento, encontram-se cidades, favelas e bairros pobres sem infraestrutura e em condições precárias de vida, que cresceram sem planejamento e de maneira desordenada.

O objetivo deste trabalho não é fotografar a Brasília cartão postal, famosa por seus monumentos arquitetônicos que se tornaram sua marca registrada. A intenção é fugir do clichê, ao apresentar uma Brasília em sua rotina do dia a dia, residencial, comercial e funcional. Enquanto algumas fotos revelam cenas comuns que podem ser atribuídas a qualquer outra cidade, a grande maioria apresenta características típicas de Brasília.



FIGURA 138 - Joana Campelo - **RU** - 2011. (0.8 x 0.4 m). Fotografia.

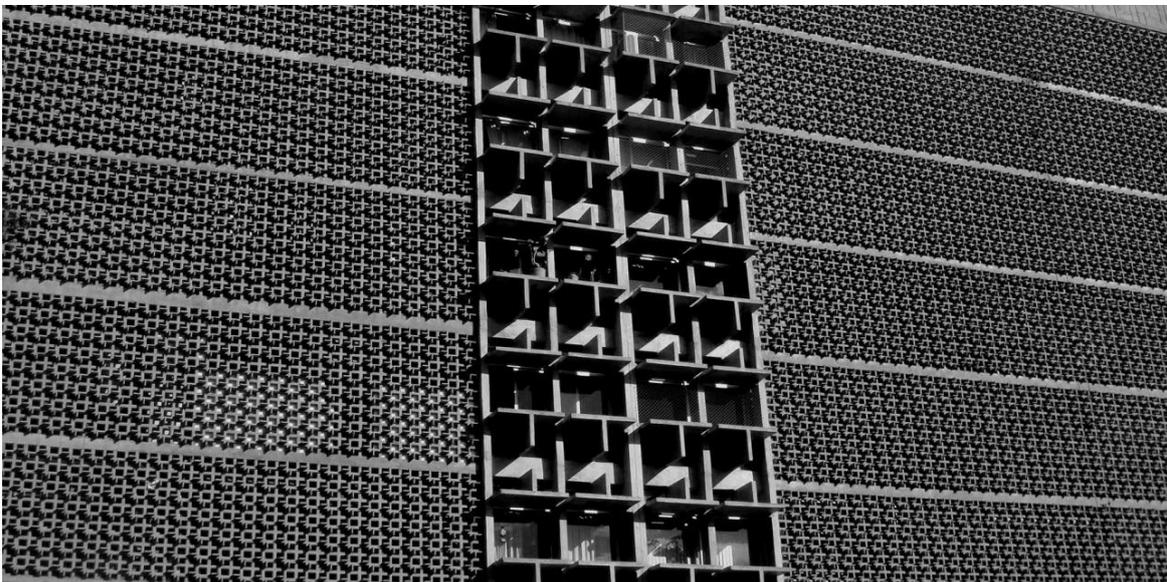


FIGURA 139 - Joana Campelo - **Texturas** - 2011. (0.8 x 0.4 m). Fotografia.

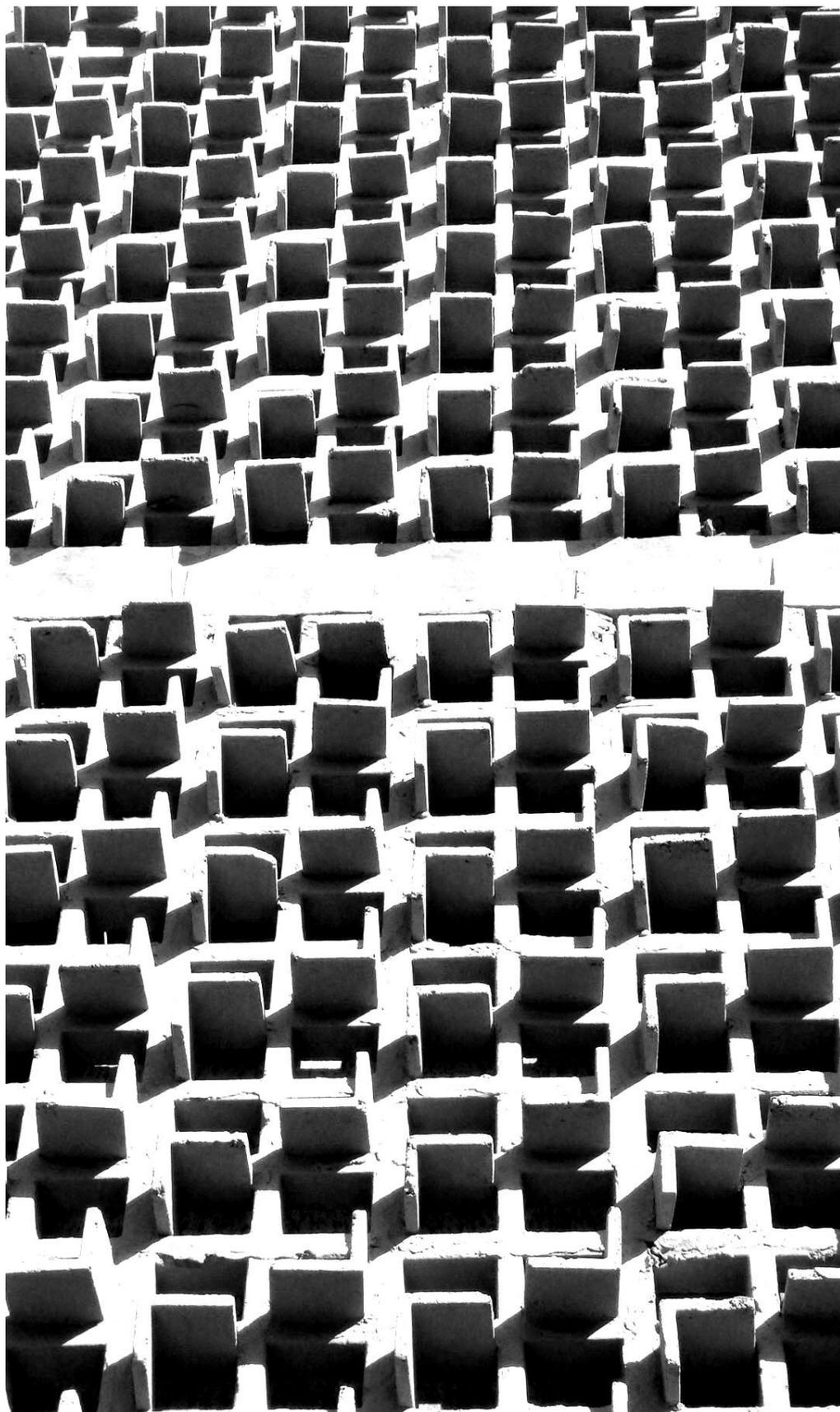


FIGURA 140 - Joana Campelo - **Sem título** - 2012. (0.45 x 0.8 m). Fotografia.

3.4.3.5 - Cobogós

Os cobogós são tijolos vazados, feitos originalmente de concreto armado. Foram concebidos em Pernambuco, em 1929; seu nome deriva das iniciais do sobrenome dos três engenheiros que o idealizaram e patentearam: Amadeu Oliveira **Coimbra**, Ernst August **Boeckmann** e Antônio de **Góis**. Ao observar treliças de madeira em uma viagem à Índia, Boeckmann teria se convencido de que se adaptariam bem ao clima quente do Brasil. O prédio da caixa d'água de Olinda, considerado um marco na arquitetura moderna brasileira, foi projetado pelo arquiteto carioca Luiz Nunes em 1934 e um dos primeiros a ter cobogós em sua fachada.

Os cobogós podem ser de cimento, cerâmica ou vidro e, apesar de serem encontrados em outras cidades, se tornaram um dos ícones da arquitetura modernista de Brasília. São utilizados em fachadas, corredores, áreas de serviço, casas e muros. Unem a forma à função: têm uma dimensão arquitetônica funcional, a circulação de ar e a entrada de luz natural; como também uma dimensão arquitetônica estética, o conjunto modular formado pela disposição de suas formas geométricas. Este aspecto atrai pela variedade e repetição de formas simples, pelos contrastes entre os espaços negativos e positivos que se formam a partir das partes vazadas e pelo conjunto resultante da repetição e distribuição de seus blocos.

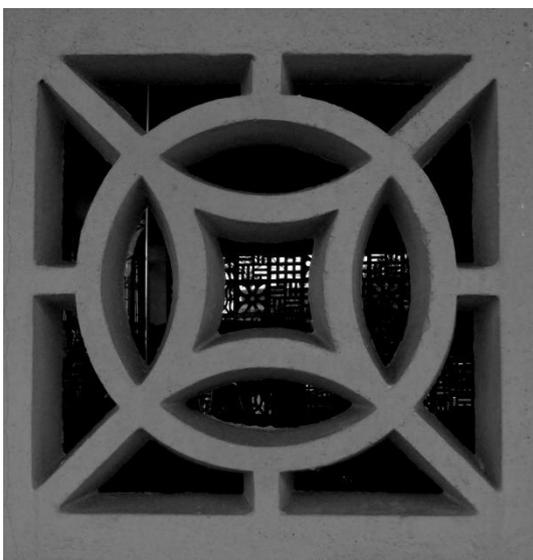


FIGURA 141 - Joana Campelo
Sem Título - 2011. (0.4 x 0.5 m). Fotografia.

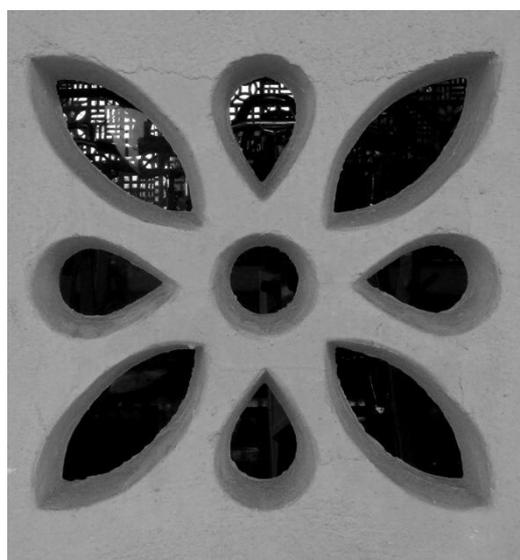


FIGURA 142 - Joana Campelo
Sem Título - 2011. (0.4 x 0.5 m). Fotografia.

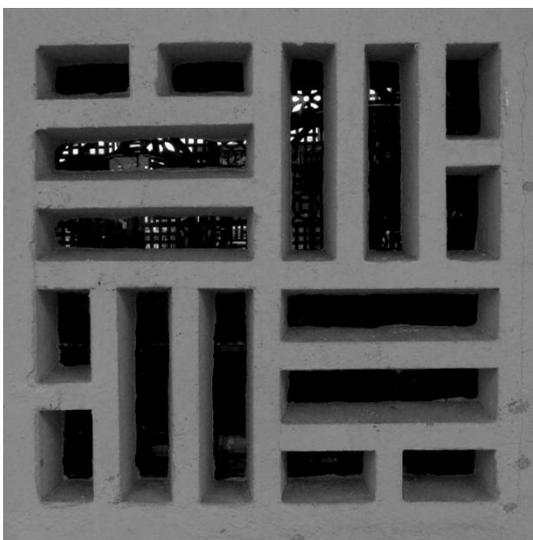


FIGURA 143 - Joana Campelo
Sem Título - 2011. (0.4 x 0.5 m). Fotografia.

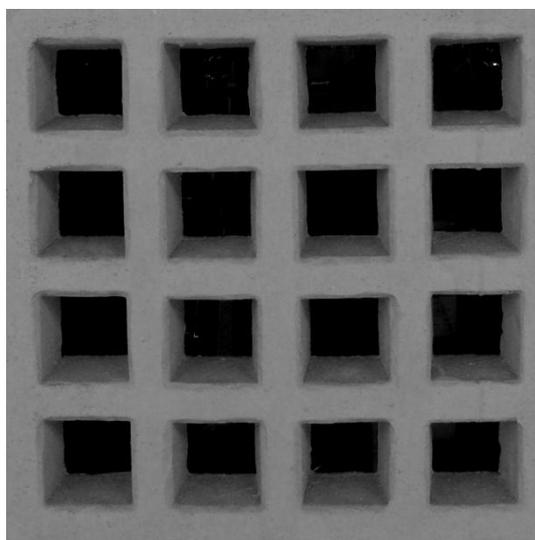


FIGURA 144 - Joana Campelo
Sem Título - 2011. (0.4 x 0.5 m). Fotografia.

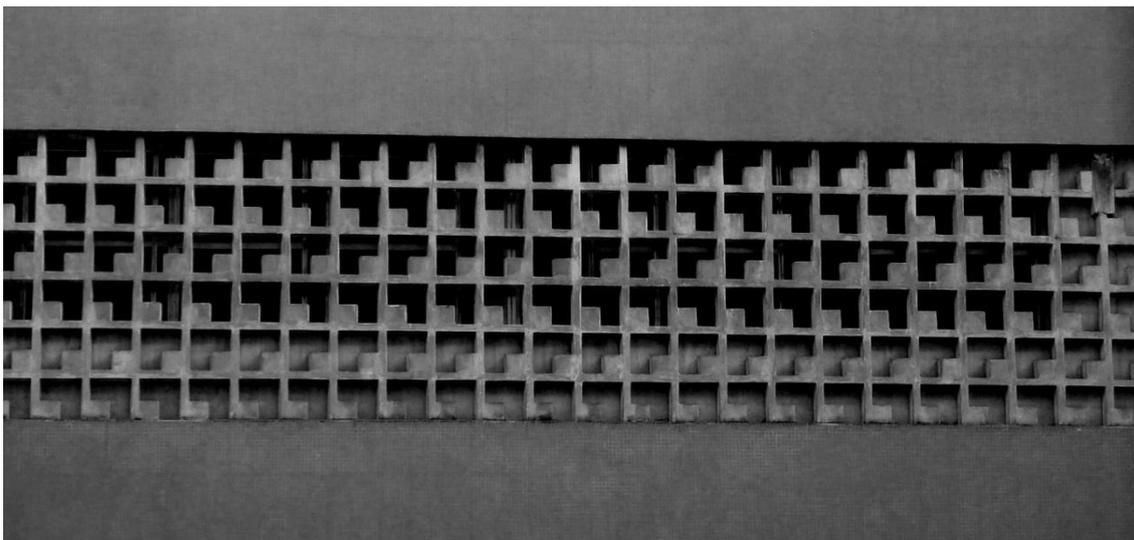


FIGURA 145 - Joana Campelo - **Sem Título** - 2011. (0.8 x 0.4 m). Fotografia.

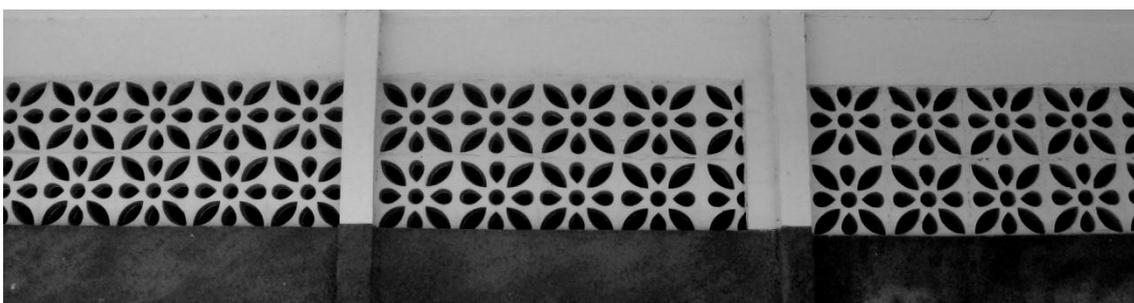


FIGURA 146 - Joana Campelo - **Sem Título** - 2011. (0.8 x 0.3 m). Fotografia.

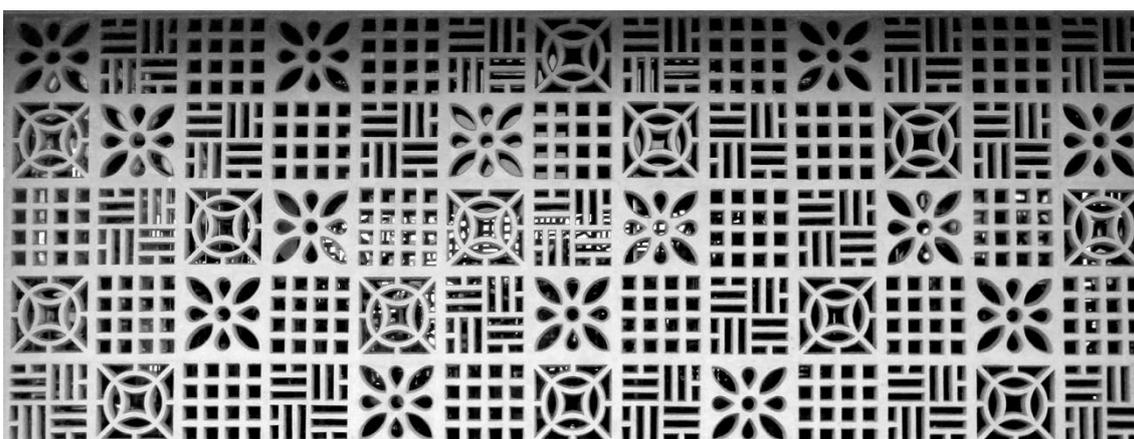


FIGURA 147 - Joana Campelo - **Sem Título** - 2011. (0.8 x 0.35 m). Fotografia.

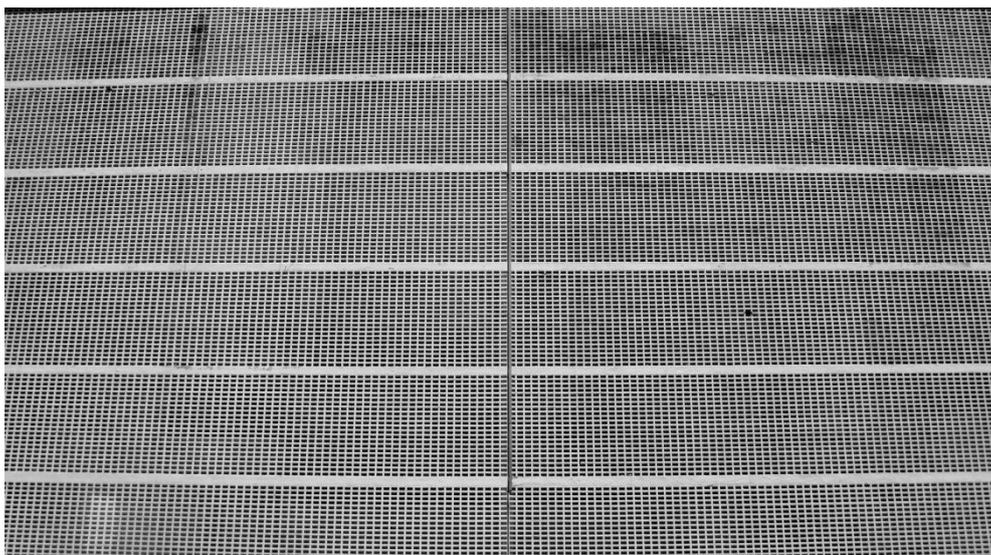


FIGURA 148 - Joana Campelo - **Sem Título** - 2011. (0.7 x 0.5 m). Fotografia.

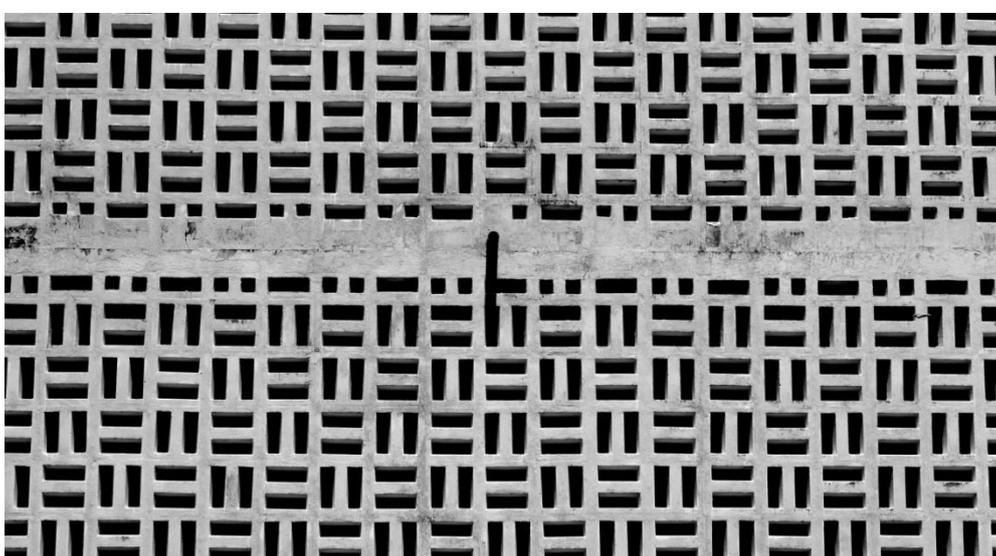


FIGURA 149 - Joana Campelo - **Iguais** - 2012. (0.7 x 0.5 m). Fotografia.

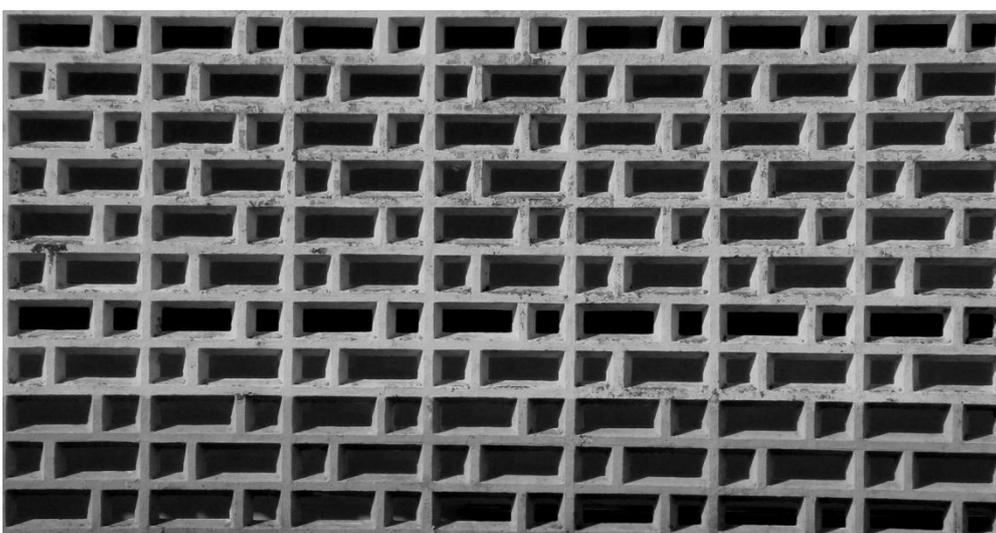


FIGURA 150 - Joana Campelo - **HUB** - 2011. (0.7 x 0.5 m). Fotografia.

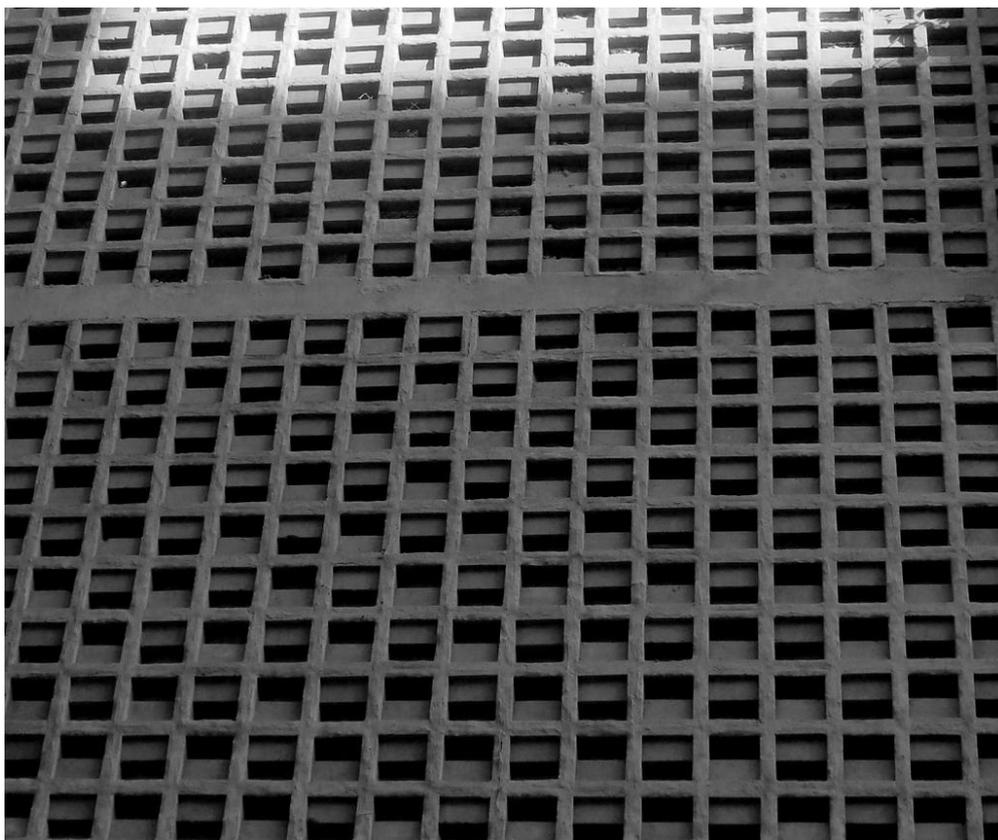


FIGURA 151 - Joana Campelo - **SQS 309** - 2009. (0.6 x 0.5 m). Fotografia.

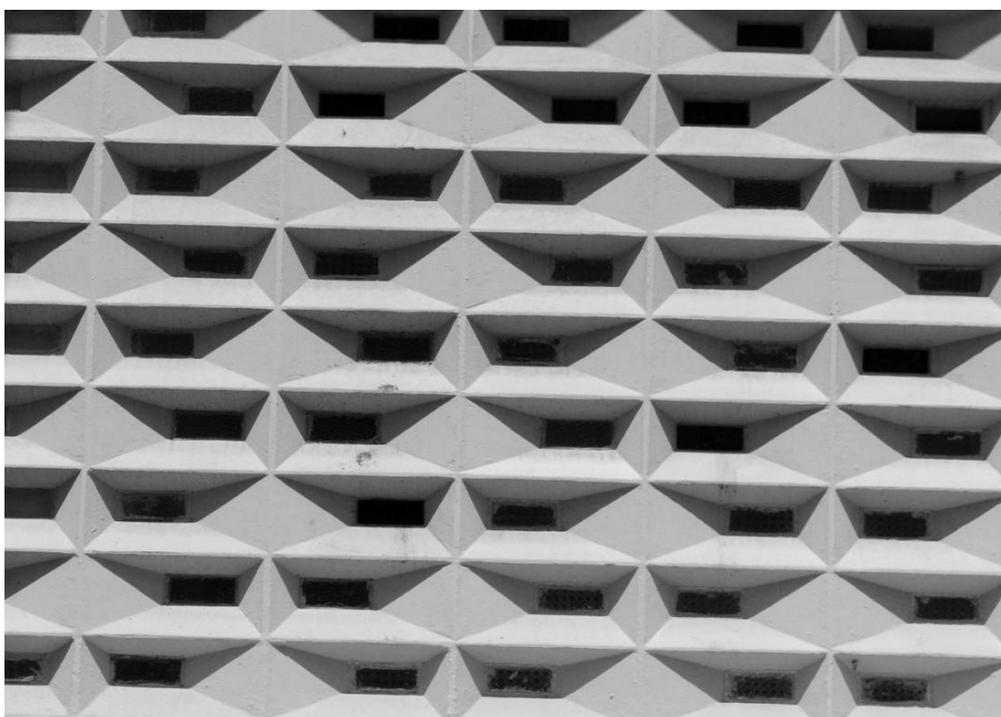


FIGURA 152 - Joana Campelo - **Zig Zag** - 2010. (0.6 x 0.45 m). Fotografia.

3.4.4 - POESIA DO AVESSE

A pesquisa abrange o espaço urbano e apresenta basicamente dois tipos de imagens: de um lado, aquelas de estruturas de traços regulares e homogêneos, e de outro, aquelas que apresentam material envelhecido, desgastado, deteriorado, em suma, alterado. A atração por este tipo de imagens, encontradas com grande frequência, orientou o trabalho para o desenvolvimento de uma série de fotografias que exploram a imperfeição, o desequilíbrio, o velho, o inacabado, o caráter pitoresco da desordem: a série se denomina **Poesia do Avesse**, expressão emprestada de Sontag. (2004, p. 189) Buracos, remendos, rupturas, paredes descascadas e rachadas, fios tortos e gambiarras surgem como objeto de pesquisa. É uma forma de revelar a verdade, de encontrar beleza na imperfeição, no desequilíbrio e, com um olhar estético, enxergar além do que é convencionalmente considerado belo ou feio, relevante ou sem interesse, enfim, enveredar além do clichê. (SONTAG, 2004).

Esta série tem a ver com o surrealismo que, segundo Benjamin (*apud* BRISSAC, 1998), enxerga o sublime nos objetos mais banais do mundo cotidiano, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas fotografias antigas, nos objetos que começam a cair em desuso, na miséria da arquitetura e dos interiores e resgata esse horizonte urbano vulgar e desolador, dando voz a um mundo de coisas, em cujo centro está a cidade.

Sontag (2004, p. 92), por sua vez, compara a visão surrealista com o trabalho do fotógrafo. No seu entender, o fotógrafo é movido por uma paixão que “equivale ao padrão de autenticidade de um colecionador”. O fotógrafo cata antiguidades na realidade, ele segue os passos do trapeiro, um dos personagens prediletos de Baudelaire, que cataloga e recolhe como um tesouro, tudo o que a cidade jogou fora, perdeu e desprezou. A autora acrescenta em seguida que

A fotografia cumpre o ditame surrealista de adotar uma atitude intransigentemente igualitária em relação ao assunto. (Tudo é “real”). De fato, a fotografia - a exemplo do próprio gosto surrealista preponderante - revelou um apego inveterado ao lixo, a coisas repugnantes, dejetos, superfícies esfoladas, bugigangas estranhas, *kitsch*. (SONTAG, 2004, p. 93)

Abaixo, encontram-se algumas imagens desta série que apresentam paredes descascadas, remendos em cobogós, tijolos quebrados, etc.

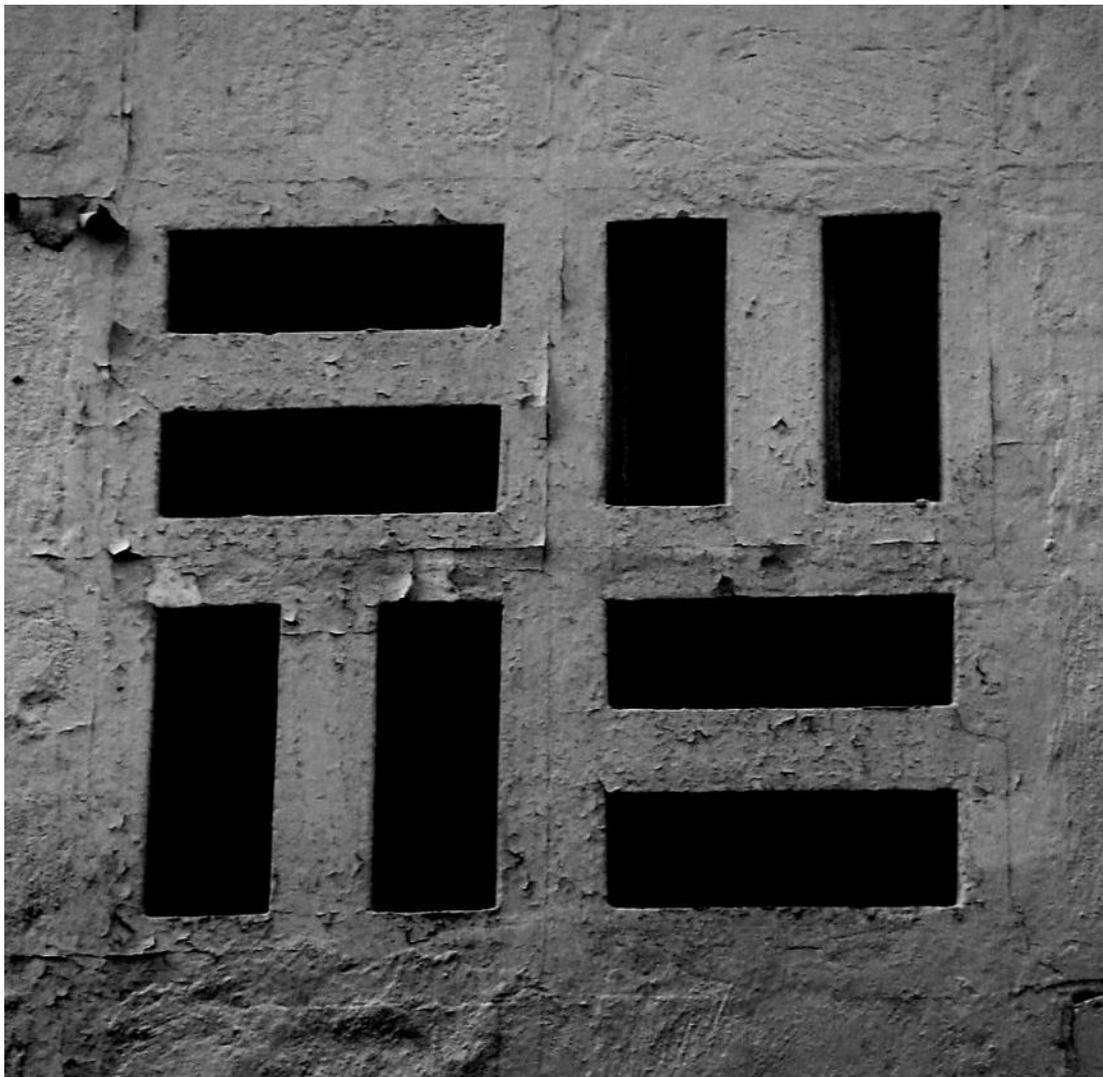


FIGURA 153 - Joana Campelo - ***Somos Todos Iguais*** - 2009. (0.5 x 0.4 m). Fotografia.

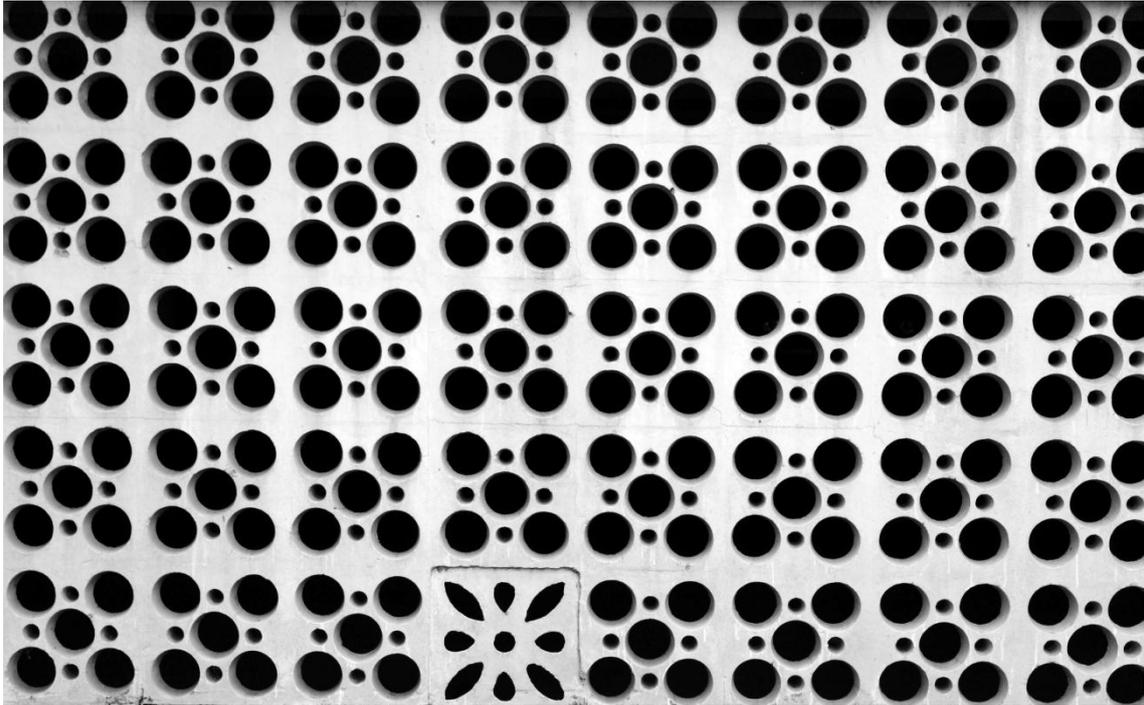


FIGURA 154 - Joana Campelo - *Uma Flor* - 2012. (0.7 x 0.5 m). Fotografia.

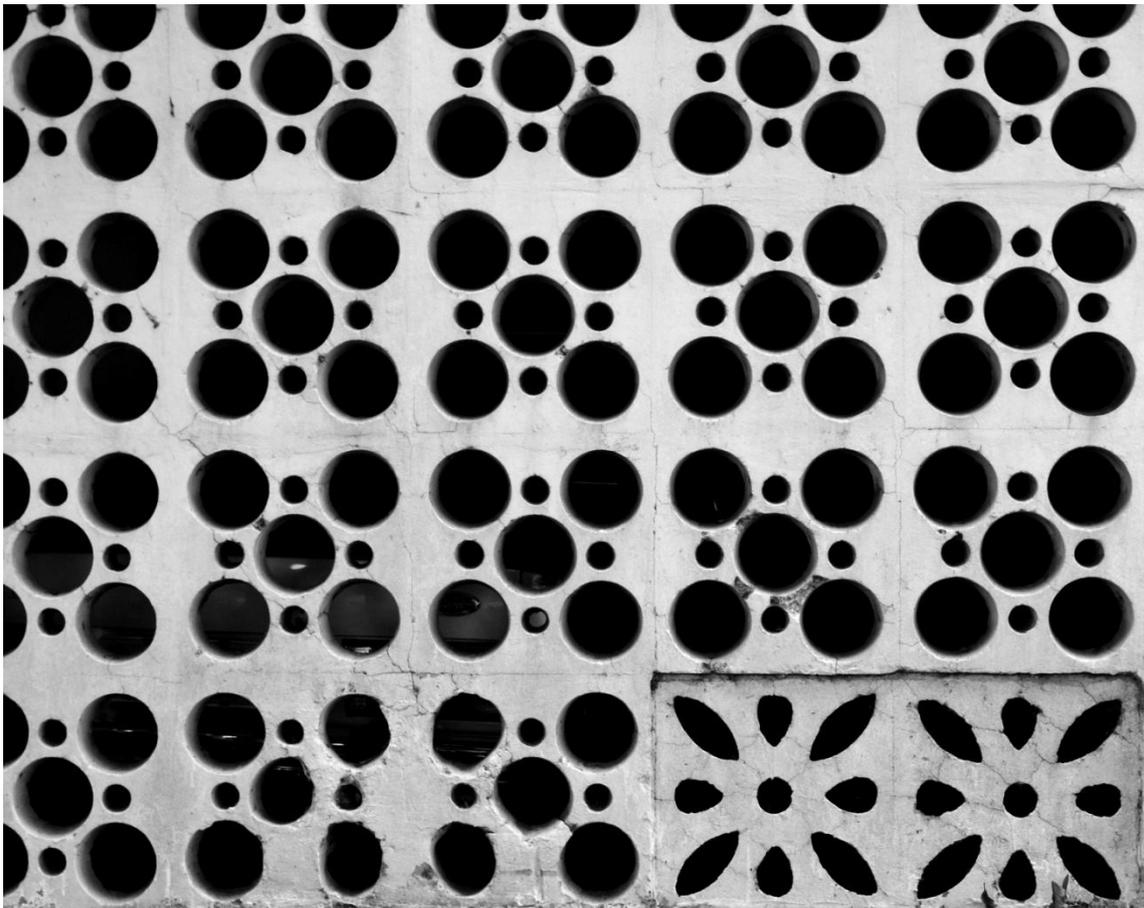


FIGURA 155 - Joana Campelo - *Two* - 2012. (0.7 x 0.6 m). Fotografia.

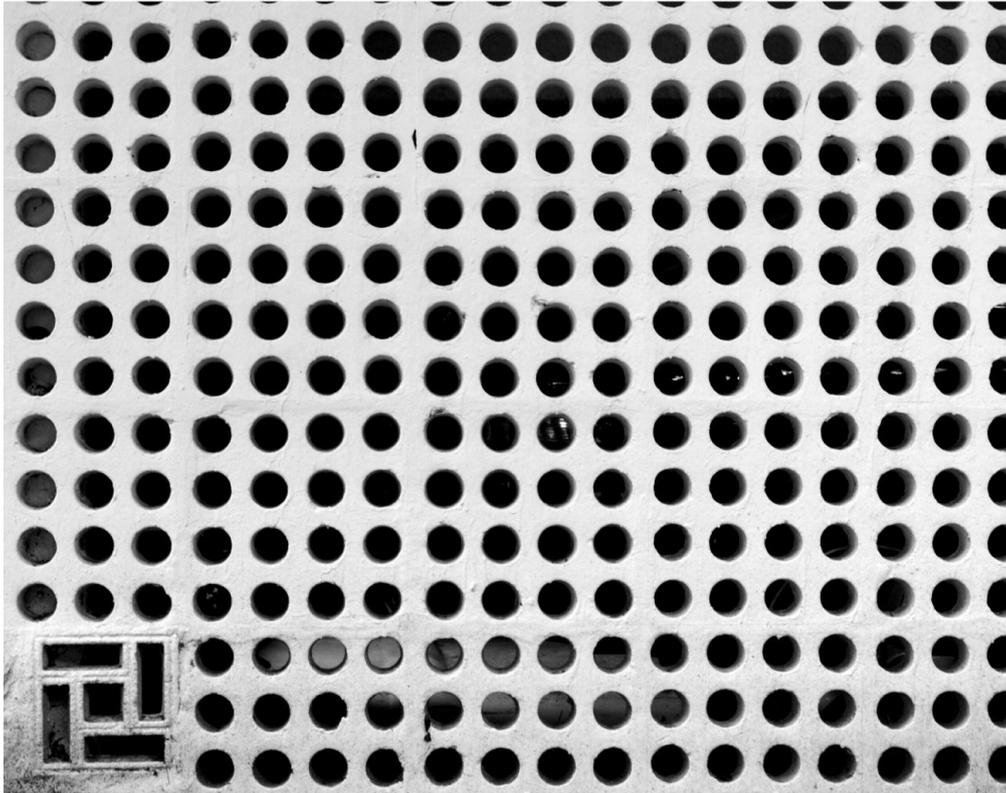


FIGURA 156 - Joana Campelo - *Ora Bolas* - 2012. (0.7 x 0.6 m). Fotografia.

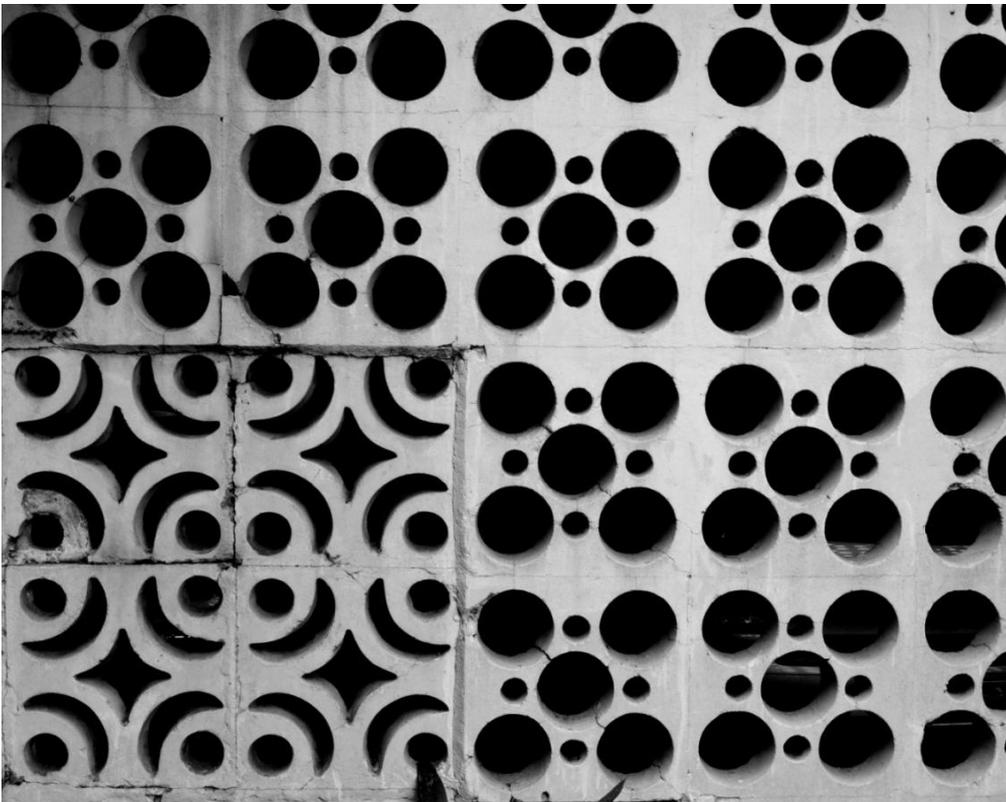


FIGURA 157 - Joana Campelo - *Sem Título* - 2012. (0.7 x 0.6 m). Fotografia.

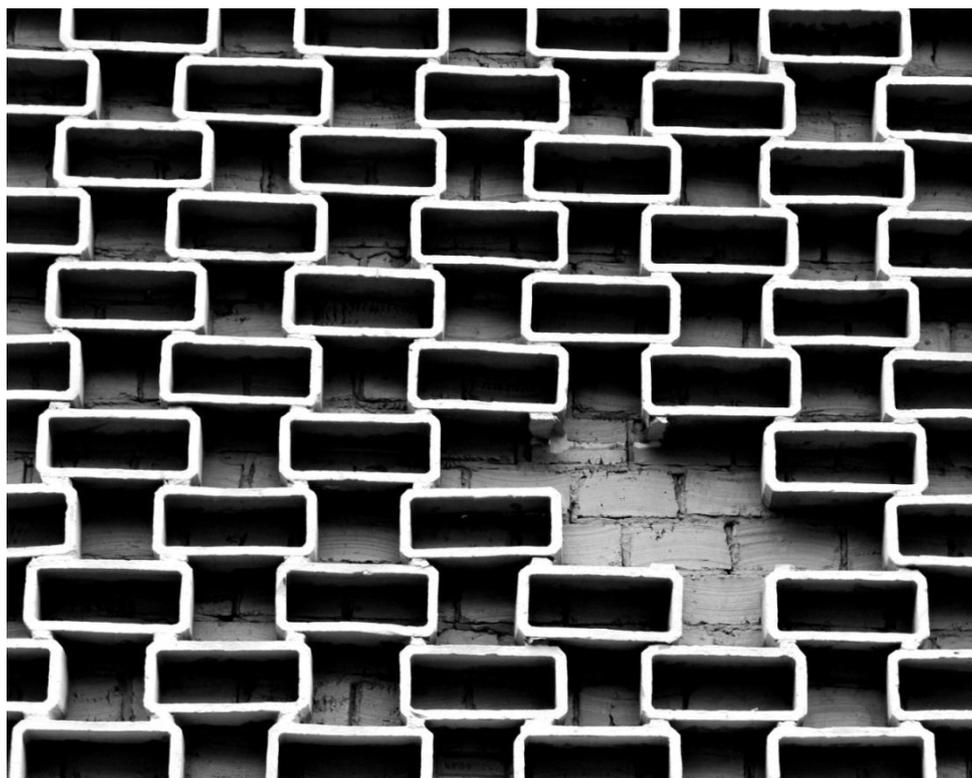


FIGURA 158 - Joana Campelo - *A Hole* - 2012. (0.7 x 0.6 m). Fotografia.

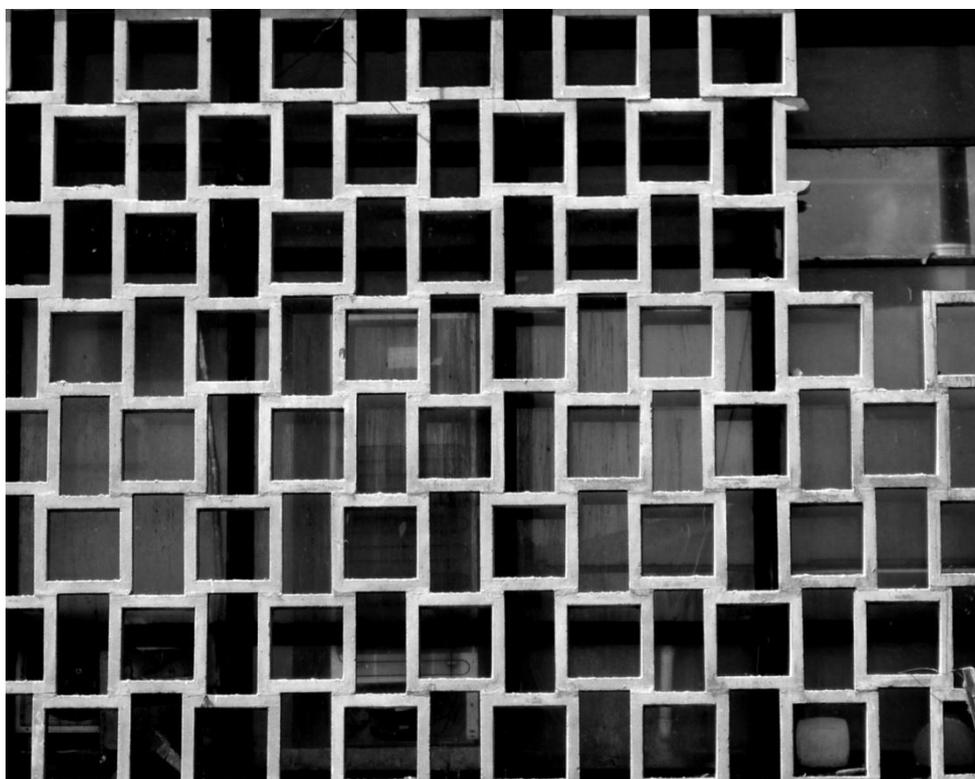


FIGURA 159 - Joana Campelo - *Conic I* - 2012. (0.7 x 0.6 m). Fotografia.

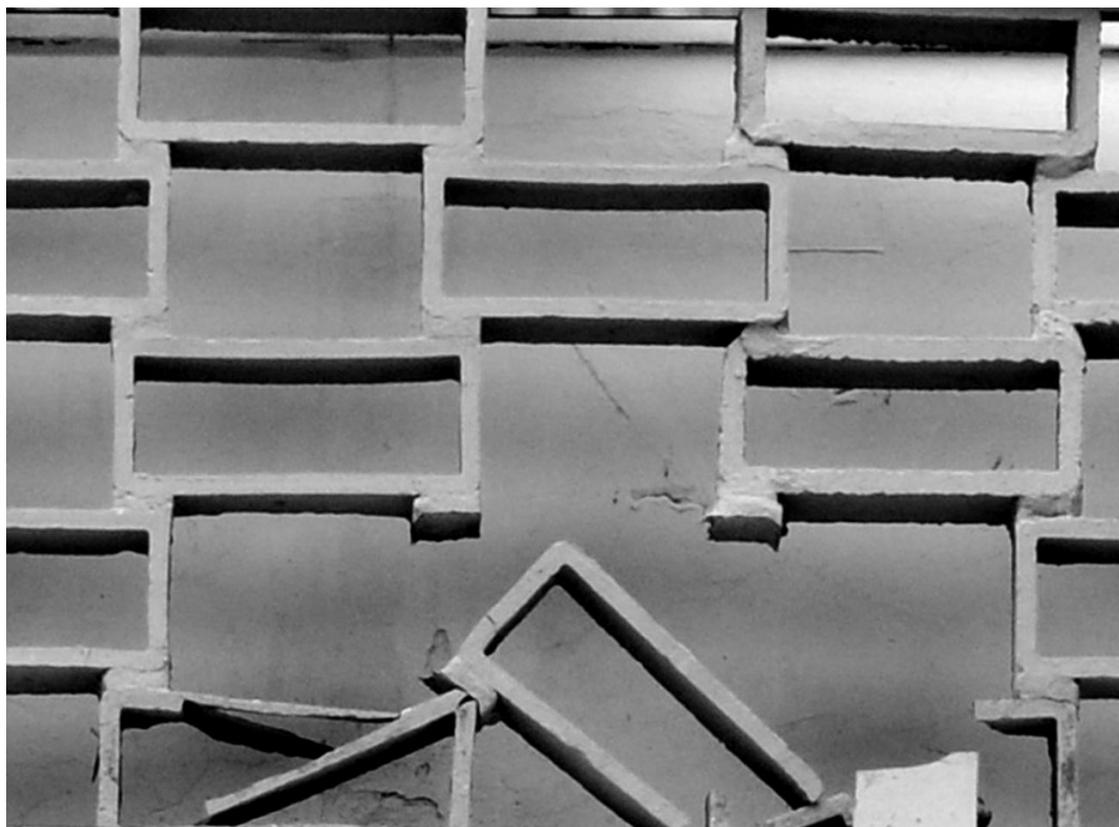


FIGURA 160 - Joana Campelo - *Desequilibrium II*- 2012. (0.7 x 0.6 m). Fotografia.

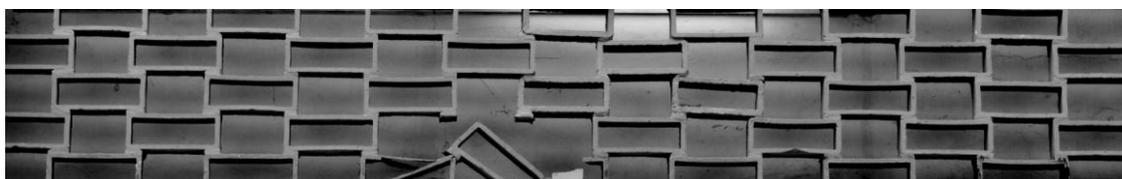


FIGURA 161 - Joana Campelo - *Desequilibrium I* - 2012. (1.1 x 0.3 m). Fotografia.

As próximas imagens se caracterizam por ter mais elementos na composição, são mais 'poluídas', o que lhes confere um aspecto mais contemporâneo.



Figura 162 - Joana Campelo - *Saindo da Garagem* - 2013. (1 x 0.35 m). Fotografia.



FIGURA 163 - Joana Campelo - **Conic II** - 2012. (0.7 x 0.6 m). Fotografia.



FIGURA 164 - Joana Campelo - **Conic III** - 2012. (0.7 x 0.5 m). Fotografia.

A seguir, fotografias que exploram elementos lineares tortos, remendados e imperfeitos como gambiarras, emaranhados e cercas distorcidas:

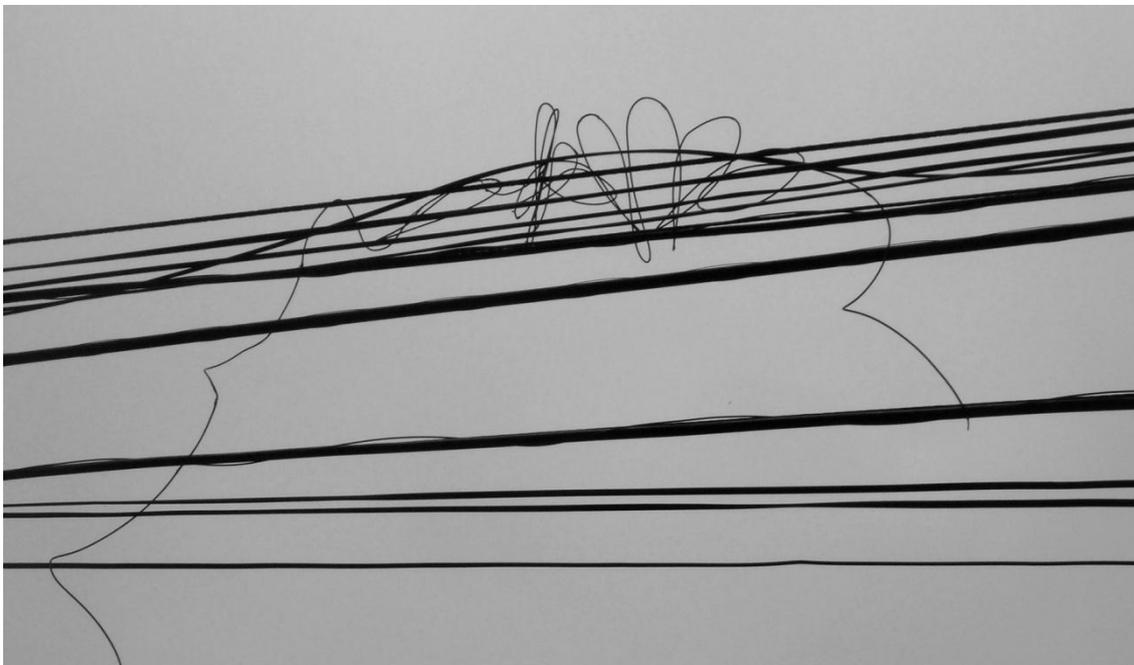


FIGURA 165 - Joana Campelo - **Sem Título** - 2011. (0.8 x 0.5 m). Fotografia.

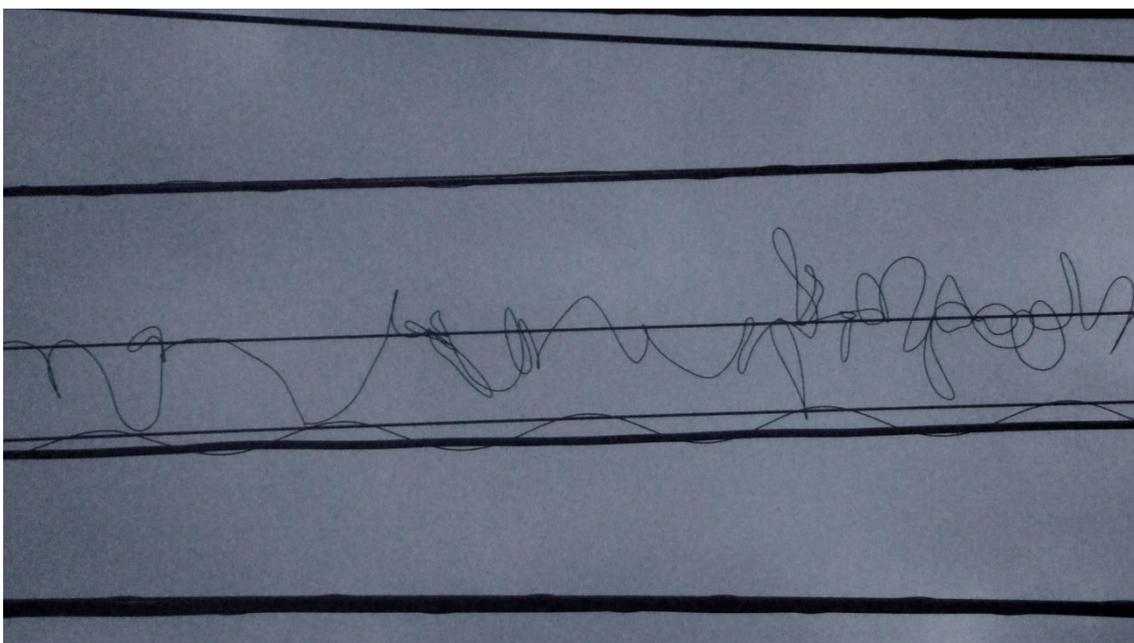


FIGURA 166 - Joana Campelo - **Emaranhados** - 2009. (0.8 x 0.45 m). Fotografia.



FIGURA 167 - Joana Campelo - **Detalhe** - 2009. (0.4 x 0.45 m). Fotografia.

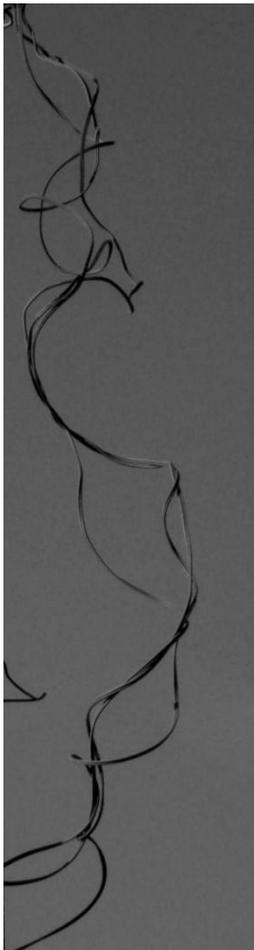


FIGURA 168 - Joana Campelo
S/Título. (0.4 x 0.8 m). 2011.

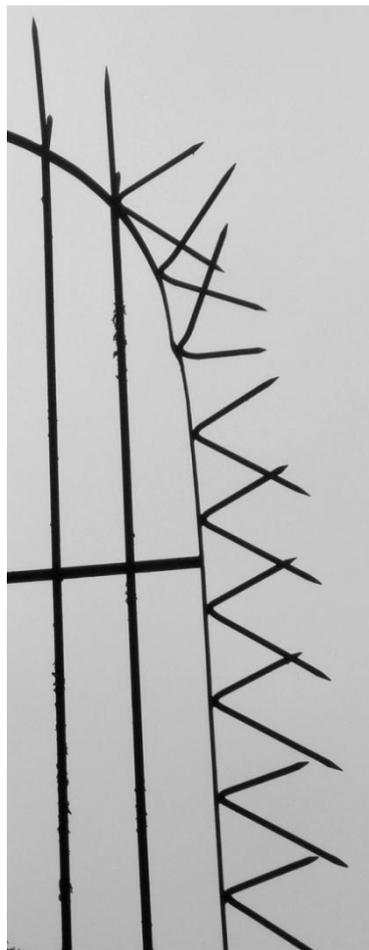


FIGURA 169 - Joana Campelo
Proteção. (0.5 x 0.8 m). 2011.



FIGURA 170 - Joana Campelo
S/Título. (0.5 x 0.8 m). 2011.

3.4.4.1 - Construções

A série **Poesia do Averso** abrange tanto imagens de paisagens urbanas envelhecidas, quanto imagens de obras em fase de construção: o aspecto desordenado de andaimes, ferros aparentes, tapumes, madeirites descascados e cordas também são objetos de interesse desta linha de pesquisa. Estruturas inacabadas, elementos lineares e suas sombras são explorados; linhas se entrecruzam entre si, paralela, perpendicular e diagonalmente, ora de forma desordenada e irregular, ora de forma mais organizada e controlada. São utilizados diferentes ângulos de visão: frontais, de baixo para cima e de cima para baixo.



FIGURA 171 - Joana Campelo - **Sem Título** - 2012. (0.6 x 0.5 m). Fotografia.



FIGURA 172 - Joana Campelo - **Andaimes** - 2011. (0.5 x 0.6 m). Fotografia.



FIGURA 173 - Joana Campelo - *Andaimes I* - 2009. (0.6 x 0.5 m). Fotografia.



FIGURA 174 - Joana Campelo - Z - 2009. (0.7 x 0.5 m). Fotografia



FIGURA 175 - Joana Campelo - **Casa da Ana** - 2012. (0.4 x 0.45 m). Fotografia.



FIGURA 176 - Joana Campelo - **Casa da Ana II** - 2012. (0.7 x 0.5 m). Fotografia.



FIGURA 177 - Joana Campelo - **Céu** - 2009. (0.7 x 0.6 m). Fotografia.

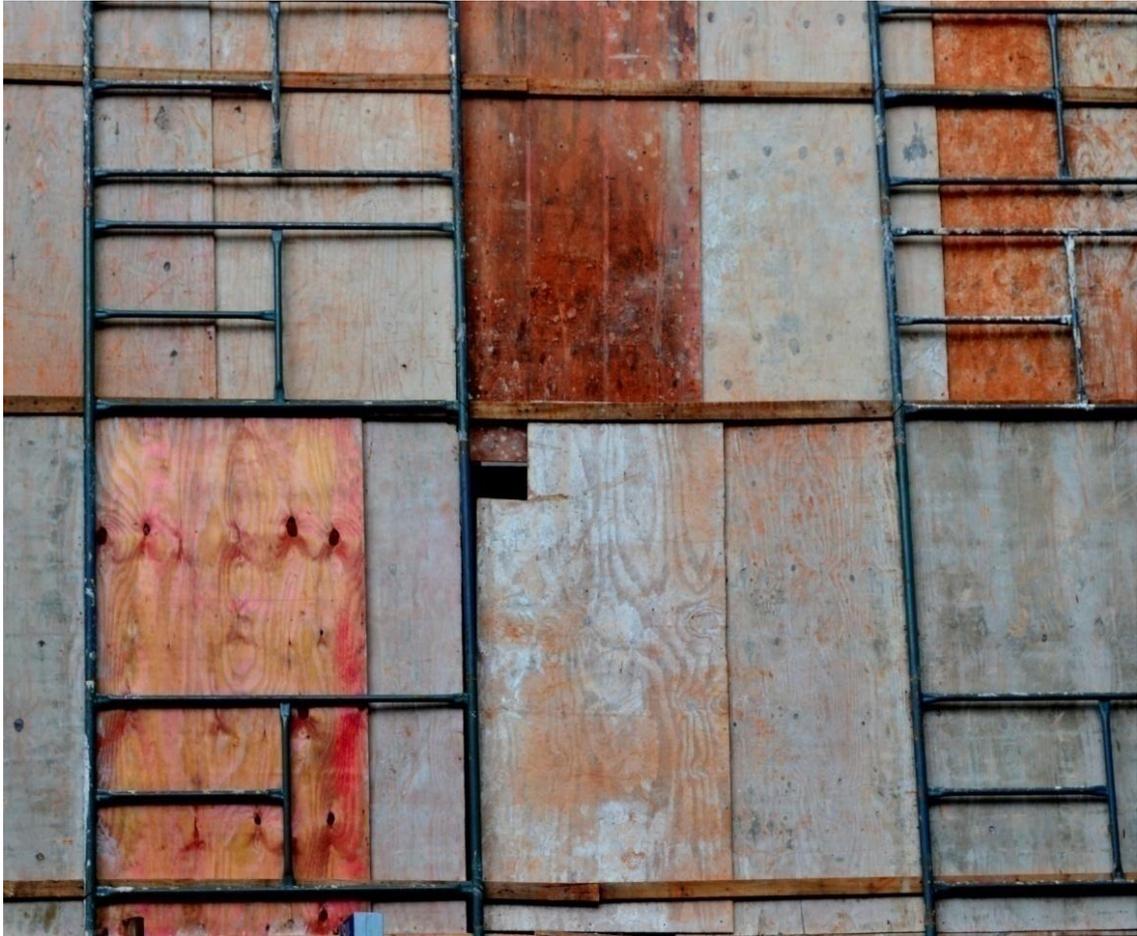


FIGURA 178 - Joana Campelo - *Tapume* - 2012. (0.7 x 0.6 m). Fotografia.

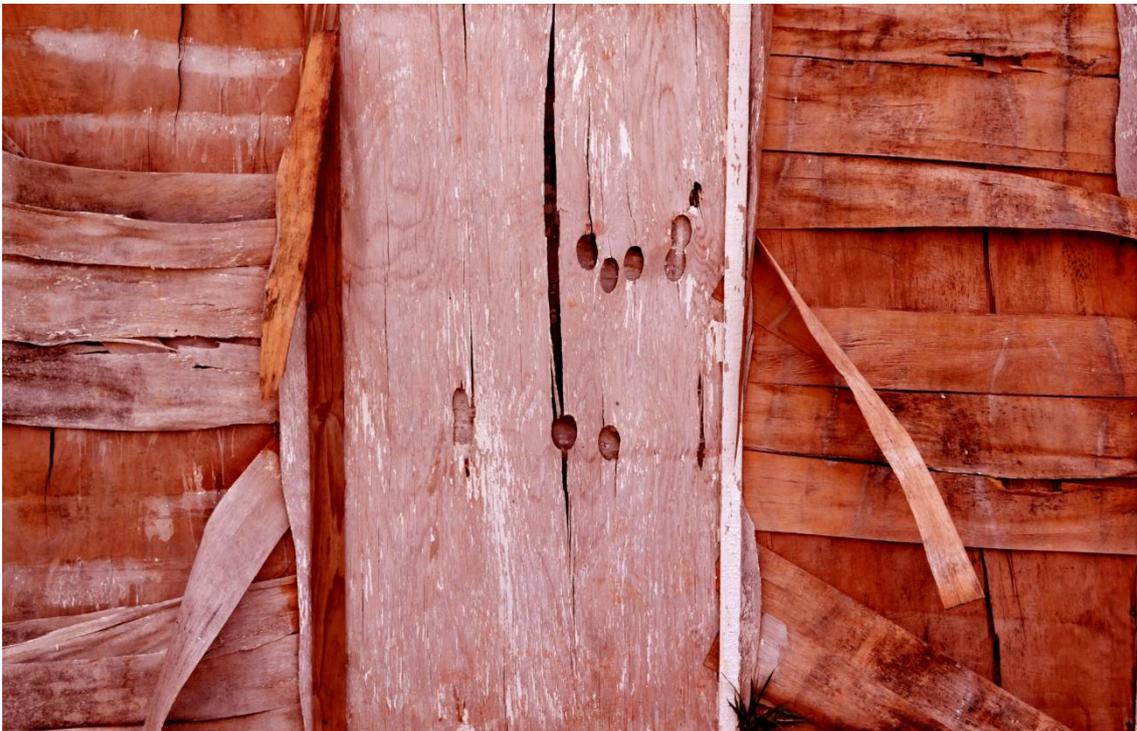


FIGURA 179 - Joana Campelo - *Tapume II* - 2012. (0.7 x 0.5 m). Fotografia.

3.4.5 - Bricolagem

Repetir repetir - até ficar diferente

Repetir é um dom de estilo

Manoel de Barros

Algumas fotografias transmitem melhor sua mensagem estética quando expostas isoladamente; outras, porém, ganham força e importância e adquirem nova dimensão quando dispostas em conjunto. Nesta série, o trabalho se direcionou à experimentação de combinações entre as próprias imagens; fotografias foram organizadas umas com relação a outras em blocos sequencias, fazendo com que não haja apenas um ponto de observação, mas vários pontos (distâncias, dimensões), diferentes e simultâneos. (BRISSAC, 1998). No dizer de Rosalind Krauss (*apud* BRISSAC, 1998, p. 168) “A ausência de um foco único faz o olhar caminhar por toda a composição”.

A propósito, o nome desta série, **Bricolagem**, tem algo a ver com o conceito que lhe é dado no campo da antropologia, de junção de unidades diferentes para a formação de um elemento único. Para Claude Lévi-Strauss, bricolagem seria um ato espontâneo, ligado ao terreno da mitologia, e nesse sentido, em disparidade com o esquema científico, próprio, portanto, do mundo da imaginação e da vivência pessoal.

Trata-se de um olhar que se relaciona com o trabalho do casal de fotógrafos alemães Hilla Becher (1934) e Bernd Becher (1931-2007), que, conforme mencionado anteriormente, montavam um tipo de inventário de fisionomias urbanas.

Essas montagens criam uma relação diferente com a paisagem, relação que, no entender de Brissac, se assemelham, de certa forma, aos panoramas do século XIX, que consistiam em grandes e contínuas telas circulares pintadas nas paredes de uma rotunda com uma plataforma central elevada para o observador, que criava uma ilusão de ótica, dando-lhe a sensação de estar contemplando a paisagem como se estivesse no alto de uma montanha. (BRISSAC, 1998) “Nos panoramas, arremata Benjamin (*apud* BRISSAC, 1998, p. 93), a cidade ganha as dimensões de uma paisagem”.

*bricolagem vem do francês *bricolage* que significa trabalho ou conjunto de trabalhos manuais feitos em casa por distração ou economia.

A série se assemelha à botânica de asfalto descrita por Benjamin a propósito das andanças do *flâneur* pela cidade, catalogando os elementos urbanos, deslocando-os de seu contexto funcional. Para Brissac (1998, p. 88), o olhar do *flâneur* transforma “a cidade numa floresta de símbolos” que “se converte em objeto da ciência natural, com suas arquiteturas classificadas como espécies variadas”.

Essa série também guarda particular afinidade com as imagens do livro *Entre os Olhos, o Deserto*, do fotógrafo brasileiro Miguel do Rio Branco (1997).

O livro *Entre os Olhos, o Deserto* foi organizado a partir de imagens em lugares desertos, ermos e vazios, dos Estados Unidos e México, e explora, de forma nostálgica, a solidão humana. O trabalho contém fotografias de fragmentos de paisagens, objetos, texturas, etnias, culturas e corpos intercalados com retratos de olhos de homens, mulheres, crianças e animais. Cada página do livro contém uma dobradura que ao ser aberta transforma sequencias de dípticos em trípticos, podendo uma mesma imagem relacionar-se com as anteriores e com as seguintes. Dessa forma, o fotógrafo cria novas composições e significados variáveis para a mesma foto.



FIGURA 180 - Miguel Rio Branco - *Entre os Olhos, o Deserto* - 1997. Fotografia.

Essa série interage também com uma grande instalação audiovisual, do mesmo artista, exposta permanentemente no Museu de Inhotim - MG na qual se encontra uma exibição de slides de três fotografias em que algumas imagens se fundem, sobrepondo-se umas às outras, enquanto outras se mantêm fixas, criando novamente diferentes combinações, enquanto ao fundo uma trilha sonora intercala música clássica com músicas populares americanas. A instalação também contém estruturas de metal, sobras de construções, posicionadas acima das imagens.



FIGURA 181 - Miguel Rio Branco - *Entre os Olhos, o Deserto* - Instalação - Inhotim - 1997.

Com referência às obras do artista citado, são apresentadas, da série **Bricolagem**, em primeiro lugar, montagens feitas a partir de repetições da mesma imagem:



FIGURA 182 - Joana Campelo - *Andaimés III* - 2012. (0.7 x 0.5 m). Fotografia.



FIGURA 183 - Joana Campelo - *Viaduto* - 2012. (0.8 x 0.35 m). Fotografia.



FIGURA 184 - Joana Campelo - *Sem Título* - 2012. (0.7 x 0.5 m). Fotografia.

Nesse segundo conjunto de imagens, são relacionadas fotografias com características semelhantes, de modo a manter uma unidade de composição, como nas montagens abaixo:



FIGURA 185 - Joana Campelo - **Sem Título** - 2012. (0.45 x 0.8 m). Fotografia.

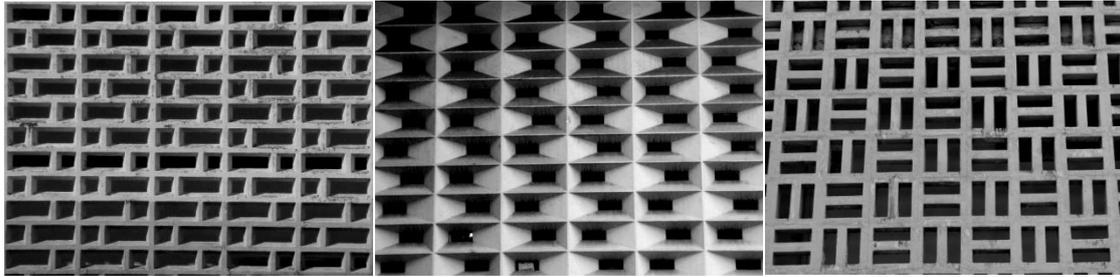


FIGURA 186 - Joana Campelo - **Cobogós** - 2012. (0.8 x 30 m). Fotografia.



FIGURA 187 - Joana Campelo - **Tijolinhos** - 2012. (0.8 x 35 m). Fotografia

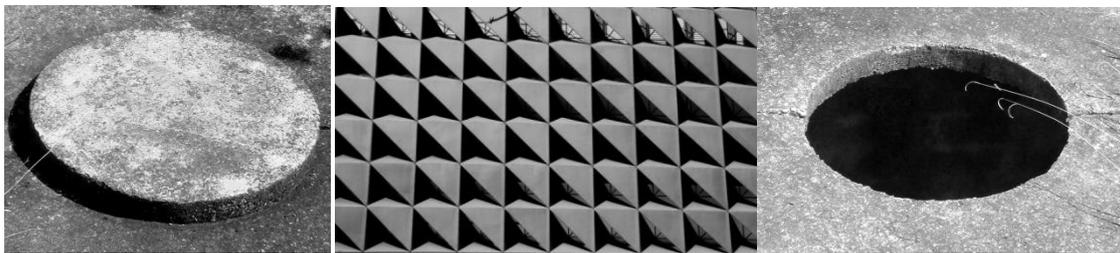


FIGURA 188 - Joana Campelo - **Sem Título** - 2012. (0.8 x 3 0 m). Fotografia.

O processo de escolha e montagem das imagens desta série inicia-se com colagens de fotografias distintas e prossegue com a escolha das composições que melhor interagem de acordo com os efeitos estéticos buscados. O resultado dessa experiência é o arranjo de diferentes imagens que se relacionam por contraposição: montagens de fotos coloridas com fotos em preto e branco, fotos que apresentam estruturas formais bem como lineares e fotos de temas variados, em trípticos ou em polípticos. Muitas vezes, duas imagens iguais tornam-se espécies de moldura de uma terceira situada entre ambas.

A seguir, foram dispostas fotos semelhantes que mantêm uma unidade, mas que apresentam variações na cor ou em suas dimensões.

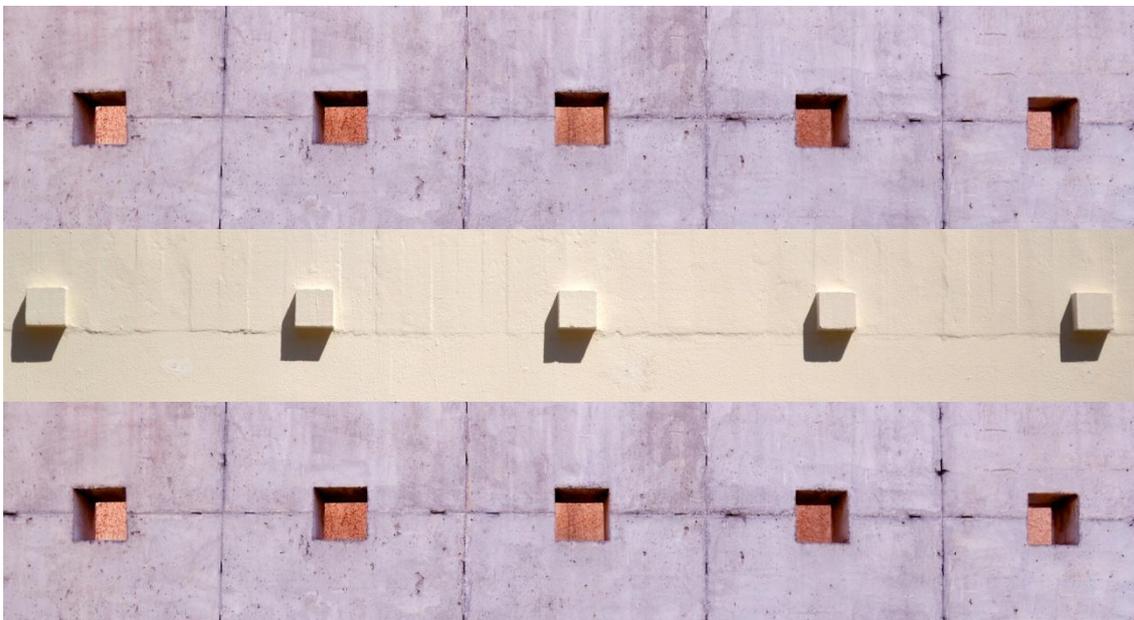


FIGURA 189 - Joana Campelo - **Sem título** - 2013. (1.1 x 0.6 m). Fotografia.

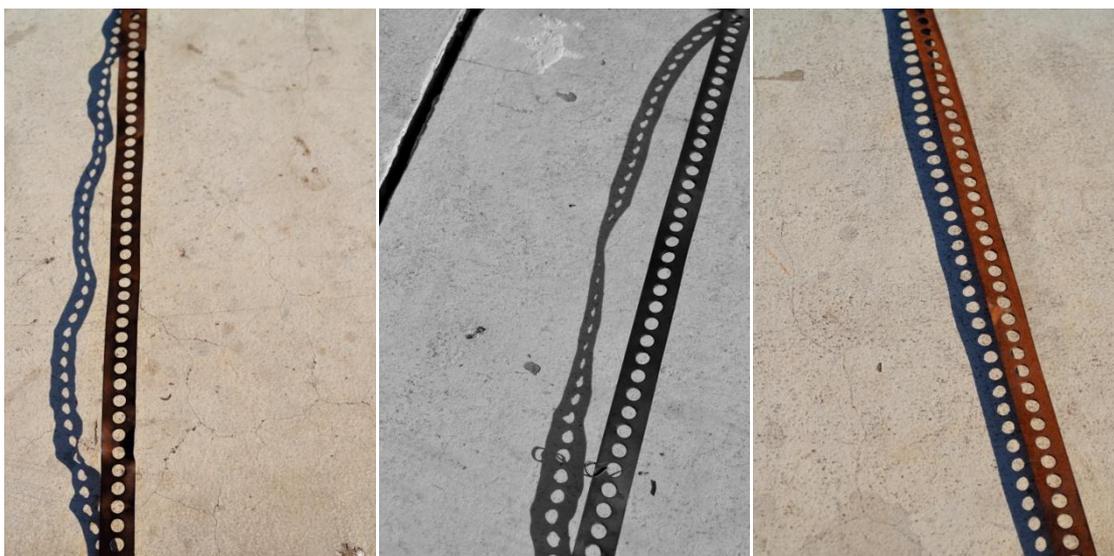


Figura 190 - Joana Campelo - **Bolinhas** - 2012. (1.1 x 0.5 m). Fotografia.

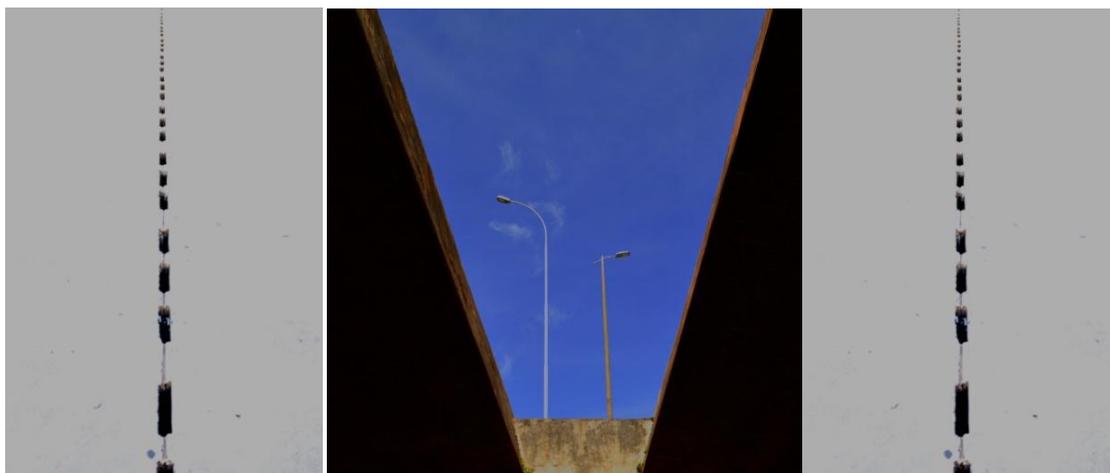


FIGURA 191 - Joana Campelo - **Sem Título** - 2012. (1.1 x 0.5 m). Fotografia.



FIGURA 192 - Joana Campelo - **Sem Título** - 2012. (1.1 x 0.5 m). Fotografia.

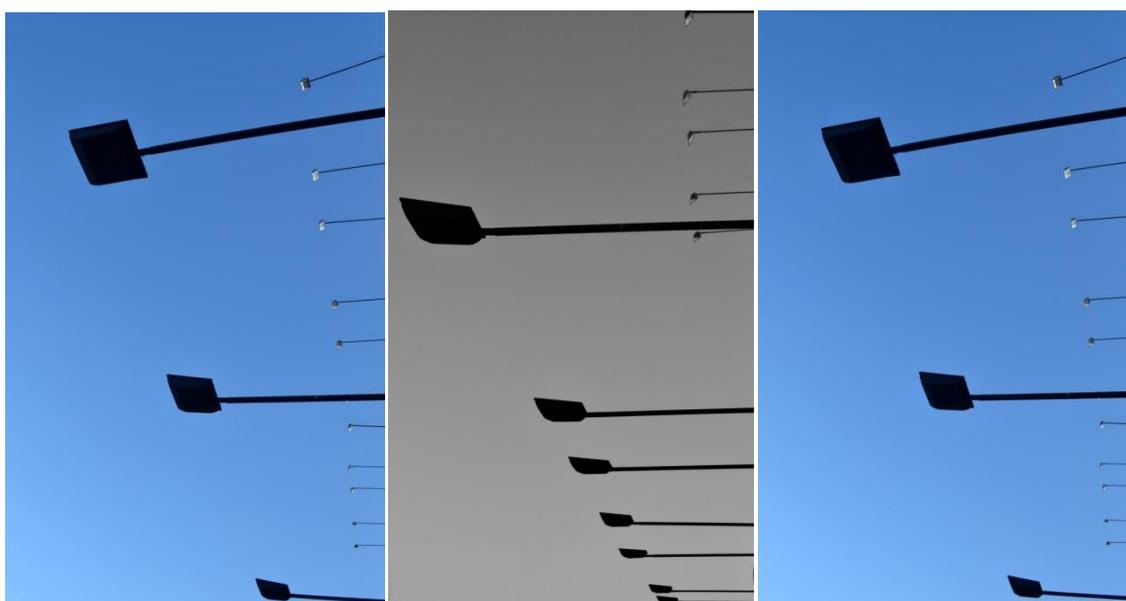


FIGURA 193 - Joana Campelo - **Luz** - 2012. (1.1 x 0.6 m). Fotografia.

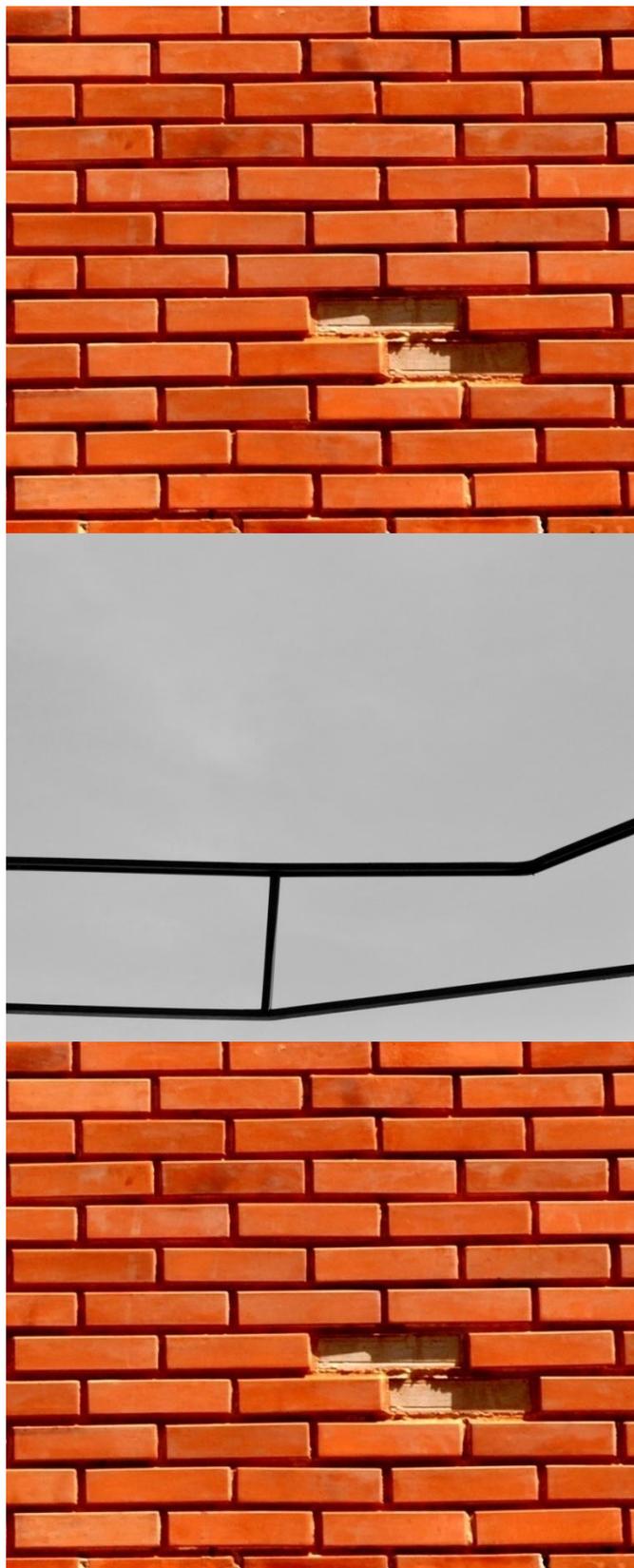


FIGURA 194 - Joana Campelo - **Sem Título** - 2012.
(0.55 x 1.1 m). Fotografia.

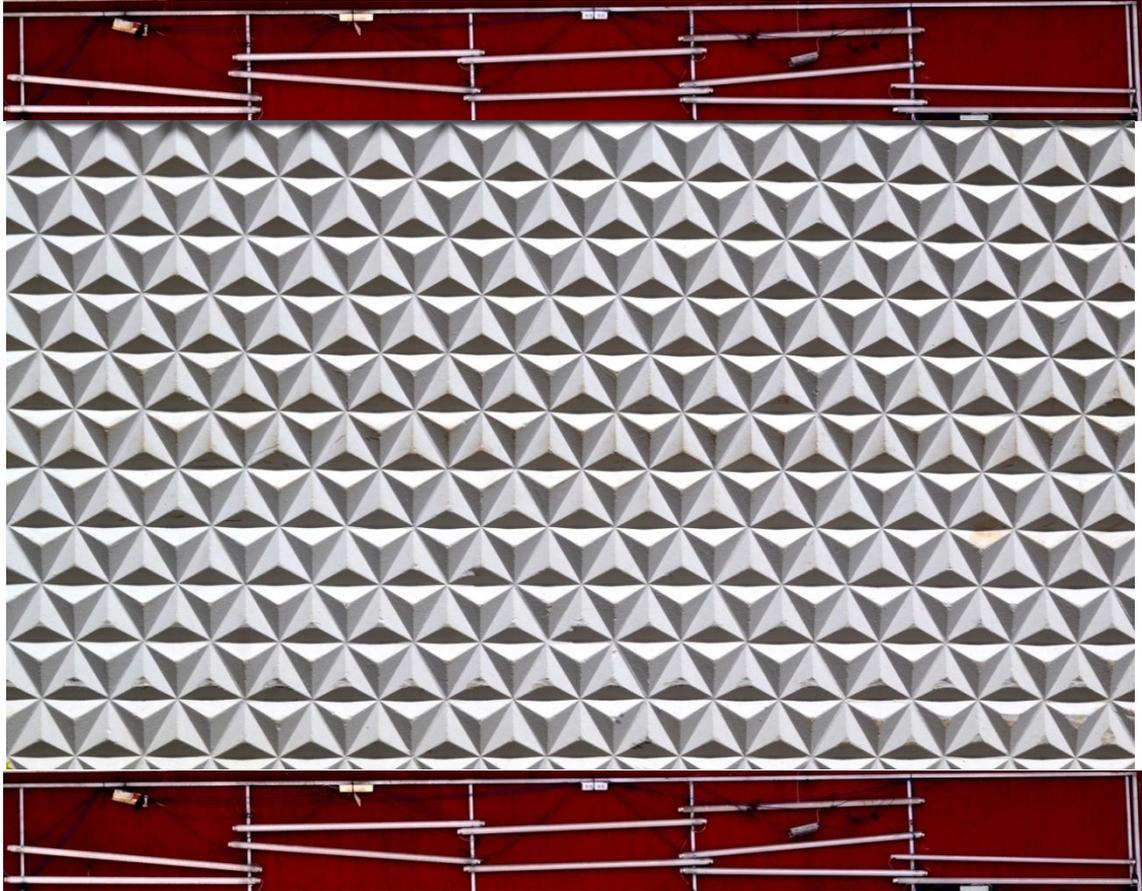


FIGURA 195 - Joana Campelo - **Sem título** - 2012. (1.1 x 0.9 m). Fotografia.



FIGURA 196 - Joana Campelo - **Cubos Brancos** - 2012. (1.1 x 0.9 m). Fotografia

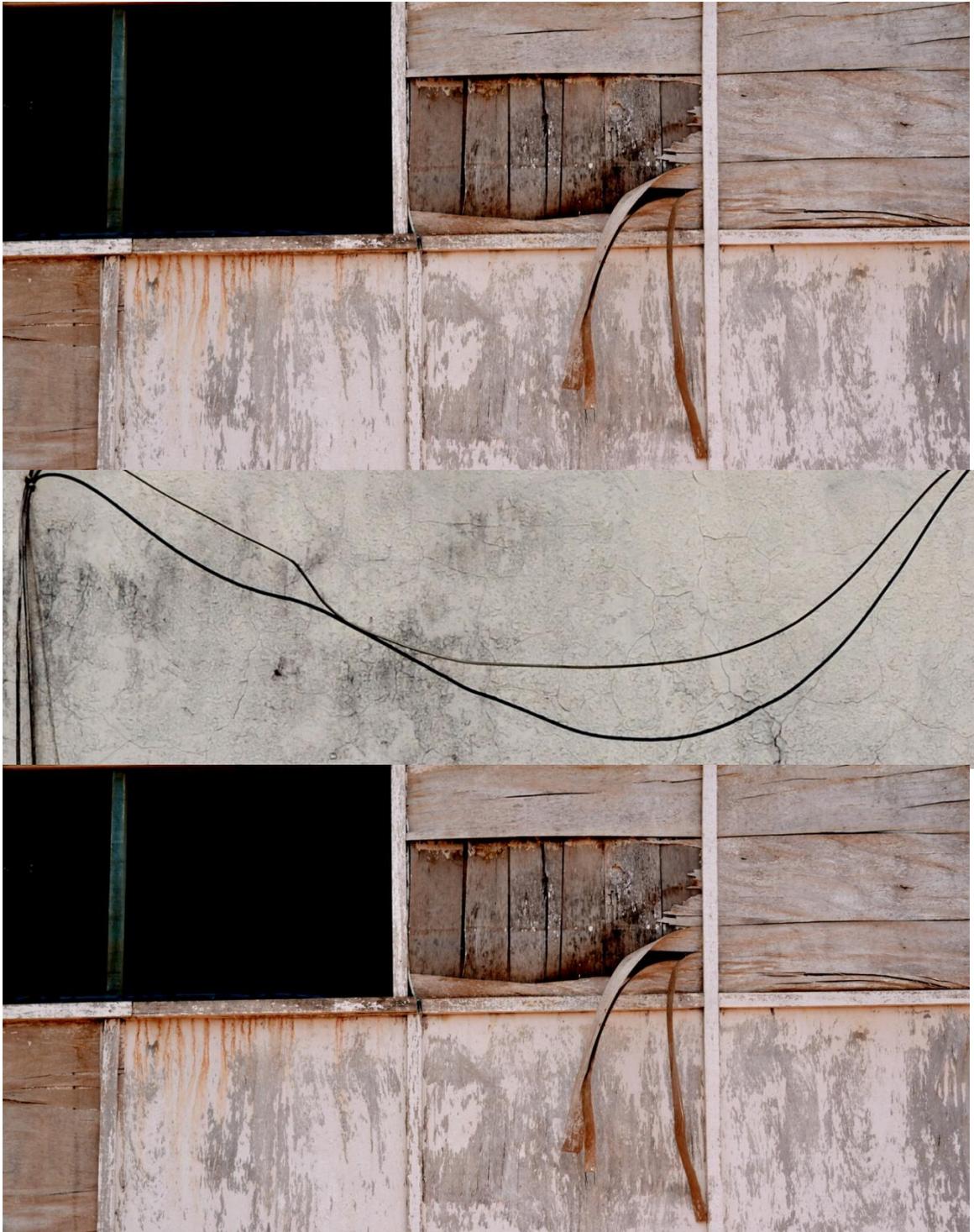


Figura 197 - Joana Campelo - **Construção** - 2013. (0.9 x 1.1 m). Fotografia.

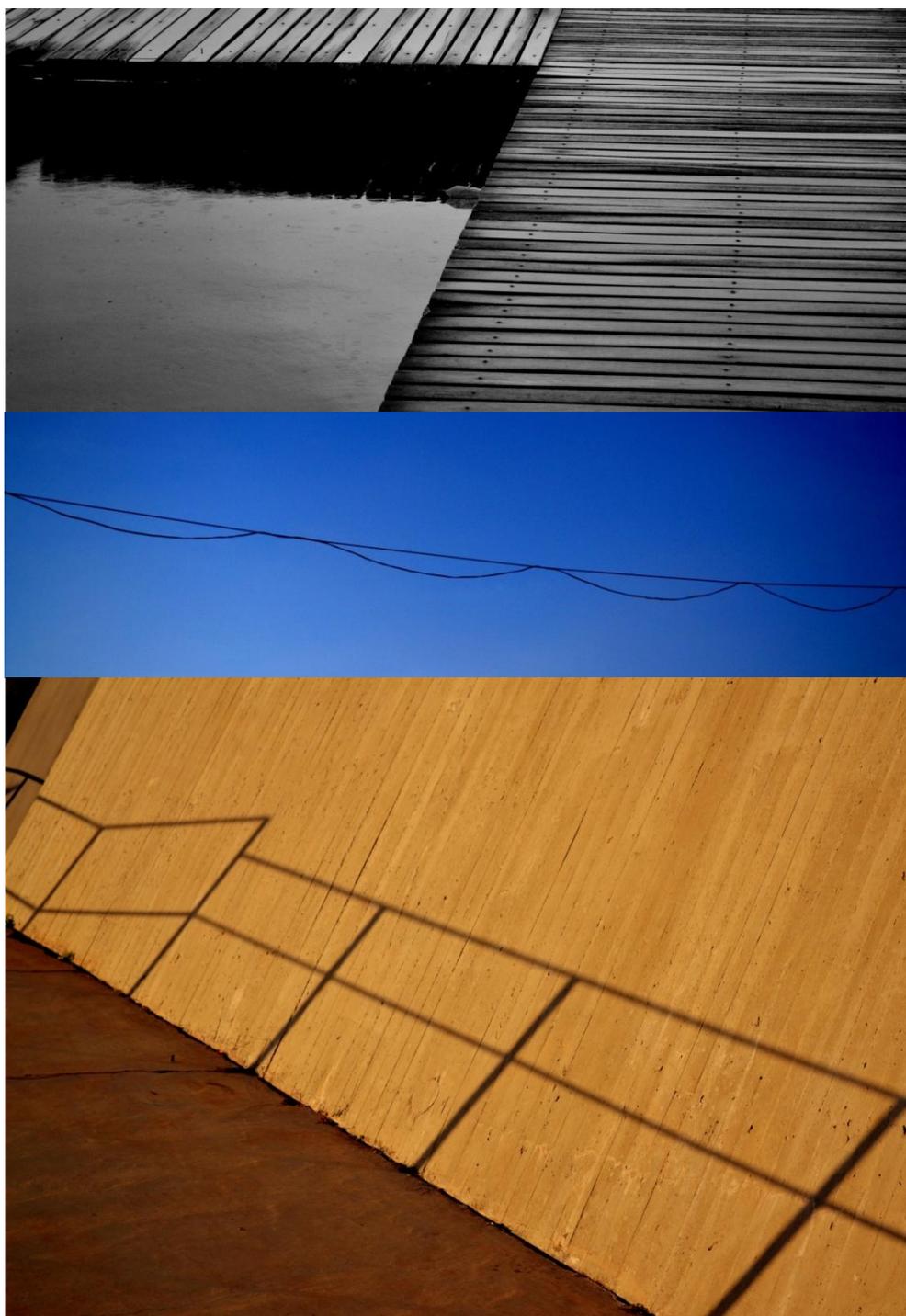


FIGURA 198 - Joana Campelo - **Sem Título** - 2012. (0.8 x 1.1 m). Fotografia.



Figura 199 - Joana Campelo - **Sem Título** - 2013. (1.1 x 0.7 m). Fotografia.

Também foram realizadas algumas experiências com montagens de palavras, e imagens encontradas em placas, letreiros e outdoors no próprio espaço urbano. No que diz respeito à relação imagem-palavra cabe mencionar o diálogo que mantêm com a obra *Nome* (1993), do artista multimídia Arnaldo Antunes.

Nome é um conjunto de poesias-músicas breves que se articulam caleidoscopicamente numa trama de escrita, imagens e sons desenvolvidos em diferentes suportes como vídeos, livro e CDs. (BRISSAC, 1998, p. 220) Arnaldo Antunes brinca com a plástica das letras, das palavras e das formas, que se sobrepõem e se ligam umas às outras, se emaranham, se engolem, se apagam numa mistura de textos manuscritos e datilografados. Ele constrói sistemas de nomação, ligando os nomes às coisas e aos animais, formando um verdadeiro redemoinho, onde imagens múltiplas se dissolvem umas nas outras estabelecendo uma conexão visual. Anúncios luminosos, placas de trânsito, semáforos, palavras escritas nos muros, setas, relógios, faróis fazem parte dessa colagem da gramática urbana, em que as formas das coisas também são usadas como letras. (BRISSAC, 1998, p. 221)



FIGURA 200 - Joana Campelo - **DEVAGAR** - 2012. (1.1 x 0.6 m). Fotografia.



FIGURA 201 - Joana Campelo - **Security** - 2012. (1.1 x 0.4 m). Fotografia.

Estas recentes experiências, com palavras e imagens, realizadas na evolução do meu trabalho, ainda não chegaram a um ponto de amadurecimento e abrem novas possibilidades e desdobramentos para trabalhos em futuro próximo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta inicial desta dissertação foi a de proceder a uma reflexão sobre o trabalho fotográfico **ESPAÇO URBANO - Um Olhar Concreto**, no que diz respeito basicamente à experiência e prática da arte fotográfica e complementarmente às análises teóricas que com ele se relacionam.

Assim, embora havendo esboçado um panorama histórico da fotografia e abordado diferentes modos de exploração do espaço urbano, em diversas épocas e lugares, a proposta visa apresentar um modo pessoal e específico de perceber a paisagem urbana, que se reflete nas imagens produzidas.

O trabalho manteve continuidade com relação à fase inicial, à época da diplomação em Artes Visuais em 2009, por adotar a mesma temática e instrumento de trabalho, mediante um exercício continuado. Essa linearidade não constituiu obstáculo e, certamente contribuiu para descobrir novos rumos e abrir novos horizontes à pesquisa. Esses novos caminhos resultaram em um conjunto de desdobramentos, que inicialmente eram imprevisíveis, e que deram origem às séries **Poesia do Averso** e **Bricolagem**.

As duas séries possuem novas características com relação à série inicial **Concreto Urbano**, a qual teve como ponto de partida o concretismo, materializando-se em imagens abstrato-geométricas, que continham poucos elementos formais em sua composição. Essas imagens foram, aos poucos, adquirindo uma aparência mais atual e contemporânea. Ao explorar espécies de ruínas e canteiros de obras, a série **Poesia do Averso** buscou captar novos tipos de composições, focalizando detalhes da paisagem urbana, de forma a perseguir o elemento estético em outro tipo de imagens que ampliam os horizontes do que geralmente é considerado belo. Imagens com buracos, rupturas, remendos e imperfeições deram um aspecto mais desordenado e desequilibrado ao trabalho.

Na série **Bricolagem**, a criação não se deu apenas no ato da captura, mas expandiu-se do para o momento da montagem. Nessa série foram relacionadas imagens de tipologias urbanas, semelhantes e diferentes, encontradas em diversos ambientes da cidade, que organizadas em módulos geraram novas composições. A escolha destas combinações resultou em novas experimentações para a obtenção dos resultados visados.

O embasamento teórico, por sua vez, propiciou o aprimoramento das ideias e, apoiado numa reflexão sobre assuntos específicos do universo da linguagem fotográfica e sobre o trabalho realizado, ampliou a compreensão do processo.

BIBLIOGRAFIA

ANDRÉ, Paulo Fayad. *Brasília 50 anos, Uma Idéia, uma Nação*. Brasília: Voz de Brasília, 2010.

AMORIM, Débora e Márcio. *Brasília Uma Arquitetura Familiar*. Fotografias de Débora Amorim. Brasília: Círculo de Brasília, 2011.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BARGATA, Beto. *Brasília Submersa*. Fotografias de Beto Bargata. Brasília: 2010

BARROS, Geraldo de. *Fotoformas: Geraldo de Barros*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Sobras: Geraldo de Barros. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade - O Pintor da Vida Moderna*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, Coleção Leitura, 1996.

BAURET, Gabriel. *A Fotografia – história-estilos-tendências-aplicações*. Edições 70, Coleção Arte & Comunicação, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire Um Lírico no Auge do Capitalismo Obras Escolhidas III*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989. Tradução: José Martins Barbosa, Hemerson Alves Batista.

Sobre La Fotografía, Espanha: Editora Pre-Textos, 2008, Tradução: José Muñoz Millanes.

A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet,

BOLTON, Richard. *The Contest of Meaning: critical histories of photography*. United States of America: Massachusetts Institute of Technology, 1999.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. Cosac Naify Edições, 1999.

BURBI, Sérgio e TITAN Jr, Samuel. *Livro de Olhar - Fotografias de Thomaz Farkas*.

João Paulo Farkas - 2011.

CAMPANY, David. *Art and Photography*. Honk Kong: Phaidon Press Limited, 2005.

CANDANGO FOToclUBE - *Cinco Anos*. Brasília: Gráfica Athalaia, 2011.

CARTIER-BRESSON, Henri. *O momento decisivo*. In: *Fotografia e Jornalismo*. BACELLAR, Clark (org.). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes (USP), 1971.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB. *Brasília ruína e Utopia*. São Paulo: Edição Fundação Bienal de São Paulo, 2002. Brasília: CCBB, 2002

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL - CCBB. Athos Bulcão – Construção e Poesia. Brasília: Gráfica Editora Aquarela, 2002. Curadoria de Marcus Lontra Costa.

CIVITA, Victor. *FOTOGRAFIA - Manual Completo de Arte e Técnica*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

CLEMENTINO, Luiz. *Lugares Distantes*. Brasília, 2009: (sem editora), 120 p.

COTTON, Charlotte. *A Fotografia como Arte Contemporânea*. São Paulo: Editora WMF, Martins Fontes, 2010. (tradução de Maria Sílvia Mourão Netto)

COSTA, Helouise e SILVA, Renato Rodrigues. *A Fotografia Moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CURTIS, William Jr. *Arquitetura Moderna desde 1900*. Bookman, 2008.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1993. (tradução de Marina Appenzeller)

FABRIS, Annateresa. *Fotografia, Uso e Funções no Século XIX*, São Paulo: EDUSP, 1991.

FARIAS, Agnaldo. *Athos Bulcão: Compositor de Espaços*. Brasília: Fundação Athos Bulcão, 2009. Tradução de Renato Rezende.

FARKAS, João. *Thomaz Farkas, fotógrafo*. São Paulo: DBA Artes Gráficas e Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1997.

FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 2002.

FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia – Para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1998.

FRAMPTON, Kenneth. *Building Brasília, Photographs by Marcel Gautherot*. Thames e Hudson, United Kindom: 2010.

FREEMAN, Michael. *Compendio de Fotografia Digital*. China: Evergreen GmbH, 2009.

GASPARIAN, Gaspar. *Um Fotógrafo Paulista*. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1988.

GULLAR, Ferreira. *Manifesto Neoconcreto; Teoria do Não-Objeto*. Rio de Janeiro: 1959.

HUMBERTO, Luís. *Luís Humberto: Do lado de fora da minha janela, do lado de dentro da minha porta*. Fortaleza, Ceará: Tempo d' Imagem, 2010.

Fotografia, A Poética do Banal. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *As Construções de Brasília*. Marcel Gautherot, Peter Scheier e Thomaz Farkas, Ipsis Gráfica e Editora, 2010. Curadoria: Heloisa Espada

INSTITUTO MOREIRA SALLES *Marcel Gautherot, Brasília*. São Paulo: 2010. (ensaio de Kenneth Frampton)

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *O Brasil de Marcel Gautherot, Fotografias*. São Paulo: 2001.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Thomaz Farkas, Pacaembú*. Coleção Thomaz Farkas, DBA - Dórea Books and Art, 2008. (introdução de Juca Kfourri)

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Thomaz Farkas - Uma Antologia Pessoal*. São Paulo: 2011

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Aleksandr Ródtchenko - Revolução na Fotografia*. São Paulo: 2010.

Imagens de Brasília – 1º Prêmio FotoArte de Fotografia. Editora Arte 21, 2004.

KELLNER, Thomas. *Brasília 50 Anos de Utopia Moderna*. Brasil: Editora ARP, 2010. (idealização e coordenação de Karla Osório Netto).

- KIM, Lina e WESELY, Michael. *Arquivo Brasília*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- Brasília Plena - 45 fotógrafos em 45 horas*. Brasília: Arte 21, 2007.
- Fotografia e Memória: reconstituição por meio da fotografia*. In: *O Fotográfico*. SAMAIN, Etienne, São Paulo: Hucitec, (Editora de Humanismo, Ciência e Tecnologia) CNPq, 1998.
- LEVI STRAUSS, David. *A Bela e a Fera, bem entre os olhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- MACHADO, Arlindo. *O Quarto Iconoclasmo e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro: Editora Rios Ambiciosos, 2001.
- A Ilusão Especular - Introdução á Fotografia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- MARTÍNEZ, Vicente. *Robert Ryman e a pintura vista como um campo de relações*. In: *Vis - Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte*. v. 6. Brasília: Editora: PPG - Arte UnB - 2007.
- MASCARO, Cristiano. *São Paulo*. São Paulo: SENAC, 2000.
- MERLEAU PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. Cosac Naify, 2004. Tradução: Paulo Neves e Maria Ermantina Pereira.
- NESBIT, Molly. *Atget's Seven Albums*, United States of America: Yale University, 1992.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Marca d'Água, 1996.
- POLLACK, Peter. *The Picture History of Photography - From the Earliest Beginning to the Present Day*. Great Britain: Thames and Hudson, London, 1963.
- RENNÓ, Rosângela. *Fotoportátil 3*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

O arquivo universal e outros arquivos. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2003.

RIO BRANCO, Miguel. *Entre os Olhos, o Deserto.* São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Silent Book. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

SAMAIN, Etienne. *O Fotográfico.* São Paulo: Hucitec, (Editora de Humanismo, Ciência e Tecnologia) CNPq, 1998.

SANTAELLA, Lúcia. *Os três paradigmas da imagem.* In: SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico.* São Paulo: São Paulo: Hucitec, (Editora de Humanismo, Ciência e Tecnologia) CNPq, 1998.

Três paradigmas da imagem: gradações e misturas. In. OLIVEIRA, Ana Cláudia Mei Alves de; BRITO, Yvana Carla Fchine de (orgs.) *Imagens técnicas.* São Paulo: Hacker Editores, 1998.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A Imagem Precária: Sobre o dispositivo fotográfico.* Campinas, SP: Papyrus, 1996. (Tradução: Eleonora Bottmann).

SEBRAE. *Athos em Outras Formas.* 2005.

SONTAG, Susan, *Sobre Fotografia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WENDERS, Wim. *Lugares, estranhos e quietos.* São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Mostra Internacional de Cinema e São Paulo, 2010.

ZAMBONI, Silvio. *P & B,* Ed. Estação Gráfica, 2005.

REVISTAS:

Brasília: Revista da Cia. Urbanizadora da Nova Capital do Brasil – 1959.

Brasília Vive! - Peter Scheier e Stephan Geyer Krahn. Ed. Livraria Kosmos.

Cobogós - Acervo da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Vis - Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte. v. 6. Brasília: Editora: PPG - Arte UnB - 2007.

Zum - Revista de Fotografia. São Paulo: Instituto Moreira Salles. Edição 3 - 2012.