

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TECNOLOGIA**

RAFAEL EGASHIRA

**FOTOGRAFIA E COR: OS ESQUEMAS DE COMBINAÇÕES DE CORES
CONDUZINDO A CONSTRUÇÃO E LEITURA DE FOTOGRAFIAS**

DISSERTAÇÃO

CURITIBA

2011

RAFAEL EGASHIRA

**FOTOGRAFIA E COR: OS ESQUEMAS DE COMBINAÇÕES DE CORES
CONDUZINDO A CONSTRUÇÃO E LEITURA DE FOTOGRAFIAS**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Tecnologia, do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Área de Concentração: Tecnologia e Interação.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Martha Silveira

CURITIBA

2011

Para minha amada,
Juliana.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de dedicar este espaço para expressar minha gratidão à Prof^ª Luciana, por sua atenção, paciência e compreensão durante todo o período de orientação.

Aos Professores Marilda, Fernando e Mikosz por aceitarem o convite para compor a banca e pelas valiosas contribuições à dissertação.

Aos amigos e colegas de trabalho pelo apoio e palavras de incentivo.

Às Famílias Egashira e Bonat pelo suporte constante.

E, especialmente, à Juliana, companheira que soube com muita sensibilidade e dedicação apontar os caminhos que me fizeram retomar este trabalho.

RESUMO

EGASHIRA, Rafael. Fotografia e Cor: Os esquemas de combinações de cores conduzindo a construção e leitura de fotografias. 2011. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2011.

Este trabalho buscou apresentar uma experiência fotográfica vivenciada pelo autor desta dissertação que fosse conduzida pela teoria da cor. Foi assumido que a fotografia colorida é uma construção dupla, no sentido de que tanto a fotografia como a cor não são neutras. Para embasar esse pressuposto, introduzimos elementos da teoria da fotografia que refutam o automatismo do aparelho fotográfico e trouxemos conceitos da teoria da cor que definem a percepção cromática como um fenômeno que envolve o entendimento dos aspectos físicos, fisiológicos e culturais da cor. Ainda no capítulo da cor, apresentamos a harmonia cromática e sua principal ferramenta, os esquemas de combinações de cores. Tais esquemas conduziram a realização de um conjunto de fotografias do qual foram selecionadas quinze imagens para compor esta dissertação. Finalmente, tecemos comentários sobre a presença da cor em sete das quinze fotografias realizadas para esta pesquisa.

Palavras-chave: Fotografia. Cor. Harmonia.

ABSTRACT

EGASHIRA, Rafael. Título. 2011. Dissertação – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2011.

This study aimed to provide a photographic essay experienced by the author of this dissertation and driven by the theory of color. It was assumed that the color photograph is a double construction in the sense that both the photo and color are not neutral. To support this assumption, we introduced elements of the theory of photography that refute the automatic photographic apparatus and brought concepts of color theory that define the color perception as a phenomenon that involves understanding the physical, physiological and cultural features of color. In the chapter on color, we still present the chromatic harmony, and its main tool, the schemes of color combinations. Such schemes have led to collect a set of photographs which were selected fifteen images to compose this dissertation. Finally, we comment on the presence of color in seven of fifteen photographs taken for this research.

Keywords: Photography. Color. Harmony.

Lista de Figuras

Figura 1: Kodak Color Porta 100T. Christopher Williams, 2000.....	12
Figura 2: Fujicolor Negative Film FUJI NPL 160 T. Christopher Williams, 2000.	13
Figura 3: Agfa Color (oversaturated) Negative Film: OPTIMA 100 Professional. Christopher Phillips, 2000.....	13
Figura 4: Sem Título. William Eggleston. Sem data.....	14
Figura 5: Sem Título. William Eggleston. Sem data.....	15
Figura 6: Sem Título. William Eggleston. Sem data.....	16
Figura 7: Sem Título. Alex Webb. Sem data.....	17
Figura 8: Sem Título. Alex Webb. Sem data.....	18
Figura 9: Bar azul. Luiz Braga. 1996.....	19
Figura 10: Rapaz e cão em Carananduba. Luiz Braga. 1991.....	19
Figura 11: Noiva e puta. Miguel Rio Branco. 2002.....	20
Figura 12: Saia rosa. Miguel Rio Branco. 2002.....	21
Figura 13: Vestido roxo. Miguel Rio Branco. 2002.....	21
Figura 14: Fotografias extraídas do livro The Americans.....	40
Figura 15: a) Matiz; b) Valor; c) Croma.....	44
Figura 16: Experimentos de Newton com os prismas.....	45
Figura 17: Cores-pigmento opacas.....	46
Figura 18: Cores-pigmento transparentes.....	47
Figura 19: Cores-luz.....	48
Figura 20: Disco de Newton.....	49
Figura 21: Círculo cromático de Albert Munsell.....	50
Figura 22: Círculo cromático de Arthur Pope.....	50
Figura 23: Círculo cromático de cores-pigmento opacas.....	51
Figura 24: Círculo cromático de cores-pigmento transparentes.....	51
Figura 25: Círculo Cromático de cores-luz.....	51
Figura 26: Teoria Tricromática da Visão e Teoria de Hering.....	54
Figura 27: Esquema de combinação de cores acromático.....	61
Figura 28: Esquema de combinação de Cores Neutras.....	61
Figura 29: Esquema de Combinações de Cores monocromático..	62
Figura 30: Esquema de Combinações de Cores Análogas.....	63
Figura 31: Esquema de combinações de cores diádicas complementares.....	64
Figura. 32: Esquemas de Combinações de Cores Diádicas Tons-Rompidos.....	65
Figura 33: Esquemas de Combinações de Cores Triádicas Assonantes.....	66
Figura 34: Esquemas de Combinações de Cores Complementares Divididas.....	67
Figura 35: Esquemas de Combinações de Cores com Quatro Cores.....	68
Figura 36: Esquemas de Combinações de Cores com Seis Cores.....	69
Figura 37: Fotografias do livro American Color 2. Constantine Manos.....	72

Figura 38: Esquemas de Cores.....	73
Figura 39: Guia da Cor - Características das cores.....	73
Figura 40: Foto-Esquema 1 - Combinação de cores neutros.....	75
Figura 41: Foto-Esquema 2 – Combinação de cores monocromático.....	76
Figura 42: Foto-Esquema 3 - Combinação de cores monocromático.....	77
Figura 43: Foto-Esquema 4 - Combinação de cores monocromático.....	78
Figura 44: Foto-Esquema 5 - Combinação de cores análogas.....	79
Figura 45: Foto-Esquema 6 - Combinação de cores análogas.....	80
Figura 46: Foto-Esquema 7 - Combinação de cores diádicas complementares.....	81
Figura 47: Foto-Esquema 8 - Combinação de cores diádicas complementares.....	82
Figura 48: Foto-Esquema 9 - Combinação de cores diádicas tons-rompidos.....	83
Figura 49: Foto-Esquema 10 - Combinação de cores triádicas assonantes.....	84
Figura 50: Foto-Esquema 11 - Combinação de cores complementares divididas.....	85
Figura 51: Foto-Esquema 12 - Combinação de cores complementares divididas.....	86
Figura 52: Foto-Esquema 13 - Combinação de cores complementares divididas e monocromático.....	87
Figura 53: Foto-Esquema 14- Combinação de cores com 6 cores.....	88
Figura 54: Foto-Esquema 15 - Combinação de cores, verde, amarelo, azul e branco.....	89

Sumário

Introdução.....	10
1 A fotografia como expressão.....	23
1.1 Roland Barthes e a Câmara Clara	24
1.2 A fotografia e sua comunicação com a sociedade	28
1.3 Fotografia entre documento e expressão	33
2 Introdução aos aspectos físicos, fisiológicos e culturais da cor.....	42
2.1 Aspectos físicos.....	43
2.2 Aspectos fisiológicos.....	52
2.3 Aspectos culturais.....	54
2.4 Esquemas de combinações de cores.....	59
2.4.1 Esquemas de consenso	61
2.4.2 Esquemas de equilíbrio.....	63
3 Apresentação das fotografias.....	70
4 Comentários sobre a presença da cor nas fotografias.....	90
4.1 Leitura 1	90
4.2 Leitura 2	91
4.3 Leitura 3	92
4.4 Leitura 4.....	93
4.5 Leitura 5.....	94
4.6 Leitura 6.....	95
4.7 Leitura da Fotografia-Experimento 7.....	96
Considerações finais.....	98
Referências.....	101

INTRODUÇÃO

Tem sido crescente o uso da tecnologia para ordenar a vida do ser humano. Essa é uma constatação que serve tanto para enaltecer os benefícios advindos do desenvolvimento tecnológico como para consternar os críticos que vêem a tecnologia como um fator limitador do livre pensar e agir. Entretanto, mesmo diante desse quadro de divergências, há um consenso sobre o tema: a noção de que a tecnologia não é neutra.

Esta concepção que se encontra disseminada no Programa de Pós-Graduação em Tecnologia. Segundo a apresentação da linha Tecnologia e Interação, os trabalhos desenvolvidos na área estão focados no estudo das mediações simbólicas, de uso e técnicas no contexto das relações entre tecnologia e sociedade. As interações, como compreendidas nesta linha, remetem necessariamente às implicações e aos desdobramentos das tecnologias nas atividades e valores humanos. A relação entre tecnologia e sociedade é descrita como uma relação de influência recíproca:

[...] não se pode falar em tecnologia sem considerar as transformações sociais que estão ao mesmo tempo provocando e favorecendo seu desenvolvimento, também não se pode analisar a sociedade sem que se leve em consideração as transformações tecnológicas que estão ocorrendo dentro dela. (CARVALHO, 1997, p. 71)

O presente trabalho busca inserir a imagem, em especial a fotografia, como uma questão a ser discutida no âmbito dos estudos de tecnologia e sociedade. Neste sentido, partimos do pressuposto de que a fotografia colorida é uma construção dupla. Dupla porque a fotografia não é neutra - toda imagem fotográfica é construída -, e porque a cor não é neutra - a percepção cromática também é resultado da construção simbólica dos significados aplicados às cores das coisas mediadas pela cultura. O objetivo geral é apresentar uma experiência na qual a teoria da cor desempenha um papel condutor na construção da fotografia.

Isto posto, temos como objetivos específicos:

- Levantar elementos da teoria fotográfica que contestam a suposta neutralidade da fotografia.
- Introduzir o conceito de percepção cromática como um processo resultante da conjunção dos aspectos físicos, fisiológicos e culturais da cor, além de apresentar a teoria da harmonia cromática e seus esquemas de combinação de cores.

- Constituir um corpo de fotografias a partir dos esquemas de combinações de cores apresentados.
- Realizar a leitura do corpo de fotografias registradas pelo autor da dissertação e extrair as considerações finais sobre a experiência.

A relação entre cor e fotografia já foi amplamente explorada tanto em termos teóricos como em termos de práxis fotográfica. A viabilidade técnica do filme colorido, que se concretizou na década de 1930, passaria a significar uma maior aproximação do mundo captado com o mundo real. Alguns autores, entretanto, apontaram que essa aproximação é ilusória, uma vez que, embora a natureza ofereça uma paleta ilimitada de cores, o filme, sensor ou qualquer outro artefato está limitado por sua constituição física e sua capacidade de reprodução das cores.

O filósofo Vilém Flusser pode ser citado como um dos autores que criticam a noção de realidade proporcionada pelo aparelho. Para Machado (1999, p.134), embora o filósofo escrevesse sobre a fotografia, não se deveria esperar de seu famoso ensaio “Filosofia da Caixa Preta” uma abordagem como nos moldes clássicos, da linguística ou da sociologia, mas “um modelo básico para a análise do modo de funcionamento de todo e qualquer aparato tecnológico e midiático.”. Em sua visão, Flusser buscava provocar a reflexão sobre a padronização do ato criador e sobre a falta de liberdade num contexto em que a tecnologia assumia um papel central na sociedade.

Flusser afirmava que as imagens técnicas, nas quais se inclui a fotografia, passaram a ser percebidas como se imagem e mundo estivessem no mesmo nível do real e, conseqüentemente, não necessitassem de deciframento.

Em uma de suas reflexões mais difundidas, que trata da representação do preto e branco e das cores na fotografia, Flusser argumentava que as cores são tão teóricas quanto o preto e branco:

“O verde do bosque fotografado é imagem do conceito 'verde', tal como foi elaborado por determinada teoria química. O aparelho foi programado para transcodificar tal conceito em imagem. Há, por certo, ligação indireta entre o verde do bosque fotografado e o verde do bosque lá fora: o conceito científico 'verde' se apóia, de alguma forma, sobre o verde percebido. Mas entre os dois verdes se interpõe toda uma série de codificações complexas. Mais complexas ainda do que as que se interpõem entre o cinzento do bosque fotografado em preto e branco e o verde do bosque lá fora. E quanto mais 'fiéis' se tornarem as cores das fotografias, mais estas serão mentirosas, escondendo ainda melhor a complexidade teórica que lhes deu origem.” (FLUSSER, 2002, p.40)

A função das imagens técnicas, supondo-se que imagem e mundo estão no mesmo nível do real, seria, portanto, facilitar a apreensão do mundo, ao emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente.

Um fotógrafo que explorou a questão da relação entre cor e fotografia foi Christopher Williams, no ensaio produzido em 2000, intitulado **Kodak Color, Fuji Color and AGFA Color**. Nesse projeto, o fotógrafo comprou três conjuntos de louças nas cores correspondentes às logomarcas de cada filme fotográfico.

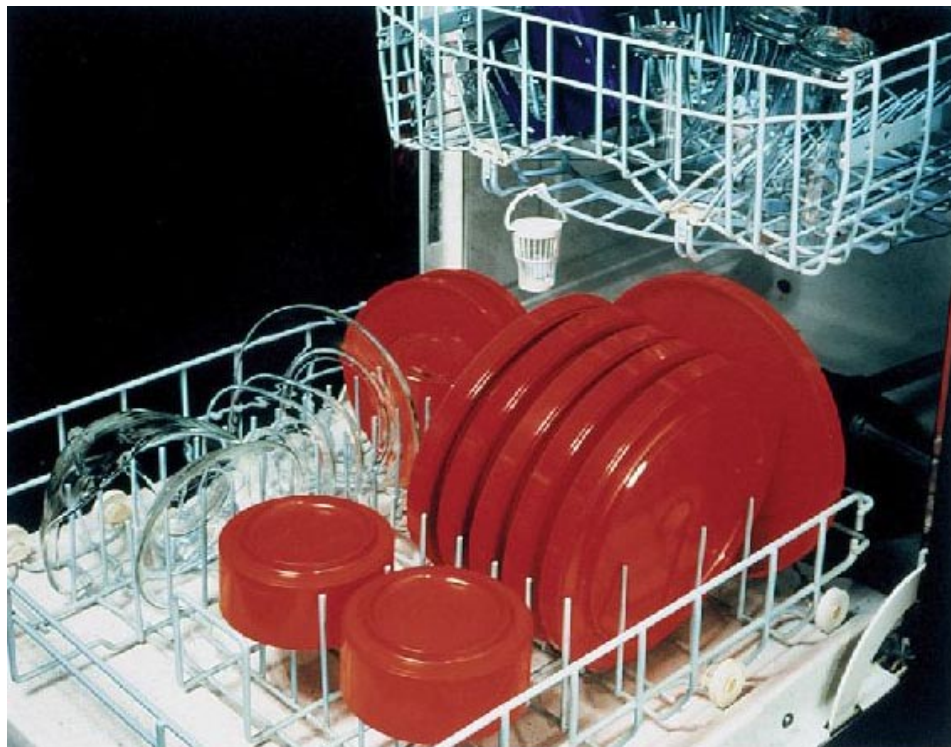


Figura 1: Kodak Color Porta 100T. Christopher Williams, 2000. Fonte: <www.moma.org.br>

Ele colocou cada conjunto na máquina de lavar louças e fotografou-o. No processo de captura e impressão das fotografias, utilizou filmes, produtos de laboratório e papel fotográfico produzidos pela empresa que estava sendo representada nas cores do conjunto de louças.



*Figura 2: Fujicolor Negative Film FUJI NPL 160 T. Christopher Williams, 2000.
Fonte: <www.moma.org.br>*



*Figura 3: Agfa Color (oversaturated) Negative Film: OPTIMA 100 Professional.
Christopher Phillips, 2000. Fonte: <www.moma.org.br>*

O resultado é que os filmes Kodak e Fuji representaram bem as cores das suas próprias logomarcas, mas o da AGFA teve um problema. Segundo Williams (2000), a cor

laranja supersaturou e transformou-se numa espécie de vermelho, ou seja, seu próprio produto não conseguiu representar sua identidade corporativa.

Com esse trabalho, Williams conseguiu subverter a noção de neutralidade da fotografia e da cor simultaneamente. Nas páginas seguintes iremos apresentar outros fotógrafos que, de forma poética, exploraram o potencial expressivo da cor na elaboração de seus discursos visuais. Ressaltamos que o conceito de “fotografia-expressão” será melhor detalhado no capítulo referente à fotografia como expressão.

William Eggleston é reconhecido como o pioneiro que rompeu o paradigma da fotografia preto e branco numa instituição museológica. Sua exposição realizada em 1976 no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) é considerada como a primeira mostra individual de um fotógrafo trabalhando predominantemente em cor. (COTTON, 2004, p.12)



Figura 4: Sem Título. William Eggleston. Sem data. Fonte: <www.egglestontrust.com>

John Szarkowski, então diretor de fotografia do MoMA, enfatizava a grande dificuldade dos fotógrafos em migrar da fotografia preto e branco para a fotografia colorida, na medida em que se pressupunha que trabalhar com a cor significaria readaptar-se a uma nova forma de pensar conceitualmente as imagens.

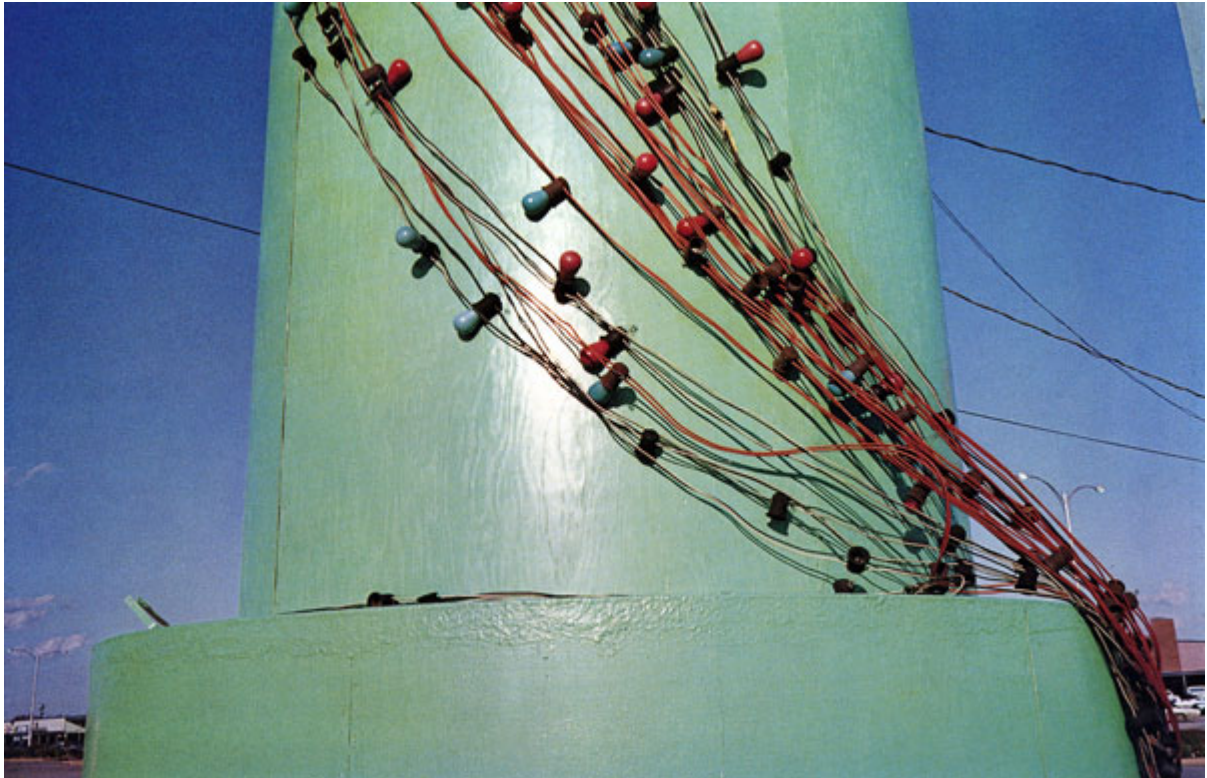


Figura 5: *Sem Título. William Eggleston. Sem data. Fonte: <www.egglestontrust.com>*

É exatamente nesse aspecto que residia o grande mérito de Eggleston em manipular as cores presentes nas suas imagens, pois segundo Szarkowski¹:

Reduzido ao preto e branco, os desenhos de Eggleston seriam de fato quase estáticos, quase tão brandamente resolvidos como os padrões vistos nos caleidoscópios, mas eles são percebidos em cores, onde o chapéu roxo ou o disco vermelho do semáforo contra o céu tem um resultado diferente do seu equivalente pancromático cinza, assim como um significado diferente. Para Eggleston, que talvez nunca foi comprometido com a fotografia preto e branco, a lição seria mais fácil e naturalmente aprendida, capacitando-o a fazer essas imagens: verdadeiras

1 “Reduced to monochrome, Eggleston's designs would be in fact almost static, almost as blandly resolved as the patterns seen in kaleidoscope, but they are perceived in color, where the wedge of purple necktie, or the red disk of the stoplight against the sky, has a different compositional torque than its equivalent panchromatic gray, as well as a different meaning. For Eggleston, who was perhaps never fully committed to photography in black and white, the lesson would be more easily and naturally learned, enabling him to make these pictures: real photographs, bits lifted from the visceral world with such tact and cunning that they seem true, seen in color from corner to corner.”

fotografias, pequenas amostras do mundo visceral trazidas com tanto tato e astúcia que parecem reais, vistas em cores de canto a canto. (SZARKOWSKI, 2002) (tradução livre do autor)



Figura 6: Sem Título. William Eggleston. Sem data. Fonte: <www.egglestontrust.com>

Outro fotógrafo que, em nosso entendimento, tem contribuído para a reflexão sobre o uso da cor na fotografia é o americano Alex Webb.



Figura 7: Sem Título. Alex Webb. Sem data. Fonte: <www.webbnorriswebb.com>

Podemos perceber em sua fala o grau de importância que as cores desempenham nos seus registros fotográficos realizados no Caribe e na América Latina²:

Eu comecei como fotógrafo em preto e branco, mas então descobri a intensidade da cor nesses lugares, e este foi o motivo pelo qual comecei a fotografar em cores, porque eu me encontrei trabalhando em lugares onde a cor desempenhava um papel muito especial. Era uma parte importante da cultura. Estava incorporada na cultura. Essas foram as razões pelas quais eu me senti atraído por esses lugares. É claro, se você vai para New York agora, é cheio de cor. Times Square é cheio de cor, mas é cheio de cor para vender coisas. É cor comercial. E é projetado muito especificamente para vender coisas. (WEBB, 2005) (tradução livre do autor)

² I started as a black-and white photographer, but then also I discovered the intensity of color in these places, and that is why I began working in color, because I found myself working in places where color played a very special role. It was very much a part of the culture. It was embedded in the culture. Those were reasons why I was drawn to those places. Of course, if you go to New York now, it is full of color. Times Square is full of color, but it is really full of color to sell things. It is commercial color. And it is designed very specifically to sell things.



Figura 8: *Sem Título*. Alex Webb. Sem data. Fonte: <www.webbnorriswebb.com>

No Brasil, Luiz Braga é um dos fotógrafos que tem a cor como elemento de destaque de sua produção. A partir da análise de seu discurso e de suas imagens, é possível inferir, que a manipulação de objetos coloridos é realizada como forma de exprimir sua relação com a região onde habita:

Há quase trinta anos vivencio o desafio de ser fotógrafo e viver na Amazônia. Paraíso dos fotógrafos, desde os primórdios, a região vem alimentando a mídia com imagens exóticas e registros etnográficos que muitas vezes revelam um olhar distanciado e não raro preconceituoso. Eterno aprendiz da luz equatorial navego pela correnteza de cores que constitui a visualidade popular da Amazônia. Barcos, pipas, carrinhos de raspa-rapa, fachadas, brinquedos e outros artefatos transformam-se em planos de cores primárias, de contrastes absurdos e grafismos inusitados. (BRAGA, 2003)

Para Arlindo Machado (1984 in BRAGA, 2005), que escreveu sobre o trabalho de deste fotógrafo no texto intitulado **Dança Cromática nas Ruas de Belém**, as fotos de Luiz Braga tentam resgatar a dança cromática de um povo, selecionando, interpretando e enfatizando detalhes, em imagens que quase beiram a abstração para privilegiar as cores em detrimento das figuras.



Figura 9: Bar azul. Luiz Braga. 1996 Fonte: BRAGA, 2003



Figura 10: Rapaz e cão em Carananduba. Luiz Braga. 1991. Fonte: BRAGA, 2003

Finalmente, encerrando essa breve amostra de possibilidades de uso expressivo da cor na fotografia, destacamos o fotógrafo Miguel Rio Branco. No ensaio presente no livro “Miguel Rio Branco”, as cores das imagens do fotógrafo são retratadas por David Levi Strauss como “personagens com histórias e características próprias”:

O vermelho espera no vão da porta, atrás da esquina, por um branco vestido de seda de casamento. Uma calça azul sobe uma escada para levantar um véu sobre pernas vermelhas abertas, diante de um strip-tease róseo, um segundo antes de uma leoa banhada em vermelho-sangue saltar por entre chamas amarelas. (STRAUSS, in RIO BRANCO, 1998, p.8)

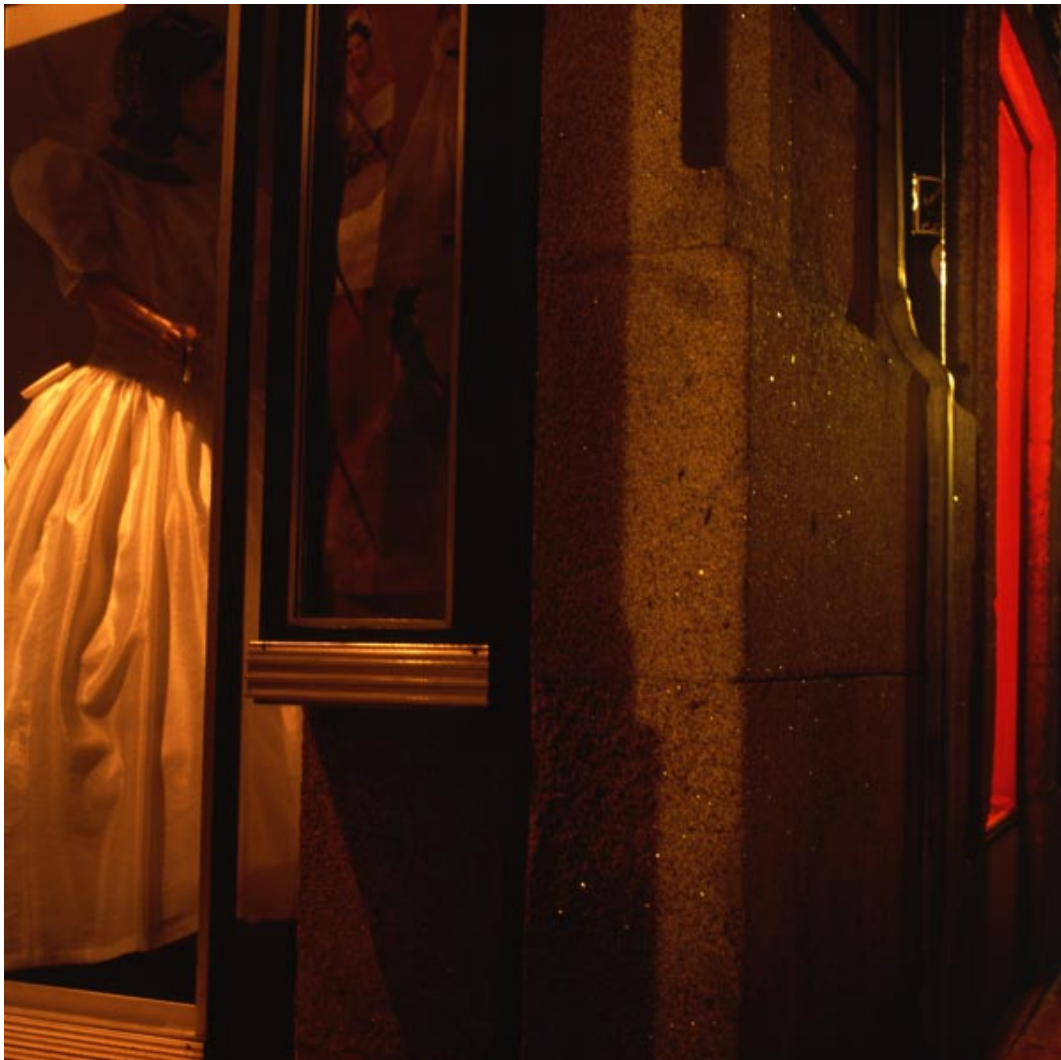


Figura 11: Noiva e puta. Miguel Rio Branco. 2002. Fonte: <www.miguelriobranco.com.br>

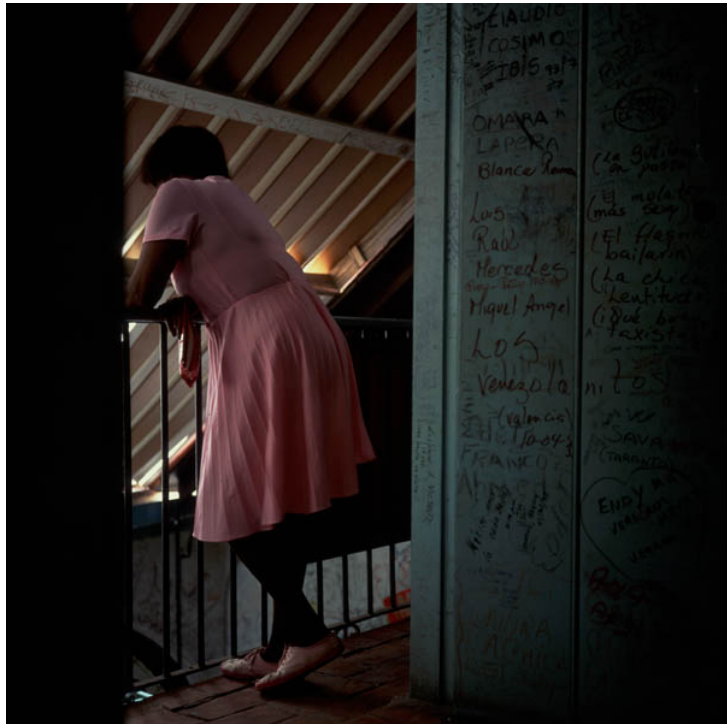


Figura 12: Saia rosa. Miguel Rio Branco. 2002. Fonte: <www.miguelriobranco.com.br>



Figura 13: Vestido rojo. Miguel Rio Branco. 2002. Fonte: <www.miguelriobranco.com.br>

Deliberadamente ou não, podemos perceber que a cor assume um protagonismo nos trabalhos desses fotógrafos. A cor expressa em toda sua potencialidade, talvez fruto da

influência dos estudos envolvendo a teoria da cor, da influência da história da arte, ou simplesmente fruto da observação atenta do comportamento dos fenômenos cromáticos.

É, portanto, com o intuito de contribuir para uma apreensão crítica da cor na fotografia que foi estabelecido o objetivo desta dissertação.

A fim de se alcançar esse objetivo, a dissertação seguirá a estrutura apresentada a seguir. O capítulo 1 aborda as obras **A Câmara Clara**, de Roland Bartes, o ensaio **The Judgment Seat of Photography**, de Christopher Phillippe, e **Fotografia: Entre Documento e Arte Contemporânea**, de André Rouillé, com o intuito de colocar pontos de vista divergentes sobre a necessidade de definir a essência da fotografia. O capítulo 2 trata da introdução do conceito de percepção cromática como um processo que é resultado da conjunção dos aspectos físicos, fisiológicos e culturais da cor e a introdução da harmonia cromáticas, representadas pelos esquemas de combinações de cores formados a partir do círculo cromático. No capítulo 3 são apresentadas as fotografias que foram realizadas segundo os esquemas de combinações de cores. O capítulo 4 é dedicado à leitura e comentários das fotografias selecionadas. Finalmente, as considerações finais apontam os resultados alcançados e os possíveis desdobramentos do trabalho.

1 A FOTOGRAFIA COMO EXPRESSÃO

A teoria acerca da fotografia documental é muito vasta e diversificada. No entanto, devido a restrições de tempo e a opções teóricas do autor, foram selecionados os trabalhos de alguns autores para se refletir sobre a questão da fotografia como expressão. Os autores em questão são: Roland Barthes, Christopher Phillips e André Rouillé.

Considerando um dos objetivos específicos desta dissertação: trazer elementos da teoria fotográfica que contestam a suposta neutralidade da fotografia, a primeira seção traz uma breve síntese da obra **A Câmara Clara**, de Roland Barthes, que buscava investigar a essência da fotografia.

Posteriormente, será abordado um estudo de caso investigado por Christopher Phillips, no qual se discute a autoridade de uma instituição museológica na definição do papel da fotografia e a sua comunicação com a sociedade. A leitura do artigo de Phillips nos chama a atenção para o fato de que, embora exista um consenso de que o público realiza o ato criativo no processo de interação com uma obra exposta num museu, as mediações estabelecidas em diferentes contextos de exposição podem desempenhar papel relevante numa eventual proposta de assimilação da noção de neutralidade da fotografia.

Finalmente, introduziremos a crítica do pesquisador francês André Rouillé à suposta neutralidade da fotografia, apresentada sob a forma dos conceitos de “fotografia-documento” e de sua negação: a “fotografia-expressão”. A obra intitulada **A Fotografia: Entre documento e arte contemporânea** é a principal referência para a abordagem da teoria fotográfica nesta dissertação. Neste livro, que foi desenvolvido com o intuito de “contribuir de alguma maneira, para recolocar a 'fotografia pelo lado direito””, o autor propõe traçar novas direções e lançar questionamentos sobre os principais argumentos que dominaram os discursos sobre a fotografia desde o início dos anos 1980. (ROUILLÉ, 2009, p.17)

Rouillé aponta o curioso paradoxo de que, em relação à fotografia, os autores mais citados são aqueles que mais contribuíram para depreciá-la. Um desses autores, citado implicitamente, é Roland Barthes, o qual, na visão de Rouillé, se ocupou em conceber uma teoria que reduziu a fotografia a uma categoria da qual deveriam ser extraídas as leis gerais. Para o autor, esse deveria ser um dos pontos a ser contestado, pois:

Essa recusa das singularidades e dos contextos, essa atenção exclusiva para com a essência, traz como consequência reduzir “a” fotografia ao funcionamento elementar

de seu dispositivo, à sua mera expressão de impressão luminosa, de índice, de mecanismo de registro. Assim “a” fotografia tem seu paradigma construído a partir do grau zero, do seu princípio técnico, muitas vezes confundido com um simples automatismo. (ROUILLE, 2009, p.17-18)

É importante destacar, ainda, que a opção por adotar essa linha crítica se deve ao fato de que o autor desta dissertação tem-se dedicado ao estudo e à prática da fotografia documental. Fotografia documental cujo conceito esteve conectado inicialmente ao conceito de “fotografia-documento” e que atualmente se encontra, ou deveria se encontrar, superada pela “fotografia-expressão”, como veremos a seguir.

1.1 Roland Barthes e a Câmara Clara

Se olharmos ao final de **A Câmara Clara**, de Roland Barthes, veremos algo incomum à maioria dos livros: 15 de abril – 03 de junho de 1979. Presume-se que este foi o tempo que o autor francês levou para desenvolver uma das obras mais citadas quando se fala em teoria da fotografia. Como bem observado por alguns de seus comentadores brasileiros, como Etienne Samain (2005, p.122), trata-se praticamente de um diário de anotações (o subtítulo do livro é **Nota sobre a fotografia**), se consideramos que os 48 capítulos se desenvolveram ao longo de 50 dias.

No capítulo 6, é apresentado o motivo pelo qual o autor se propôs a desenvolver sua teoria. A tentativa de sistematizar a sua atração por determinada fotografia, partindo de seu gosto pessoal, é o que vai ser desenvolvido nos capítulos seguintes:

Sempre tive vontade de argumentar meus humores; não para justificá-los; menos ainda para preencher com minha individualidade a cena do texto; mas, ao contrário, para oferecê-la, estendê-la, a uma ciência do sujeito, cujo nome pouco me importa, desde que ela alcance uma generalidade que não me reduza nem me esmague.” (BARTHES, 2006, p.34)

Do capítulo 7 ao capítulo 24 (p.35 a 91), Barthes desenvolveu os termos que seriam a chave para explicar sua atração por determinada fotografia, dentre as inúmeras a que estava continuamente exposto. Esses termos foram denominados por ele de “*studium*” e “*punctum*”.

O “*studium*” seria tudo aquilo que remete ao previsível, esperado. Segundo as palavras de Barthes (2006, p.48): “Reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre

compreendê-las, discuti-las em mim mesmas, pois a cultura é um contrato feito entre os criadores e os consumidores.”

Barthes (2006, p.54-56) enunciou cinco maneiras (denominadas “surpresas”) utilizadas pelo fotógrafo para atrair a atenção do observador:

- a primeira surpresa é a da raridade do referente;
- a segunda surpresa é a do gesto apreendido no ponto de seu trajeto em que o olho normal não pode imobilizá-lo;
- a terceira surpresa é a da proeza – o registro da queda da gota de leite em um milionésimo de segundo, por exemplo;
- a quarta surpresa é decorrente das contorções da técnica: sobreimpressões, anamorfoses, desenquadramento, desfocamento, perturbação das perspectivas;
- a quinta surpresa é o achado, exemplificado pela captura de uma cena de um emir com roupas características praticando esqui.

O autor faz uma crítica à banalização da fotografia, a partir do momento em que não se sabe mais a que ela se propõe, na medida em que ela é apenas o referente que adere.

[O] fotógrafo, como um acrobata, deve desafiar as leis do provável ou mesmo do possível; em última instância, deve desafiar as do interessante: a foto se torna surpreendente a partir do momento em que não se sabe por que ela foi tirada; [...] Em um primeiro tempo, a Fotografia, para surpreender, fotografa o notável; mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta notável aquilo que ela fotografa. O “não importa o quê” se torna então o ponto mais sofisticado do valor.” (BARTHES, 2006, pp.56-57)”

O “*punctum*” por sua vez é a ruptura com o “*studium*”: “O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere).” É o detalhe da fotografia que torna ela especial das demais, mas por deliberação de quem a lê. Segundo Barthes, o “*punctum*” “quer esteja delimitado ou não, trata-se de um suplemento: é o que acrescento à foto e que todavia já está nela.” (BARTHES, 2006, p.85)

A segunda parte do livro, que se desdobra nos capítulos 25 a 48, destaca a relação da subjetividade e do tempo, numa retomada do referente:

A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada”. (BARTHES, 2006, p.121)

Importante destacar a explicação que Barthes dá ao conceito de referente fotográfico, na medida em que ele define como “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.” (BARTHES, 2006, p. 114)

A implicação dessa conceituação é que, para Barthes, não se pode negar que a coisa esteve lá e que há uma conjunção entre realidade e passado. Ou seja, “o que intencionalizo em uma foto não é nem a Arte, nem a Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da Fotografia.” (BARTHES, 2006, p.115)

Em relação à fotografia colorida, que na época em que o livro foi escrito já estava bastante disseminada entre os fotógrafos profissionais e amadores, Barthes afirmava não gostar da cor, em uma justificativa que não considera que a cor na fotografia também seria resultado da emanção do referente, dentro de sua construção do conceito de fotografia:

[S]empre tenho a impressão (pouco importa o que realmente ocorre) de que, do mesmo modo, em toda fotografia, a cor é um revestimento apostado ulteriormente sobre a verdade original do Preto-e-Branco. A Cor, para mim, é um ornato postiço, uma maquiagem. Pois o que me importa não é a vida da foto (noção puramente ideológica), mas a certeza de que o corpo fotografado vem me tocar com seus próprios raios, e não com uma luz acrescentada depois. (Barthes, 2006, p.122)

Sua fascinação pela fotografia se dá pela capacidade, na sua interpretação, de a fotografia atestar o que de fato existiu, sempre em contraponto à pintura:

Eis soldados poloneses em repouso em um campo (Kertész, 1915); nada de extraordinário, a não ser isso, que nenhuma pintura realista me daria: eles estavam lá; o que vejo não é uma lembrança, uma imaginação, uma reconstituição, um pedaço da Maia, como a arte prodigaliza, mas o real no estado passado: a um só tempo passado e o real. (Barthes, 2006, p.124)

Ciente de que essa abordagem despertaria críticas contrárias, Barthes as antecipa e argumenta que a fotografia deve escapar às discussões habituais sobre a imagem e coloca em evidência o que seria o discurso comum entre os comentaristas da Fotografia (sociólogos e semiólogos):

[A] moda é a da relatividade semântica: nada de 'real' (grande desprezo pelos 'realistas' que não vêem que a foto é sempre codificada), apenas artifício: *Thesis*, não *Physis*; a Fotografia, dizem eles, não é um *analogon* do mundo; o que ela representa é fabricado, porque a óptica fotográfica está submetida à perspectiva albertiniana (perfeitamente histórica) e a inscrição no clichê faz de um objeto tridimensional uma efigie bidimensional. (Barthes, 2006, pp. 130-131)

Barthes também afirma que esse tipo de leitura induziria a um debate em vão: “[...] nada pode impedir que a Fotografia seja analógica; mas ao mesmo tempo o noema da Fotografia não está de modo algum na analogia (traço que ela partilha com todos os tipos de representações.” (Barthes, 2006, p. 132)

Dessa forma, Barthes entendia que os realistas, entre os quais ele se incluía, não consideravam a imagem fotográfica como uma cópia do real, mas como uma emanção do real passado.

Retomando o conceito de “*punctum*” nessa segunda parte do livro, Barthes declara que o conceito que ele havia formulado deveria ser revisto, a fim de incorporar a questão do tempo. Segundo esse novo ponto de vista, “sei que agora existe um outro *punctum* (um outro 'estigma') que não o 'detalhe'. Esse novo *punctum*, que não é mais de forma, mas de intensidade, é o Tempo, é a ênfase dilaceradora do noema ('isso-foi'), sua representação pura.” (BARTHES, 2006, p.141)

Ao longo do livro, Barthes aponta alguns caminhos que contribuem para a questão da leitura de imagens fotográficas, mas o capítulo 41 sintetiza todo seu pensamento sobre a Fotografia até aquele momento, mais precisamente sobre a fotografia de sua mãe que o impulsionou a escrever **A Câmara Clara**, enfatizando sua frustração com os limites impostos pela natureza da fotografia:

Se gosto de uma foto, se ela me perturba, demoro-me com ela. Que estou fazendo, durante todo o tempo que permaneço diante dela? Olho-a, escruto-a, como se quisesse saber mais sobre a coisa ou a pessoa que ela representa. Perdido no fundo do Jardim de Inverno, o rosto de minha mãe é delicado, empalidecido. Em um primeiro movimento, exclamei: 'É ela! É exatamente ela! É enfim ela!' Agora, pretendo saber – e poder dizer perfeitamente – porque, em que é ela. Tenho vontade de envolver com o pensamento o rosto amado, de fazer dele o único campo de uma observação intensa; tenho vontade de ampliar esse rosto para vê-lo melhor, para conhecer sua verdade (e às vezes, ingênuo, confio essa tarefa a um laboratório). Creio que ao ampliar o detalhe “em cascata” (cada clichê engendrando detalhes menores que no estágio precedente), vou enfim chegar ao ser de minha mãe. O que Marey e Muybridge fizeram, como *operadores*, quero fazer como *spectator*: decompõ-lo, amplio e, se podemos dizê-lo: *ralento*, para ter tempo de enfim *saber*. A Fotografia justifica esse desejo, mesmo que não o satisfaça: só posso ter a esperança louca de descobrir a verdade porque o noema da Foto é precisamente *isso foi* e porque vivo na ilusão de que basta limpar a superfície da imagem para ter acesso *ao que há por trás*: escrutar quer dizer virar a foto, entrar na profundidade do papel, atingir sua face inversa (o que está oculto é, para nós, ocidentais, mais 'verdadeiro' do que o que está visível). Infelizmente, escruto em vão, nada descubro: se amplio, não há nada além do grão do papel: desfaço a imagem em proveito de sua matéria; e se não amplio, se me contento em escrutar, obtenho apenas esse único saber, possuído há muito tempo, desde meu primeiro olhar: que isso efetivamente foi: as voltas não deram em nada. Diante da Foto do Jardim de Inverno, sou um mau sonhador que estende em vão os braços para a posse da imagem; sou Golaud a exclamar 'Vida miserável!', porque jamais saberá a verdade sobre Méliande.

(Mélisande não esconde, mas não fala. Assim é a Foto: não pode dizer o que ela dá a ver.) (BARTHES, 2006, pp.147 a 149)

Disso decorre a “lei” formulada por Barthes: não se pode aprofundar, penetrar a fotografia, mas apenas varrê-la com o olhar, como uma superfície imóvel, por causa de sua força de evidência. Em contraste com outras formas de comunicação, “na imagem, o objeto se encontra em bloco e a vista está certa disso – ao contrário do texto ou de outras percepções que me dão o objeto de uma maneira vaga, discutível, e assim me incitam a desconfiar do que julgo ver.” (BARTHES, 2006, p.157)

1.2 A fotografia e sua comunicação com a sociedade

Escrito três anos depois do livro de Roland Barthes, em 1982, o artigo *The judgment seat of photography*, de Christopher Philipps, descreve de que maneira uma instituição museológica foi responsável por definir o papel que a fotografia deveria desempenhar perante a sociedade: como obra de arte de um fotógrafo-artista; como um documento, no qual o fotógrafo se torna peça dispensável; ou como um fotografia autônoma, no sentido de que não é somente um veículo de expressão, nem somente um registro fiel da realidade, mas uma combinação de ambos, com características peculiares.

Crítico de fotografia, Phillips defende a tese de que o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque - MoMA, por meio de seu Departamento de Fotografia, contribuiu para moldar o entendimento do papel da fotografia em museus de arte e na sociedade como um todo

Para tanto, ele utilizou alguns conceitos que Walter Benjamin desenvolveu no seu ensaio **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**, principalmente, a questão da autenticidade, destruição da aura, valor de culto e valor de exposição.

Neste artigo, Christopher Phillips dividiu a gestão da Direção do Departamento de Fotografia do MoMA em quatro fases: 1) de 1929 até 1934; 2) do período de 1935 a 1947; de 1947 até 1962; e de 1962 até a data de produção do artigo. (Phillips, 1982, p.28) Em cada gestão, descreveu as diferentes formas em que a fotografia foi tratada no âmbito desta instituição e sua repercussão nos canais de produção, circulação e apreensão de imagens fotográficas. Segundo o autor, a importância do Departamento de Fotografia do MoMA baseia-se no fato de que este Departamento, “por quase meio século, através de suas

influentes mostras e publicações, tem com sua crescente autoridade definido nosso horizonte de expectativas em relação à fotografia³". (tradução livre do autor)

- *Primeira fase: de 1929 até 1934*

No início de suas atividades, em 1929, o MoMA reconhecia a fotografia como um dos ramos da prática modernista, em virtude do conhecimento, pelo seu diretor, das práticas fotográficas desenvolvidas pelas vanguardas europeias (PHILLIPS, 1982, p.30). Porém, foi apenas em 1932 que ocorreu a primeira exposição na qual foram apresentadas fotografias de autores como Berenice Abbot, Edward Steichen e outros, na mostra intitulada *Murals by American Painter and Photographers*. No ano seguinte, ocorreu nova mostra com fotografias, mas dessa vez tendo como tema as casas americanas no estilo Vitoriano, do fotógrafo Walker Evans.

- *Segunda fase: de 1935 a 1947*

O ponto de inflexão a que foi submetida a fotografia nos primeiros anos de existência do MoMA se deu com a exposição retrospectiva "*Photography 1839-1937*", que, junto com outras mostras de cunho educativo - "*Cubism and Abstract Art*", "*Fantastic Art, Dada, and Surrealism*" e "*Bauhaus: 1919-1928*" -, abriu caminho para a consolidação do museu como a principal instituição tradutora da arte moderna e de movimentos relacionados. (PHILLIPS, 1982, p.32)

Críticos de arte à época sentiram-se incomodados com a exposição "*Photography 1839-1937*", argumentando que, pela sua concepção documental – elencando os processos fotográficos e os diversas aplicações da fotografia no cotidiano -, a mostra adequava-se mais a um museu de ciência ou de indústria do que a um museu de arte.

O que para alguns era uma prática incomum dentro do universo dos museus de arte, configurou-se como ponto de partida para a inserção da fotografia no campo das Belas Artes. Usando o espaço do catálogo da exposição, o recém-contratado funcionário, alocado na biblioteca do museu, colocou em seu ensaio as bases para o que viria a ser o julgamento do mérito estético da fotografia – não importando a que tipo de fotografia se referia.

Em 1940, o MoMA foi pioneiro ao criar o primeiro cargo de curador de fotografia. O enfoque dado às técnicas e aplicações da fotografia foi deixado de lado e entraram em cena a figura do *connoisseur* e o vocabulário comum às Belas Artes, que foi

3 "which for nearly half a century, through its influential exhibitions and publications, has with increasing authority set our general 'horizon of expectation' with respect to phothography"

apropriado para o campo da fotografia. Dois fotógrafos destacaram-se nesse cenário: Ansel Adams, como vice-diretor do Departamento de Fotografia do MoMA, e Alfred Stieglitz, como o artista visionário a ser explorado.

Como resultado das exposições promovidas pelo Departamento de Fotografia comandado por Beaumont Newhall e Ansel Adams, conceitos como os de raridade, autenticidade e expressão pessoal passaram a constar nos textos de apresentação das exposições de fotografia promovidas por eles. Entre as exposições, destacou-se a mostra “*60 Photographs: A Survey of Camera Esthetics*”, composta de fotografias de Stieglitz, Paul Strand, Edward Weston, Charles Sheeler e Walker Evans.

Outra demonstração da tentativa de alçar a fotografia ao status de arte era a forma como as exposições eram montadas. Da mesma maneira que pinturas ou desenhos eram organizados, a fotografia era cuidadosamente emoldurada com *passee partout*, protegida por vidro e pendurada ao nível dos olhos, de modo a conferir o mesmo status de objetos de autorizada admiração e deleite: Isso sem contar os sugestivos títulos que acompanhavam os catálogos das exposições: “Fotografia como Arte”. (PHILLIPS, 1982, p.38)

Apesar de todo esse esforço para reposicionar o status da fotografia, o programa não foi bem sucedido naquilo que o museu mais prezava ou deveria prezar: a comunicação com seu público. A crítica corrente era de que a tentativa de aproximar a fotografia das Belas Artes afastava um contingente enorme de fotógrafos amadores, que não se viam representados naquilo que o museu ditava como o modelo de fotografia a ser contemplada.

Soma-se a isso o fato de que as ampliações à venda dos grandes fotógrafos em exibição alcançavam valores considerados baixos, se comparados aos valores das obras dos artistas ligados à pintura moderna e à escultura.

- *Terceira fase: de 1947 a 1962*

Edward Steichen, que substituiu Newhall na direção do Departamento de Fotografia do MoMA, era um dos fundadores do *Photo-Secession*, junto com Stieglitz, e um dos principais promotores da arte moderna europeia nos Estados Unidos. Devido à sua relação com a arte sua indicação para o cargo de diretor a princípio, poderia ser interpretada como uma forma de dar continuidade ao trabalho até então desenvolvido de inserção da fotografia no circuito das artes.

No entanto, a primeira exibição sob responsabilidade de Steichen demonstrou como a fotografia seria trabalhada nos quinze anos em que o Departamento de Fotografia do MoMA foi dirigido pelo fotógrafo⁴:

Durante a guerra, eu colecionei fotografias e organizei uma exibição chamada “Road to Victory”, e foi a exibição que forneceu ideias para o conselho de diretores do Museu. Para eles, ali havia algo novo na fotografia. Ali havia fotografias que não estavam simplesmente colocadas pelos seus valores estéticos. Ali havia fotografias utilizadas com vigor e pessoas se amontoaram para vê-las. Pessoas que nunca tinham visitado o museu vieram olhar aquilo. Então eles me passaram a proposta de ser mantida aquela linha. (STEICHEN, 1948, apud PHILLIPS, 1982 p. 43) (tradução livre do autor)

Com a contribuição do artista Herbert Bayer, oriundo da Bauhaus, que trouxe uma nova configuração expográfica para as mostras de fotografias, o sucesso alcançado por Steichen foi baseado na premissa de que a fotografia tinha o papel de interpretar o mundo para uma ampla audiência nacional e internacional Segundo o próprio presidente do Conselho do MoMA, à época, a fotografia não seria o tema, mas o meio pelo qual grandes conquistas e grandes momentos seriam graficamente representados. (ROCKEFELLER, 1947, apud PHILLIPS, 1982, p.45)

Segundo Phillips, os procedimentos adotados por Steichen poderiam ser resumidos da seguinte maneira: pela retirada das fotografias de seus contextos originais; pelo descarte ou alteração das legendas; com cortes nas imagens; pela reimpressão da imagem com efeitos dramáticos; e pela edição das imagens em uma narrativa que confirmasse a tese previamente apresentada. (PHILLIPS, 1982, p.46)

Um exemplo da prática adotada por Steichen é demonstrada por Phillips na exposição “*Road to Victory*”, de 1942. Para alcançar o efeito dramático desejado nessa exposição, foi justaposta uma fotografia de explosões em *Pearl Harbor* com uma fotografia de um fazendeiro da região do sul dos Estados Unidos, tirada pela fotógrafa Dorothea Lange. A legenda dessa foto colocada na mostra foi: “Guerra – eles pediram por isso – agora, por Deus, eles terão!⁵”. Segundo pesquisa realizada por Philipps no arquivo do MoMA, a legenda original da fotografia de Lange era: “Agricultura industrializada. De fazendeiro do Texas a trabalhador migrante na Califórnia.⁶” (PHILLIPS, 1982, p.46) (tradução livre do autor)

4 During the war, I collected photographs and organized an exhibition called 'Road to Victory,' and it was that exhibition which gave ideas to the board of directors of the Museum. Here was something new in photography to them. Here were photographs that were not simply placed there for their aesthetic values. Here were photographs used as a force and people flocked to see it. People who ordinarily never visited the museum came to see this. So they passed the proposition on to me that I keep on along those lines.

5 War - they asked for it – now, by the living God, they'll get it!

6 Industrialized agriculture. From Texas farmer to migratory worker in California.

Decorrentes dessa prática, Phillips argumenta que surgiram duas implicações principais: o total desaparecimento da autoria do fotógrafo e o desapego à ampliação da fotografia como resultado de expressão criativa do fotógrafo. Ou seja, durante o período em que Steichen esteve à frente da Direção do Departamento de Fotografia do MoMA, o que se viu foi a transformação do status do fotógrafo de artista autônomo para ilustrador de ideias (dos outros).

O contraponto à fase anterior se materializou também no modo como as fotografias eram penduradas na parede. Ressaltava-se mais o trabalho do designer do que a sensibilidade do fotógrafo. A qualidade das ampliações era deliberadamente inferior e as fotografias não eram exibidas com um tratamento de objeto de arte.

O fato é que o êxito das exposições elaboradas por Steichen propiciaram ao MoMA a autoridade institucional para definir os rumos da prática fotográfica, embora Phillips (1982, p.52) apontasse que, naquela época, a maioria dos museus de arte dos Estados Unidos ainda consideravam a fotografia bastante distante de suas fronteiras.

Fora minar o valor de culto da fotografia *fine art*, Steichen desempenhou outro papel crucial enquanto esteve à frente do Departamento de Fotografia do MoMA, ao popularizar a ideia da fotografia instrumental, utilizada como ilustração, e atrair grande atenção por parte da imprensa de massa.

- *Quarta fase: de 1962 em diante*

Em 1962, com a troca na direção do Departamento de Fotografia do MoMA, na qual se anunciou que o próprio Steichen tinha proposto o nome de John Szarkowski para ocupar seu lugar, o modelo de exposições baseadas em fotografias de grandes proporções e leiautes variados foi substituído pelo modelo de exposições em que as fotografias eram apresentadas com o típico *passee-partout* branco, molduras em madeira e vidros protegendo as ampliações, aquele mesmo modelo que procurava alçar a fotografia ao status de arte.

A diferença, segundo Phillips, é que o retorno do valor de culto da fotografia pelo Departamento de Fotografia do MoMA foi acompanhado pela proliferação de uma rede de galerias, colecionadores, críticos e profissionais das artes, todos especializados, de alguma forma, em fotografia.

Embora o novo diretor de fotografia tenha desarmado toda a estrutura e o discurso montado por Steichen, o retorno ao modelo vigente na época de Newhall despertava também pouco interesse e era visto como uma solução inócua.

Nesse sentido, o ambicioso projeto de Szarkowski de estabelecer a fotografia no seu próprio “reinado estético” tinha como sustentação uma série de ensaios produzidos ao longo de vinte anos, que procuravam disseminar conceitos em três linhas de atuação: 1) a introdução de um vocabulário formal que permitisse compreender a estrutura visual de qualquer fotografia existente; 2) a dissociação da poética visual modernista, supostamente inerente à imagem fotográfica; e 3) o afastamento da tradição fotográfica simbolizada por Stieglitz e Weston (PHILLIPS, 1982, p.56)

Por meio da exposição “*The Photographer's Eye*”, de 1964, o diretor apresentou uma série de imagens que simbolizavam para ele as características visuais intrínsecas à fotografia. Assim, as principais características das imagens seriam o detalhe, o tempo, o enquadramento e a perspectiva (ou o lugar em que se tem a melhor visão de algo). Ao apontar esses aspectos, Szarkowski providenciava uma lista de itens para se apreciar uma fotografia e também possibilitava qualificar as escolhas do fotógrafo com base na variação das alternativas estilísticas que remetiam a essas características.

Para Phillips (1982, p.58), as ênfases de Szarkowski na transparência do aparato representacional da fotografia, nos elementos formais/estilísticos peculiares a seu sistema descritivo e em sua sintaxe emprestada da pintura, prepararam o caminho para o surgimento de uma “voz” estetizada apropriada para a fotografia.

1.3 Fotografia entre documento e expressão

Partindo do pressuposto de que, no campo teórico, a fotografia é um objeto novo, inexplorado, ignorado ou abandonado por autores e teóricos, André Rouille se propõe a “traçar novas direções, experimentar novas ferramentas teóricas, a fim de evitar que a cultura fotográfica prospere sobre um imenso vácuo de ideias”. (ROUILLÉ, 2009, p.16)

Em sua obra **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**, três capítulos são de interesse para o objetivo desta dissertação, que é evidenciar o uso da cor na fotografia de recorte documental. Os capítulos em questão são: “O verdadeiro fotográfico”, “Crise da fotografia-documento” e “Regime da fotografia-expressão”, e estão inseridos na primeira parte do livro, denominada “Entre Documento e Expressão”. A razão da denominação desta primeira parte deve-se aos argumentos elaborados por Rouillé (2009, p.19) de que:

Enquanto a fotografia-documento se apoia na crença de ser uma impressão direta, a fotografia-expressão assume seu caráter indireto. Do documento à expressão, consolidam-se os principais rejeitados da ideologia documental: a imagem, com suas formas e sua escrita; o autor, com sua subjetividade; e o Outro, enquanto dialogicamente implicado no processo fotográfico.

- “*Fotografia-documento*”

O autor atribui à produção de certezas ou de crenças o papel preponderante que conferiu à “fotografia-documento” sua aparência de “realista”, “imediate”, “exata” e “verdadeira”, a despeito de ser “construída”, “convencional” e “mediata”. Segundo Rouillé (2009, p.62) “o documento precisa menos de semelhança, ou de exatidão, do que de convicção.”

São três os aspectos principais que, segundo o autor, contribuíram para sustentar essa crença na exatidão, verdade e realidade da “fotografia-documento”. (ROUILLÉ, 2009, p.63)

O primeiro aspecto está relacionado à forma simbólica da perspectiva, que teve origem no Ocidente a partir do século XV. A fotografia, por meio de seu aparelho ótico, aperfeiçoou, racionalizou e mecanizou a perspectiva, oferecendo imagens que buscavam reproduzir a percepção visual humana. O segundo aspecto seria uma decorrência desse primeiro aspecto, com o registro químico das aparências que o aparelho fotográfico trouxe à tona. Finalmente, a crença se consolida à medida em que diminui a presença do homem na construção da imagem, pois “contrariamente às obras de arte, a fotografia-documento deveria sua verdade ao fato de ser, como dizem, uma imagem sem homem, pelo fato de ter rompido a antiga unidade entre o artista e sua obra em proveito de uma nova aderência entre a coisa e sua fotografia.” (ROUILLÉ, 2009, p.64)

Além dos aspectos citados, Rouillé aponta que a crença depende também da “junção de numerosos enunciados que vieram alimentar a ficção, muito útil, do verdadeiro fotográfico.” (ROUILLÉ, 2009, p.65)

O espelho é citado pelo autor como a principal metáfora da “fotografia-documento”: “uma imagem perfeitamente analógica, totalmente confiável, absolutamente infalsificável, porque automática, sem homem, sem forma, sem qualidade.” (ROUILLÉ, 2009, p.66)

Todavia, considerar a fotografia como um espelho da realidade teria como consequência reduzi-la a uma mera reprodução técnica, um “perfeito banco de dados”. Além disso, Rouillé aponta que a metáfora do espelho e a mecanização da imagem implicam “uma

concepção objetivista segundo a qual a realidade seria principalmente material, e a verdade contida nos objetos, completamente acessível através da visão.” (ROULLÉ, 2009, p.66)

Para Rouillé, a relação da fotografia com o real deveria passar pela negação da imagem fotográfica como um registro automático e analógico de um real preexistente e a confirmação da fotografia como resultado “de um novo real (fotográfico), no decorrer de um processo conjunto de registro e de transformação, de alguma coisa do real dado; mas de modo algum assimilável ao real. A fotografia nunca registra sem transformar, sem construir, sem criar.” (ROULLÉ, 2009, p. 77)

Ou seja, o autor argumenta que deveriam ser consideradas as diversas transformações que ocorrem durante o percurso entre a coisa e a imagem, uma vez que:

A imagem é tanto a impressão (física) da coisa como o produto (técnico) do dispositivo, e o efeito (estético) do processo fotográfico. [...] A imagem constrói-se no decorrer de uma sucessão estabelecida de etapas (o ponto de vista, o enquadramento, a tomada, o negativo, a tiragem, etc.), através de um conjunto de códigos de transcrição da realidade empírica: códigos ópticos (a perspectiva), códigos técnicos (inscritos nos produtos e nos aparelhos), códigos estéticos (o plano e os enquadramentos, o ponto de vista, a luz, etc.), códigos ideológicos, etc. (ROULLÉ, 2009, p.79)

Rouillé ressalta em sua argumentação que “o verdadeiro não é uma segunda natureza da fotografia: é somente efeito de uma crença que, em um momento preciso da história do mundo e das imagens, se ancora em práticas e formas cujo suporte é um dispositivo.” (ROULLÉ, 2009, p.83)

Para isso, ele cita, entre outros, o exemplo do uso da fotografia judiciária como método de controle dos delinquentes pela justiça. A finalidade do uso da foto era alcançar a máxima transparência, concebendo um sistema científico de identificação associado a uma nova forma de fotografar os rostos. Regras e parâmetros sobre como efetuar o registro são estabelecidos - “Para a pose de frente, focar o ângulo externo do olho esquerdo; para a de perfil, o ângulo externo do olho direito” -, mas os resultados ficam aquém do esperado:

Ao contrário dos enunciados convencionais sobre o verdadeiro automático das imagens fotográficas, Bertillon experimenta dificuldades para produzir o verdadeiro de que a polícia precisa. Sua experiência confirma, de fato, que a verdade não se capta, não é doada, mas se constrói; que é sempre específica e exige invenção de procedimentos e de formas novas e singulares.” (ROULLÉ, 2009, p. 88)

Rouillé (2009, p.94) admite que, se existe o verdadeiro em uma “fotografia-documento”, a verdade se dá mais pelo contato do que pela semelhança. Segundo ele, em

termos peirceanos, “a verdade fotográfica é mais indiciária do que icônica.” Contudo, esse contato entre a coisa fotografada e a fotografia em si não é direto:

[É] pelo viés de uma série de transformações técnicas, materiais e formais que um fenômeno real se torna um fenômeno fotográfico: plano, leve, fácil de observar, de compor, de transportar, de permutar, de arquivar, etc. Cada etapa se caracteriza por uma mudança de matéria: uma transubstanciação. (ROUILLÉ, 2009, p.94)

O que o autor conclui sobre a “fotografia-documento” é que ela nunca está sozinha, mas inserida em uma “rede regulada por transformações”, a qual cria as condições para a conexão da coisa à imagem, passando por várias etapas, e que tem como resultado final a fixação de uma verdade particular à “fotografia-documento”.

- “*Fotografia-expressão*”

A crítica de Rouillé à noção formulada por Barthes de que as imagens são invisíveis - a impressão de um referente que adere - é que esta postura teórica não considera que imagens e textos, além de servirem para designar coisas, também atuam exprimindo acontecimentos.

A “fotografia-expressão” seria, portanto, o desdobramento da “fotografia-documento”, na medida em que é incorporada a esta uma expressão, um acontecimento. Nas palavras de Rouillé (2009, p. 137): “a fotografia-expressão exprime o acontecimento, mas não o representa.”

A crise da “fotografia-documento” está diretamente ligada à perda da hegemonia da fotografia como detentora exclusiva da informação técnica visual. Segundo Rouillé (2009, p.138), “o declínio histórico de seus usos práticos acelera-se à medida que a fotografia se revela técnica e economicamente incapaz de responder às novas necessidades de imagens na indústria, na ciência, na informação, no poder.”

Uma das grandes funções utilitárias da “fotografia-documento” era constituir, por meio de álbuns e arquivos, um inventário do real. A “fotografia-documento” tinha espaço nas mais diversas áreas da atividade humana, mas, dentre elas, a que merece destaque é a relação entre a fotografia e a imprensa. Segundo Rouillé, após a I Grande Guerra, a reportagem escrita se caracterizava por um misto de texto e de imagem, mas dominado pela fotografia.

Associada como um dos aspectos da “fotografia-documento”, a “imagem-ação”, manifestada sob a forma da fotorreportagem, conheceu seu apogeu e declínio durante a Guerra do Vietnã (1965-1973), período que marcou também a ascensão da televisão.

(ROUILLÉ, 2009, p.139) Segundo o autor, esta guerra foi o primeiro e último combate a ser fotografado e televisionado de forma livre e ampla, sob os olhares aterrorizados do público em contato com os horrores da guerra. A partir desse momento, a midiaticização da guerra iria tomar outros rumos e o reflexo imediato disso foi a restrição do campo de atuação de repórteres-fotográficos e operadores de câmeras de televisão nos territórios em conflito. São citados como exemplos dessa política restritiva da imagem a Guerra das Malvinas, o conflito Irã-Iraque, a Guerra do Golfo, entre outras. (ROUILLÉ, 2009, p.141)

De acordo com Rouillé, a Guerra do Golfo consagrou um novo modo de controle das imagens: “Essa não foi uma guerra sem imagens, mas uma guerra de não imagens, isto é, uma guerra em que as imagens, inteiramente dominadas pelo Estado-Maior Ocidental, detinham um papel estratégico.” (ROUILLÉ, 2009, p.141)

Se por um lado a liberdade de ação dos repórteres-fotográficos de guerra era limitada pela estratégia política adotada nos anos 1980 em relação à cobertura dos conflitos armados, por outro a fotorreportagem explorava uma nova prática: a roteirização. Para Rouillé isso significava uma revolução, na medida em que:

[M]uitos repórteres resolveram não mais percorrer o mundo atrás de furos, porém de construir suas imagens; de não mais seguir a atualidade, porém de antecipá-la ou comentá-la; de não mais dedicar um culto exclusivo ao instantâneo, porém de dar a seus personagens o direito de pose; de não mais enfrentar a realidade bruta, porém de encená-la. (ROUILLÉ, 2009, p.143)

Para reforçar ainda mais o descolamento entre o real e a fotografia, Rouillé (2009, p.144) cita o uso das imagens de imagens, ou seja, “uma imagem, e não o mundo, servindo de referente; proporcionalmente se enfraquece o regime da verdade e da prova, baseado na imagem-impressão das coisas.”

A crise da “fotografia-documento” é reflexo de uma crise mais ampla de representação e verdade: “o real mudou e não mais responde à eficácia da fotografia; por isso, a fotografia não pode mais desempenhar adequadamente seu papel de documento, nem aplicar verdade pertinente, isto é, operante.” (ROUILLÉ, 2009, p.156)

O que Rouillé (2009, p.159) afirma, remetendo à velha polêmica surgida no nascimento da fotografia, é que “o fotógrafo não está mais próximo do real do que o pintor diante de sua tela. Tanto um quanto outro estão separados por mediações semelhantes.” Ao assumir durante quase mais de um século esta postura, a “fotografia-documento” apoiou-se numa utopia que tendeu a ignorar tudo aquilo que preexistia virtualmente e que servia de

material para a construção da imagem, tudo aquilo que estava ao alcance do fotógrafo e que a “fotografia-expressão” vai passar a reconhecer e a valorizar.

A “fotografia-expressão” não é a negação total do caráter documental da fotografia, mas uma nova forma de acesso às coisas, aos fatos e aos acontecimentos. Passa-se a reconhecer o “elogio da forma,” a “afirmação da individualidade do fotógrafo” e o “dialogismo”. (ROUILLÉ, 2009, p.161)

A Missão Fotográfica da Datar é considerada por Rouillé como o marco que trouxe a expressão como condição do documento. Esta missão foi contratada em 1983 para retratar a paisagem francesa, por intermédio de um coletivo de fotógrafos, fotógrafos-artistas, ou artistas, reunidos para não simplesmente descrever ou registrar a paisagem, mas principalmente para descobrir novos pontos de referência num território desarticulado e fragmentado.

Segundo Rouillé, a aposta da missão fotográfica era deixar correr solta a expressão, o que, para ele, foi materializado no trabalho de Tom Drahos:

Ao contrário do repórter e do documentarista, que procuram registrar e transmitir (fielmente) aquilo que eles poderiam ver e que nunca foi visto, Drahos não produz visibilidades que revelem alguma coisa, mas o contrário, ao trabalhar a matéria do já-visto: fotos, muitas vezes, tão banais e pobres quanto as que diariamente obstruem nosso olhar. Em vez de representar diretamente estados de coisas, ele os exprime indiretamente, via os meios da imagem, da forma, da escrita, isto é, refugando a fotografia-documento.” (ROUILLÉ, 2009, p.164)

Outras áreas em que Rouillé destaca a passagem do documento para a expressão são a moda e a publicidade. Uma abordagem puramente descritiva e informativa sobre produtos ou roupas foi superada pelo uso da expressão como maneira de associar indiretamente valores e comportamentos a produtos.

Foi dessa abordagem que a “fotografia-documento” se apropriou durante tanto tempo, prezando pelo discurso da transparência das imagens e desvalorizando as formas em prol das coisas. O que a “fotografia-expressão” vai colocar em evidência é a exploração da forma e seus infinitos componentes: enquadramento, ponto de vista, luz, composição, distância, cores, matéria, nitidez, tempo de exposição, encenação, etc. (ROUILLÉ, 2009, p.168)

Contudo, segundo Rouillé (2009, p.168), os operadores da “fotografia-documento” dominam os componentes da forma, apenas não a privilegiam. A “fotografia-artística”, por sua vez, privilegia preferencialmente as formas, em detrimento das coisas e do estado das coisas. A “fotografia-expressão” busca o significado na fronteira das imagens e das

coisas. A distinção seria, portanto, não apenas na forma, mas nas diferentes concepções da “fotografia-documento”, “fotografia artística” e “fotografia-expressão”:

Diferentemente da primeira [fotografia-documento], a fotografia-expressão não confunde o sentido com as coisas que ela designa; e, ao contrário da fotografia-artística, ela não limita o sentido às imagens e às suas formas. O sentido tem necessidade, às vezes, das coisas e da linguagem, de referentes (que aderem) e de uma escrita que faça a imagem transbordar ultrapassando os limites do registro.

A partir desses argumentos, o autor cita os fotógrafos Robert Frank e Raymond Depardon como aqueles que melhor entenderam e melhor se adaptaram a essas transformações.

Entre 1955 e 1956, Robert Frank deslocou-se pelo interior dos Estados Unidos, com o apoio da Fundação Guggenheim, numa jornada fotográfica sem destino nem objetivo definido. O grande mérito desse fotógrafo, na visão de Rouillé (2009, p.170), residia no fato de que: “Frank vai confirmar o desaparecimento da antiga unidade que reunia imagem e mundo; vai romper a concepção perspectivista do espaço, organizada a partir de um ponto único, e colocar sua subjetividade no centro de sua abordagem.”

A atitude de Robert Frank em favor da liberdade total de ação o conduz, segundo Rouillé, a “assentar a soberania do 'eu' do fotógrafo, a colocar a imagem sob o domínio exclusivo de sua subjetividade, de sua 'inspiração', de sua 'alma'.” (ROUILLÉ, 2009, p.171)

O contraponto ao sujeito da “fotografia-expressão” era o “observador central”, o “operador técnico”, o “avalista da unidade estética da imagem”, fiel às leis da representação perspectivista., cujo nome central era Henri Cartier-Bresson. (ROUILLÉ, 2009, p.172)

Rouillé opõe as posturas de Cartier-Bresson e Frank, manifestada pela oposição entre a “fotografia-documento” e a “fotografia-expressão”:

Com este [Cartier-Bresson], a ilusão de domínio manifestava-se pela recusa de reenquadrar as provas, pela nitidez e pela precisão geral das imagens, pelo equilíbrio dos valores, pela prática do instante decisivo e, sobretudo pelo papel da geometria. Frank opõe o acaso: ou ele lança seu aparelho para o alto em vez de enquadrar, ou recusa-se a retocar as imperfeições de seus filmes, manchas e arranhões, esperando descobrir aí riquezas expressivas. (ROUILLÉ, 2009, p.173)



Figura 14: Fotografias extraídas do livro *The Americans*. Fonte: FRANK, 2000.

A grande celebração ao trabalho de Frank se dá pela inserção do "eu" entre a coisa (o referente) e a imagem. Rouillé sintetiza a passagem do regime da "fotografia-documento" para a "fotografia-expressão" no modo como as imagens do fotógrafo suíço se colocam:

Se as fotos de Frank rompem com a estética documental é porque elas não representam (alguma coisa que foi), mas apresentam (alguma coisa que aconteceu); é porque não remetem às coisas, mas aos acontecimentos; é porque elas quebram a lógica binária da aderência direta com as coisas pela afirmação de uma individualidade. (ROILLÉ, 2009, p.17)

Outro fator que contribuiu para a passagem do documento à expressão na fotografia foi a inauguração do diálogo entre fotógrafo e fotografado, principalmente no decorrer da década de 1990.

Rouillé (2009, p.179-180) cita o trabalho do fotógrafo Olivier Pasquiers como exemplo desse novo tempo fotográfico, necessário para inserir o “outro” no centro do processo fotográfico. Pasquiers frequentou um local em Paris chamado *La Moquette*, local de abrigo para sem-teto. O resultado desse processo é que não foi feita nenhuma fotografia mostrando o local ou as atividades lá desenvolvidas, não se constituindo em nenhum testemunho nem em uma defesa. O que o fotógrafo realizou foi uma série de retratos com os frequentadores do local, nos moldes dos retratos de celebridades, de modo a valorizar suas fisionomias. Os retratos eram acompanhados de textos redigidos pelos próprios frequentadores do abrigo, que buscavam responder a pergunta: “Quem é você?”.

A análise de Rouillé sobre essa aproximação com o “Outro” é que “a imagem não é mais o produto de um ato pontual, mas resultado de um trabalho que ultrapassa, e muito, o curto momento da filmagem” e que o “o Outro cessa de ser um objeto (uma presa, no jargão dos paparazzi) para ser um sujeito, um ator, um parceiro, e o fotógrafo sai da solidão e do distanciamento em relação ao mundo aos quais o dispositivo documental o condena.” (ROUILLÉ, 2009, p.184)

2 INTRODUÇÃO AOS ASPECTOS FÍSICOS, FISIOLÓGICOS E CULTURAIS DA COR

Diz-se que a análise da cor é uma atividade complexa, pois está associada à tentativa de quantificar sensações de um fenômeno subjetivo originado de um estímulo objetivo. (GAGE, 2006, p.13)

A luz é captada pelo sistema visual humano, nele transformada em informação cromática, transmitida ao cérebro e posteriormente decodificada em simbolismos e significados. Esse processo tem como resultado o fenômeno denominado percepção cromática.

Este esquema simplificado, que ilustra o caminho percorrido pela luz colorida, se estrutura em conceitos associados aos aspectos físicos, fisiológicos e culturais da cor. Ou seja, o estudo da cor envolve uma ampla rede de disciplinas que fornecem a base para a compreensão do fenômeno cromático. Esta foi a forma com que a teoria da cor passou a se desenvolver a partir do advento da obra Doutrina das Cores, de Goethe, que foi dividida em quatro partes, denominadas: “cores fisiológicas”, “cores físicas”, “cores químicas” e “cores psicológicas”. (GUIMARÃES, 2000, p.2)

Usaremos o termo percepção cromática quando os aspectos culturais, simbólicos e psicológicos da cor aproximam-se dos aspectos físicos e fisiológicos, afetando a interpretação das variáveis colocadas por esses dois últimos. (SILVEIRA, 2011, p.7)

Ou seja, o caminho percorrido pela luz refletida de uma superfície até o cérebro humano pode resultar no fenômeno da cor, mas a apreensão de significados - individual e coletiva -, mediada pelos objetos coloridos, ocorre somente quando são combinados os três aspectos simultaneamente.

Ao comentar o estudo “*Basic Color Terms*”, realizado pelos antropólogos Berlin e Kay, o também antropólogo Marshall Sahlins defendeu que “*as cores são usadas como signos em vastos esquemas de relações sociais: estruturas de significado pelas quais pessoas e grupos, objetos e ocasiões são diferenciados e combinados em ordens culturais.*” (SAHLINS, 2000, p.155).

Outra conceituação é proposta por Guimarães (2000, p.15), para quem a cor é uma informação que “desempenha determinadas funções quando aplicada com determinada intenção em determinado objeto.”

Inúmeras são as definições utilitárias da cor e isto pode variar de acordo com o enfoque que queremos adotar. Poderíamos supor que a resposta do que é cor para um físico

seja bem diferente da resposta de um neurocientista que estuda o comportamento do cérebro frente a um estímulo cromático. Da mesma forma, a compreensão do neurocientista seria, provavelmente, bastante divergente daquela demonstrada por um artista que procura a paleta ideal para exprimir seu exercício de imaginação. Mas em algum ponto essas ideias deveriam convergir.

O que pretendemos abordar neste capítulo é a noção de que a compreensão do fenômeno cromático supõe um conhecimento básico das dimensões físicas, fisiológicas e culturais da cor.

A fim de reforçar esta noção, iremos abordar nas seções seguintes um pequeno panorama da teoria da cor relacionado a esses três aspectos. Para finalizar o capítulo, será introduzida a teoria da harmonia cromática e seus esquemas de combinações de cores.

2.1 Aspectos físicos

A teoria da cor subdivide-se em vários campos de conhecimento e uma dessas áreas trata especificamente dos aspectos físicos da cor. Denominada Ciência da Cor, esse campo tem como um de seus principais referenciais o estudo pioneiro de Isaac Newton sobre o comportamento da luz branca e os conceitos associados ao fenômeno da refração.

Outros grandes pensadores também se dedicaram ao estudo da cor. Segundo roteiro formulado por Guimarães (2000, p.63) acerca da investigação sobre a definição da quantidade de cores principais ou primárias, Leon Batista Alberti definiu como cores principais o vermelho, o azul, o verde e o cinza. Leonardo da Vinci apresentou como cores primárias, que na sua concepção seriam aquelas que não poderiam ser feitas pela mescla de outras cores, o branco, o amarelo, o verde, o azul, o vermelho e o preto. Assim como Aristóteles, Newton definiu como sendo sete as cores fundamentais, resultantes da decomposição da luz branca em vermelho, alaranjado, amarelo, verde, azul, anil e violeta. Thomas Young, por sua vez, em 1802, reduziu as sete “cores-luz” de Newton a três cores básicas: vermelho, verde e azul. Goethe, um opositor das ideias de Newton, considerava como cores básicas puras apenas o amarelo, o azul e o vermelho. O gravador alemão Jakob Christof Le Blon, em 1725, definiu que os objetos visíveis poderiam ser representados a partir do vermelho, amarelo e azul. Goethe reformulou sua teoria e substituiu o vermelho pelo púrpura e o azul pelo azul-esverdeado. Segundo Guimarães (2000, p.65), a nomenclatura para essas duas cores foi patenteada pela Agfa e Kodak, em 1936, como magenta para o púrpura primário e ciano para o azul-esverdeado.

A importância sobre quais deveriam ser de fato as cores primárias estava atrelada ao princípio de que a combinação entre si dessas cores em proporções variáveis seria capaz de formar todas as cores do espectro visível.

Outra forma de se definir as cores primárias é pelo uso dos conceitos de cores-pigmento e cores-luz, que serão tratados no item sobre a radiação luminosa.

É importante destacar também que foram estabelecidos para a cor três componentes básicos, denominados matiz, valor e croma. Esta não é uma denominação consensual e alguns autores estabelecem outras nomenclaturas para essas características. O matiz -croma ou tom- é a posição da cor no espectro eletromagnético, que vai definir se a cor é azul, vermelho, verde e assim por diante. O valor -luminosidade, brilho- é a medida variável em relação ao branco e ao preto. E o croma -saturação- está relacionado ao grau de pureza da cor, o qual corresponde à cor espectral até a cor correspondente em uma escala de tons cinza (GUIMARÃES, 2000, p. 54-55)

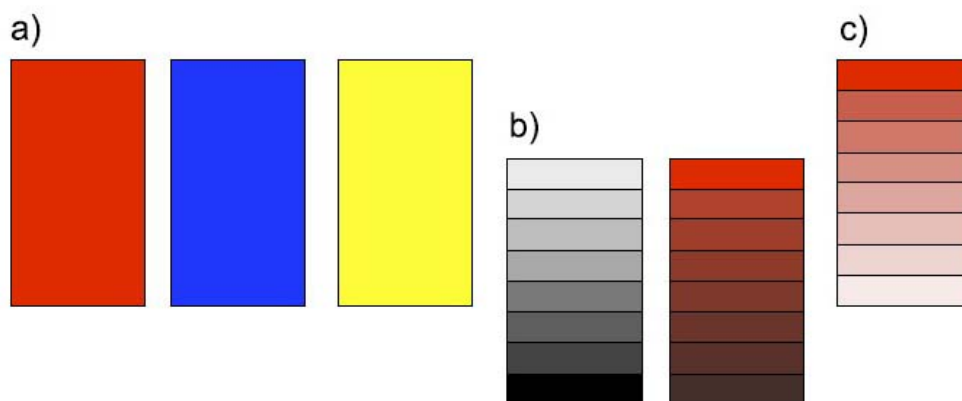


Figura 15: a) Matiz; b) Valor; c) Croma. Fonte: Pedrosa (1982, apud SILVEIRA, 2011)

Quando falamos nos aspectos físicos da cor, entendemos que esses aspectos tratam da aparição do fenômeno cromático ainda sem a interferência da interpretação humana. Neste recorte, o objeto é atingido por uma fonte de luz, natural ou artificial, a qual absorve, refrata ou reflete os raios luminosos que incidem sobre ele. A partir de suas propriedades em absorver, refratar e refletir a luz incidente, o mesmo objeto fornece ao observador a informação cromática a ser codificada e decifrada pelos órgãos visuais e pelo cérebro. (SILVEIRA, 2011, p.24)

Segundo esse esquema, a cor só existe de forma potencial. A compreensão dos aspectos físicos da cor, ou seja, de sua “materialização”, e da lógica que organiza as cores, no recorte proposto para o objetivo desta dissertação, passa pela investigação de dois itens básicos: 1) o comportamento da radiação luminosa; 2) a sistematização do universo das cores por meio do círculo cromático.

- *A radiação luminosa*

Apenas uma pequena faixa de comprimento de onda do espectro eletromagnético, situada entre 380 e 780 nm, é visível ao ser humano e é ela que interessa ao estudo da cor. A luz é o meio que vai possibilitar a realização da percepção cromática, aqui entendida como fenômeno completo da apreensão da cor dos materiais pelos seres humanos.

Newton estudou a luz do sol e demonstrou que ela era composta por vários raios de luz, denominadas atualmente de radiações monocromáticas. As propriedades denominadas frequência, período e comprimento de onda são diferentes para cada radiação monocromática, quando submetidas a um mesmo experimento.

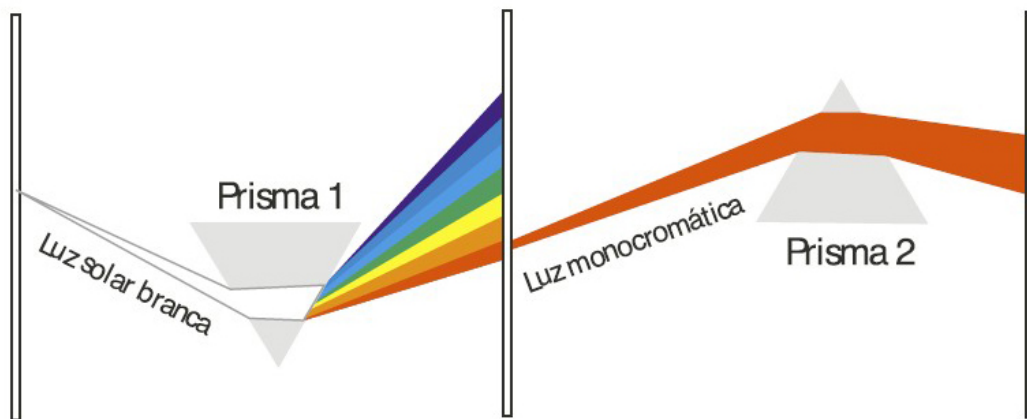


Figura 16: Experimentos de Newton com os prismas. Fonte: Silveira, 2011

Para o ser humano, as radiações monocromáticas inferiores a 380nm, denominadas radiações ultravioletas, são invisíveis a olhos nus enquanto as superiores a 780 nm são também invisíveis e denominadas radiações infravermelhas. A partir da relação entre sensibilização dos cones (fotorreceptores) existentes na retina humana e o comprimento de

onda, é possível observar-se que, entre o intervalo médio de 480 nm e 540 nm, se manifesta a cor verde (GUIMARÃES, 200, p.35)

Segundo Silveira (2011, p.27), a sensação cromática provocada pela transformação da luz branca em luz colorida é resultado da natureza e disposição dos átomos na molécula, ou é resultado da posição da molécula no espaço, associada aos fenômenos da dispersão, interferência e polarização cromáticas. A essas duas formas de manifestação da luz colorida denominamos cor-pigmento e cor-luz.

◆ A cor-pigmento

A cor-pigmento é a substância química que constitui o objeto e que vai sofrer, por síntese substrativa, a reflexão da luz incidente e provocar a aparição da cor. A síntese substrativa ocorre quando o fluxo luminoso incidente é parcialmente absorvido e parcialmente refletido e refratado. Os raios refletidos que chegam aos órgãos visuais possuem coloração devido às características químicas do objeto. De acordo com Silveira (2011, p.27), por exemplo, um corpo vermelho que é atingido por uma luz branca absorve todos os raios de luz menos os vermelhos, que chegam até nós por reflexão das radiações luminosas.

Segundo Silveira (2011, p.28), foram estabelecidos dois conjuntos de cores-pigmento primárias. Um conjunto formado pela tríade vermelho-amarelo-azul, denominado cores-pigmento primárias opacas e outro conjunto formado pela tríade ciano-magenta-amarelo, denominado cores-pigmento primárias transparentes.

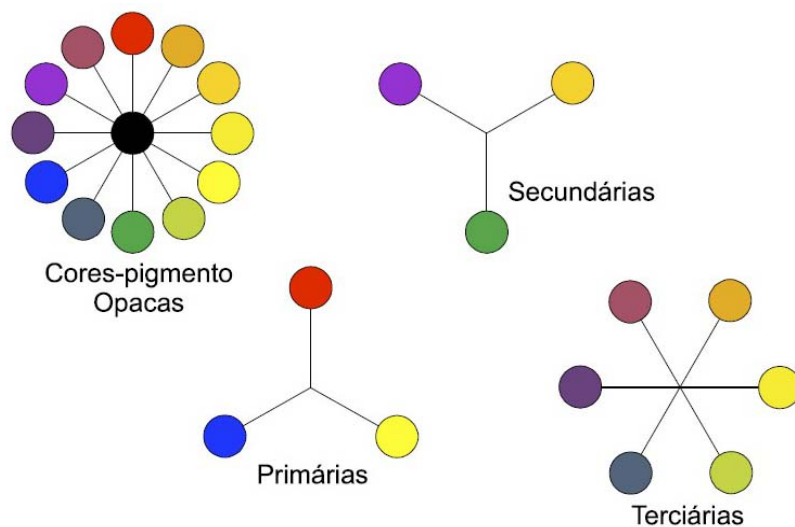


Figura 17: Cores-pigmento opacas. Fonte: Silveira, 2011

Para a autora, o conjunto de cores primárias formado pelo vermelho, amarelo e azul foi construído culturalmente, uma vez que o vermelho pode ser decomposto quimicamente em outras cores, o que contraria o conceito de cor primária como cor indecomponível. No entanto, a força da construção simbólica do vermelho o credencia a ser considerado como uma cor primária. A mistura das três cores-pigmento primárias opacas gera o cinza neutro.

Já o segundo conjunto, formado pelas cores primárias ciano-magenta-amarelo, é utilizado mais frequentemente nas artes gráficas, por apresentar maior confiabilidade química. Assim como as cores-pigmento opacas, a mistura das três cores-pigmento transparentes não gera a cor preta, como seria esperado teoricamente, mas resulta no cinza neutro.

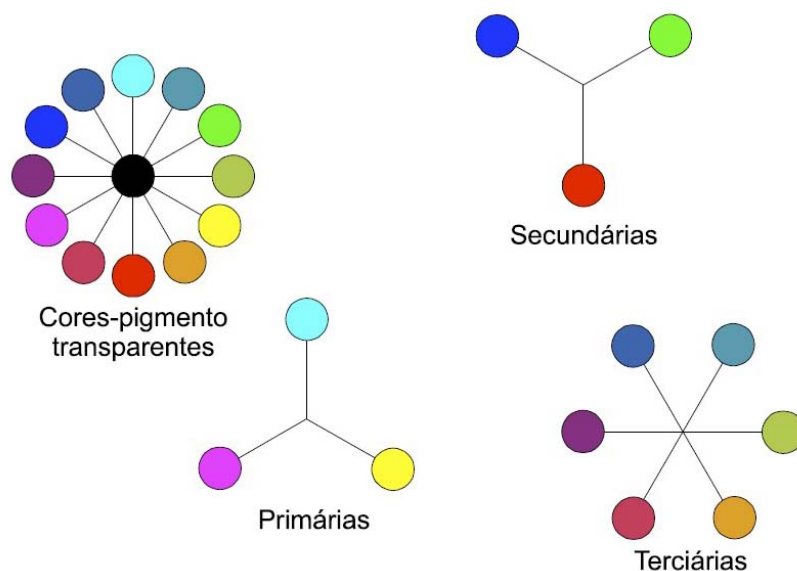


Figura 18: Cores-pigmento transparentes. Fonte: Silveira, 2011

◆ A cor-luz

De acordo com Silveira (2011, p.30), a cor-luz pode ser obtida de duas formas: pela emissão de radiação monocromática e pela dispersão dos raios luminosos de radiação não monocromática.

As cores-luz primárias são o amarelo, vermelho e azul-violetado. A mistura das três cores-luz primárias em proporções iguais gera o branco, por síntese aditiva. A síntese aditiva ocorre quando as radiações monocromáticas chegam aos nossos olhos e são combinadas e transformadas em sensação de cor. A variação na proporção das quantidades de

cada radiação monocromática presente no estímulo físico é que vai definir a sensação cromática.

Temos, portanto, teoricamente a definição das três cores-pigmento primárias: ciano, magenta e amarelo, e das três cores-luz primárias: vermelho, verde e azul-violetado.

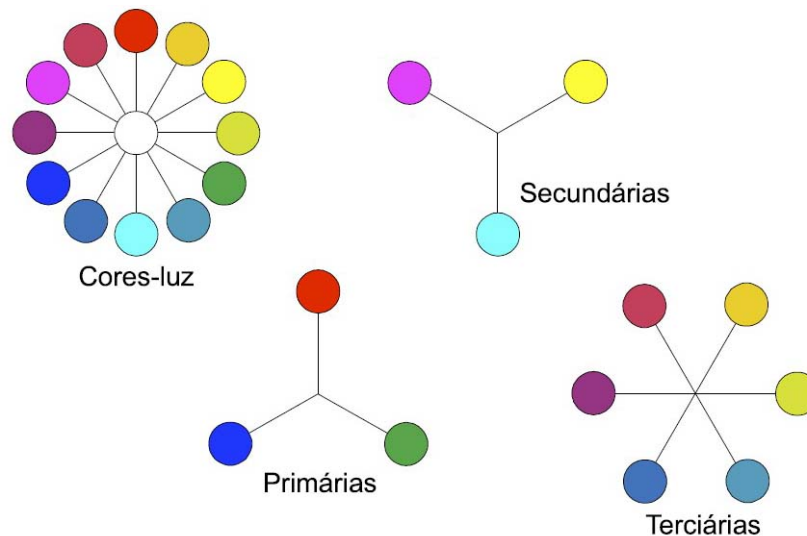


Figura 19: Cores-luz. Fonte: Silveira, 2011

Para Guimarães (2000, p.67), uma característica importante no estudo das relações entre as cores pelas sínteses aditiva e substrativa é a noção de complementaridade das cores. As três cores-luz somadas produzem a luz branca, assim como as três cores-pigmento somadas produzem teoricamente o preto. A soma de duas cores primárias resulta numa cor secundária. A cor primária somada com a secundária que foi formada pelas duas outras cores primárias e que resultou no branco (se cor-luz) ou preta (se cor-pigmento) resulta nas cores denominadas complementares. Os pares complementares são: vermelho/ciano; verde/magenta; azul/amarelo.

É importante destacar que a diferença na síntese das cores tem implicações sobre a forma como as cores são apreendidas. Segundo Guimarães (2000, p.75), “as cores-luz atuam com muito mais intensidade que as cores-pigmento, saturam mais rápido a retina e solicitam dinamismo na troca de cores”, enquanto, “a impureza é muito mais presente na obtenção de pigmentos, o que resulta em queda de luminosidade e de cromaticidade.”

- *O círculo cromático*

O círculo cromático é uma ferramenta básica para o estudo da harmonia cromática. Como veremos na próxima seção, todos os esquemas de combinação de cores são definidos a partir do círculo cromático. Constitui-se, de acordo com Silveira (2011, p.32), "na primeira organização do numeroso e complexo mundo visual colorido."

Segundo Parkhurst&Feller (1982, citado por Silveira), ao longo da história da teoria da cor, foram propostos basicamente quatro tipos de círculos cromáticos: círculos baseados em sete cores, círculos baseados em quatro cores, círculos organizados em um sistema vermelho-amarelo-azul e círculos que utilizam cinco cores primárias.

O círculo de sete cores que ficou mais conhecido foi proposto por Newton, representado pelo vermelho, laranja, amarelo, verde, azul, anil e violeta. Posteriormente, Newton reduziu as sete cores a seis, sendo três primárias e três secundárias. Newton estabeleceu que girando-se o disco de sete cores de 50 a 80 rotações por minuto, tem-se a redução visual para três cores primárias e acima de 80 rotações por minuto resulta no branco.

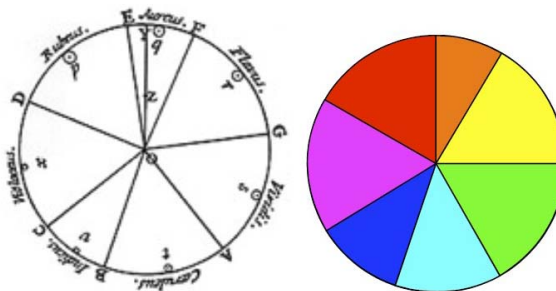


Figura 20: Disco de Newton. Fonte: Pedrosa (1982 apud Silveira, 2011)

O círculo de quatro cores foi estruturado inicialmente por Hering e depois complementado por Wilhelm Ostwald em 1916.

É atribuído a Albert Munsell o círculo cromático de cinco cores. As cinco cores principais eram o vermelho, amarelo, verde, azul-violetado e púrpura.

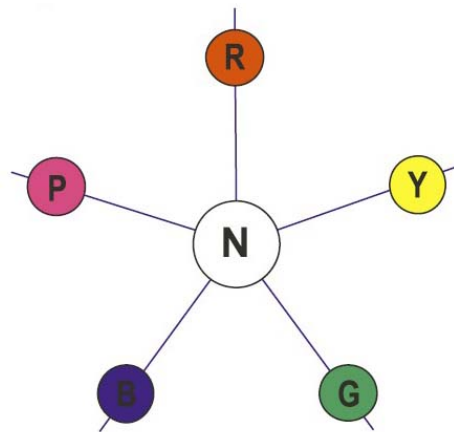


Figura 21: Círculo cromático de Albert Munsell. Fonte: Silveira, 2011

Finalmente, o último círculo cromático originou-se da utilização das cores vermelho, amarelo e azul. Segundo Silveira (2011, p.35), Arthur Pope foi, provavelmente, o primeiro a utilizar um esquema formado com as cores primárias, secundárias e terciárias, totalizando um círculo de doze cores.

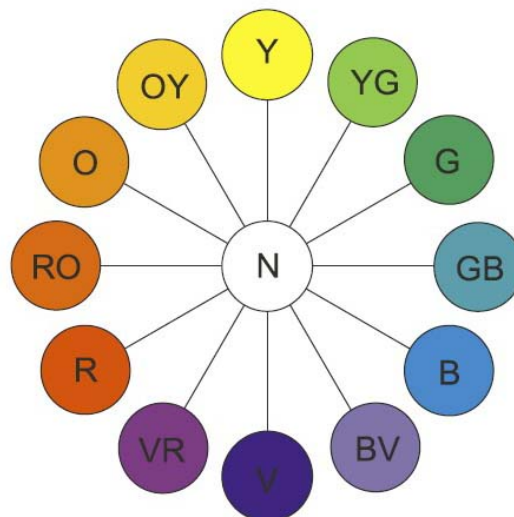


Figura 22: Círculo cromático de Arthur Pope. Fonte: Silveira, 2011

Atualmente, essa é a forma como vem sendo representado o círculo cromático, formado pelo conjunto de tríade de cores primárias, cores secundárias e cores terciárias. Como vimos anteriormente, as cores primárias variam se a referência for cor-pigmento opaca, cor-pigmento transparente ou cor-luz. Os círculos correspondentes variam da mesma maneira.

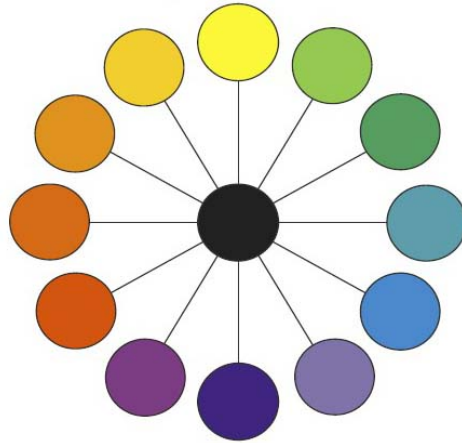


Figura 23: Círculo cromático de cores-pigmento opacas. Fonte: Silveira, 2011

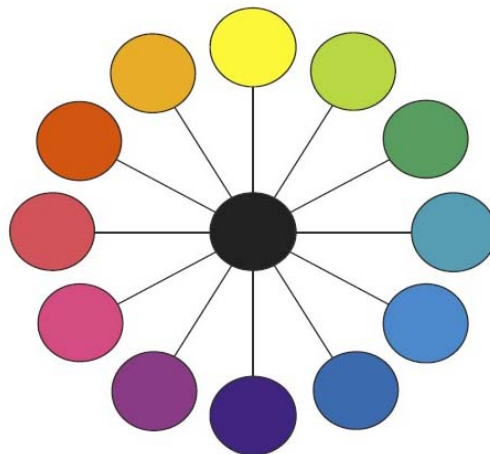


Figura 24: Círculo cromático de cores-pigmento transparentes. Fonte: Silveira, 2011

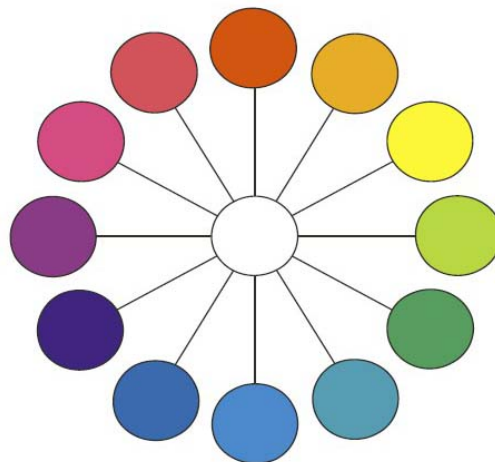


Figura 25: Círculo Cromático de cores-luz. Fonte: Silveira, 2011

2.2 Aspectos fisiológicos

O segundo componente implicado na sensação cromática é o sistema visual humano. Vimos que, se não houver a incidência de raios luminosos nas coisas, a cor não se manifesta. Da mesma forma, tão essencial quanto os aspectos físicos, é o estudo dos aspectos fisiológicos envolvidos na sensação de cor. Algumas sensações cromáticas, como as denominadas ilusões perceptivas visuais cromáticas, por exemplo, manifestam-se exclusivamente em decorrência da fisiologia humana. (SILVEIRA, 2011, p.49)

Nesta seção daremos continuidade ao percurso da luz em direção à sensação de cor, mas pela descrição, de forma introdutória, dos conceitos ligados aos aspectos fisiológicos, os quais possibilitam que a luz refratada ou refletida pelos objetos sensibilize os órgãos da visão humana e daí sejam transmitidos os impulsos visuais ao cérebro.

Um modo de esquematizar os aspectos fisiológicos da cor foi proposto por Guimarães (2000), que denominou sua sistematização de códigos biofísicos.. O autor abordou esse complexo tema descrevendo o aparelho óptico humano e seu papel na percepção da informação luminosa; analisando a transmissão da informação cromática; abordando a estrutura e o funcionamento do cérebro, analisando a estrutura neurológica e a construção neurológica da imagem e da cor; finalmente, o autor finaliza demonstrando a relação entre a cor e os hemisférios que compõem o cérebro.

Segundo Fraser (2003, p.16), a principal anotação que deve ser extraída do estudo do sistema visual humano é que a base fundamental para toda a reprodução das cores é o desenho da retina humana.

De acordo com Silveira, (2011, p.51), é na retina que se dá a conjunção entre o físico, o biológico e o psicológico da visão. A retina é uma camada de células nervosas que cobre a superfície posterior do olho. As células nervosas da retina que respondem à luz são denominadas receptores e são de dois tipos: os bastonetes e os cones.

Os bastonetes proporcionam a visão em condições de pouca luminosidade, como no caso da visão noturna, por exemplo. Eles são sensíveis em baixos níveis de luz e são insensíveis às diferenças de cor, proporcionando apenas a distinção de tonalidades de cinzas. (SILVEIRA, 2001, p.51)

Os cones funcionam em condições de luz abundante e são destinados à visão diurna e à visão colorida. Quando o ambiente não proporciona uma quantidade de luz suficiente para estimular os cones, a visão se torna acromática. (SILVEIRA, 2011, p.52)

Em termos numéricos, há mais bastonetes do que cones, cerca de 120 milhões de bastonetes para 6 milhões de cones, mas no centro da retina, numa região chamada *fovea*, os cones predominam absolutos. Nessa região central há maior concentração de fotorreceptores. Além disso, é nela que acontece a maior acuidade e a primeira manifestação de cor. (FRASER, 2003, p.17)

Graças ao trabalho desenvolvido por Thomas Young e posteriormente complementado e divulgado por Helmholtz, surgiu a Teoria Tricromática da Visão Cromática. Segundo a pesquisa de Young, existem três tipos de cones, associados com a fonte de luz, de acordo com o seu comprimento de onda. O primeiro grupo de cones sensibiliza-se primeiramente com a ação das ondas luminosas longas e resulta na sensação do *vermelho* (produzindo secundariamente as sensações do verde e do azul); o segundo grupo se apresenta fortemente sensível às ondas de comprimento médio, o qual produz o *verde* (sendo gerados secundariamente o vermelho e o azul) e por fim, o terceiro grupo é sensível às ondas de comprimento curto, produzindo o *azul* (tendo como sensibilidade secundária o vermelho e o verde):

Portanto, a teoria Young-Helmholtz descreve, através de dados obtidos com experimento com manchas de luz coloridas, que existem três espécies de receptores sensíveis à luz (cones) reagindo, respectivamente, ao vermelho, ao verde e ao azul (ou violeta), e todas as cores são vistas pela mistura dos sinais provenientes dos três sistemas. (SILVEIRA, 2011, p.58)

Segundo Fraser (2003,p.23), a Teoria Tricromática deixa algumas lacunas que poderiam ser preenchidas pela teoria de Ewald Hering. Também nesse sentido, Silveira argumenta que;

As mais consistentes opiniões contrárias às idéias de Helmholtz vieram dos círculos que têm o lado psicológico da cor em alta consideração. O líder nestes círculos foi Edwald Hering, que estabeleceu uma diferença existente entre as cores primárias percebidas e as cores primárias que funcionam como estímulo. Nas cores-luz seriam estímulos: o vermelho, o verde e o azul e, nas cores-pigmento opacas seriam o vermelho, o amarelo e o azul, mesmo sabendo da inexistência de receptores retiniais específicos para o amarelo. (SILVEIRA, 2011, p.22)

Fraser (2003,p.24) argumenta que a Teoria Tricromática, de Young, e a Teoria da Cor Oponente, de Hering, estiveram muito tempo em lados opostos, mas houve uma aproximação entre as duas que resultou na Teoria da Zona de Cor.

A teoria de Hering sustenta que a retina possui componentes que geram sinais opostos de acordo com o comprimento de onda. Os pares oponentes são claro/escuro, vermelho/verde e amarelo/azul. Depois de deixar os receptores, a informação cromática é

analisada em termos dos pares oponentes citados anteriormente. No segundo estágio, por exemplo, alguns neurônios são excitados pelo vermelho, mas inibidos pelo verde, ou são excitados pelo verde, mas inibidos pelo vermelho.

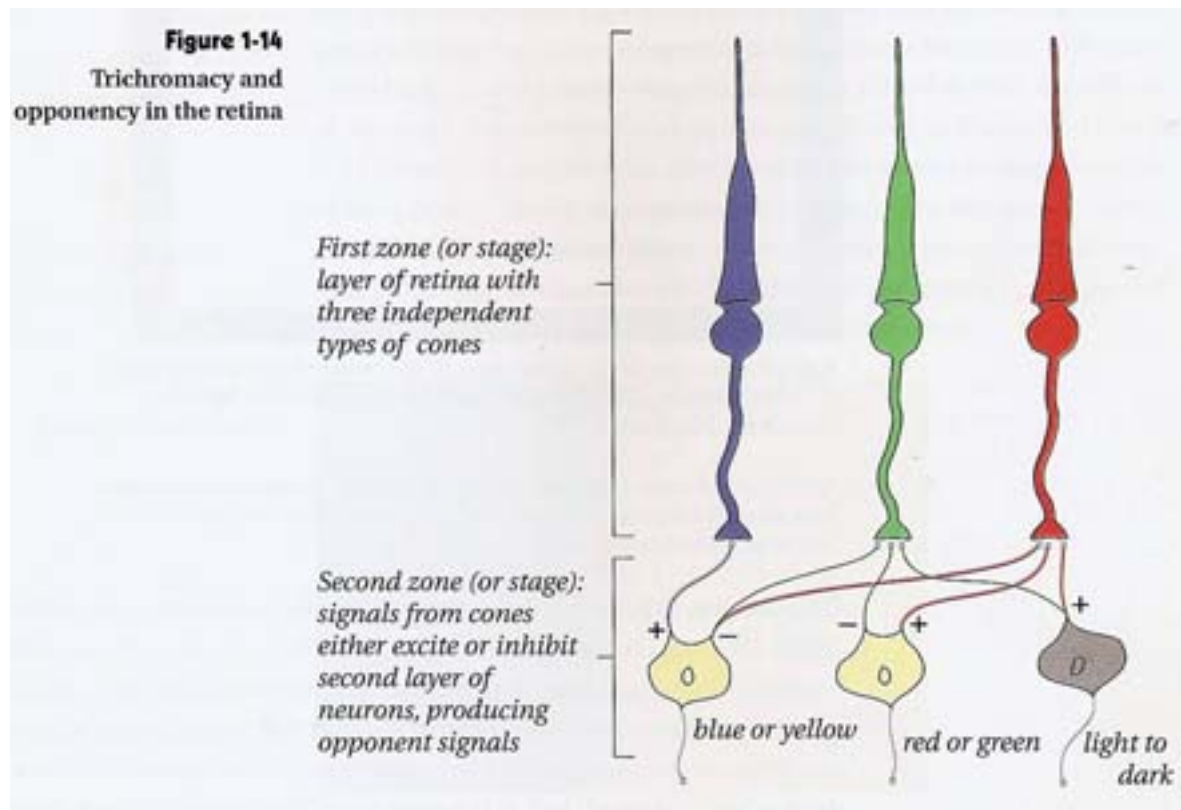


Figura 26: Teoria Tricromática da Visão e Teoria de Hering. Fonte: Fraser; Murphy; Bunting, 2003

2.3 Aspectos culturais

Se os estímulos físicos da cor independem da ação humana para ocorrer, se o sistema visual humano atua de forma invariante no reconhecimento da cor, conforme Guimarães (2000, p.20), e se estes fossem os únicos aspectos a interferir na sensação cromática, então poderíamos inferir que a sensação cromática seria uma medida invariável para todos os seres humanos com visão normal. O que vai trazer a incerteza, a subjetividade, a complexidade à sensação cromática é o repertório e a experiência que cada indivíduo constrói ao longo de sua existência. (SILVEIRA, 2011, p.77)

Para Silveira, a maioria dos estudos sobre percepção tem como base o princípio de que o ponto de partida para se perceber as coisas é ter sensações, reconhecidas por meio da visão, audição, tato, paladar e olfato:

Dentro deste contexto, dois pontos são essenciais: os estímulos físicos para a cor independem do ser humano para acontecer e as sensações cromáticas, por estarem

vinculadas aos aparelhos fisiológicos, tendem a ser as mesmas para os seres humanos. A diferença está justamente na percepção, que por sua vez é mais complexa por depender da interpretação baseada nas experiências sensoriais vivenciadas diferentemente pelos indivíduos, às quais se chama *cultura*. (SILVEIRA, 2011, p.77)

Para o antropólogo Marshall Sahlins, que publicou um artigo sobre o trabalho desenvolvido por Brent Berlin e Paul Kay, chamado “Cores e Cultura”, foram três as principais descobertas realizadas por esses dois pesquisadores:

[P]rimeiro, a de que apesar da comprovada capacidade dos sujeitos humanos de discriminarem milhares de perceptos da cor, as línguas naturais exibem apenas um número limitadíssimo de 'termos básicos de cor', aplicáveis a uma ampla variedade de objetos; esse número varia de dois a onze, correspondendo em português aos termos 'preto', 'branco', 'vermelho', 'verde', 'amarelo', 'azul', 'marrom', 'cinza', 'roxo', 'laranja' e 'rosa'. Segundo, esses termos apresentam uma ordem de aparecimento regular e cumulativa em todas as culturas, de tal modo que é possível dispor as línguas naturais numa sequência progressiva de determinações de cor, na qual todas aquelas de um dado estágio discriminam as mesmas tonalidades básicas. Por último, os referentes empíricos dos termos básicos num espectro são muito semelhantes de uma sociedade para outra: o 'vermelho' mais representativo ou focal, por exemplo, é praticamente o mesmo para os informantes de diferentes culturas, a concordância da média das identificações focais entre sociedades sendo geralmente maior do que a gama das variações experimentais em uma única sociedade. (SAHLINS, 2007, p.153-154)

Em sua concepção sobre a definição do que é cor, Sahlins (2007, p.155) argumenta que *“cores, na prática, são códigos semióticos, usadas como signos em vastos esquemas de relações sociais: estruturas de significado pelas quais pessoas e grupos, objetos e ocasiões são diferenciados e combinados em ordens culturais.”*

Com base na avaliação dos resultados de Berlin e Kay e na sua definição de cores como significantes culturais, Sahlins formula a tese de que “apenas alguns perceptos da cor são apropriadamente diferenciados como básicos, quais sejam, aqueles que, por suas características e relações distintivas, podem funcionar como significantes em sistemas informacionais”, ou seja, “não se trata, portanto, de que os termos de cor tenham seus significados impostos por restrições de natureza humana e física; antes, eles assumem essas restrições, na medida em que são dotados de significado. (SAHLINS, 2007, p.155)

O que Sahlins conclui da demonstração da sequência progressiva dos termos básicos de cor nas línguas naturais é de que há uma “lógica natural-perceptual”:

Essa lógica é composta de várias tendências evolutivas gerais, em particular: 1) do geral para o específico, isto é, da distinção claro/escuro para as discriminações de tonalidade; 2) do mais evidente para o menos – por exemplo, o vermelho antes de outros tons; e 3) do simples para o complexo, isto é, das cores isoladas para as mistas. (SAHLINS, 2007, p.162)

Disso decorre sua crítica de que “toda a discussão sobre as categorias de cor tenha optado por relegar a verdadeira existência etnográfica dos termos e perceptos da cor – sua significância cultural efetiva como códigos de valor social, econômico e ritual – a uma posição secundária de conotação” (Sahlins, 2007, p.163), sendo que “a cor na cultura é de fato exatamente esse processo de relacionar, e não de reconhecer.” (SAHLINS, 2007, p. 164)

A partir de sua tese inicial, Sahlins (2007, p.167) lança o seguinte questionamento: “Como conciliar então esses dois entendimentos inegáveis, porém opostos: o de que as distinções de cor têm uma base natural, e o de que as distinções naturais são culturalmente constituídas?”

Sua solução a esse dilema é “dar o devido crédito a esse terceiro termo, a cultura, que existe paralelamente ao sujeito e ao objeto, ao estímulo e à resposta, e que faz a mediação entre eles pela construção da objetividade como significância.” (SAHLINS, 2007, p.168)

É importante destacar que nosso foco é a investigação da construção simbólica e cultural da cor, por meio da análise da relação cor-objeto. Segundo Silveira (2011, p.81), “Dos estudos de percepção, sabe-se que não se vê a cor isoladamente, mas sim ligada a objetos. Esses objetos trazem uma história de construção de significados, que por sua vez ficam atreladas às suas cores.”

Além disso, a autora chama a atenção para três pontos que devem ser observados por aqueles que pretendem estudar a percepção simbólica das cores: a construção cultural simbólica social e coletiva, a materialização dos significados em dicionários de cor e, por fim, os efeitos psicológicos desta construção, ou seja, como a cor afeta o humor do ser humano. (SILVEIRA, 2011, p.81)

A construção social simbólica se dá no uso dos objetos e na atribuição de significados dados a eles. Como a cor está ligada intrinsecamente ao objeto, constrói-se indiretamente a simbologia das cores pela associação dos significados do objeto com sua cor predominante. Em um estabelecimento de saúde, por exemplo, uma pessoa que espera por atendimento identifica na roupa branca do funcionário um potencial profissional da área de saúde que possa atendê-la. Aqui o significado do uso do branco está atrelado à questão da limpeza e assepsia, qualidades desejáveis ao ambiente de um centro de saúde e aos profissionais que ali trabalham.

Silveira (2011, p.81) argumenta que a construção simbólica das cores se dá na utilização dos objetos cotidianamente, e assim se reforçam e se reificam as características desses objetos, numa alimentação recíproca. Isso tem como desdobramento o fato de que a

criação de significados é um ato coletivo e de função social. A autora salienta ainda a dificuldade de se alterar os significados construídos coletivamente.

Nesse sentido, Guimarães (2000, p.98) exemplifica a descoberta de Newton acerca da composição da luz branca: as sete cores formadoras do branco seriam o vermelho, alaranjado, amarelo, verde, azul, anil e violeta. Isso é uma convenção, já que entre uma cor e outra há uma grande gama de tons. A composição do arco-íris, da mesma forma, também seria uma convenção. O autor questiona qual seria a referência da cor anil para uma criança do século XXI, uma vez que o objeto associado a essa cor (a pedra de anil para lavar roupa) não faz mais parte do nosso repertório cotidiano. Para Guimarães, a pedra de anil se constituía como “o instrumento de armazenamento da informação cromática” e sua conclusão é de que “a cor depende muito mais da linguagem natural (verbal) e dos instrumentos de armazenamento e transmissão do que muitos outros códigos.” (GUIMARÃES, 2000, p.100)

No entanto, não é somente por meio do uso de objetos coloridos que se constrói simbolicamente a cor. A construção do significado da cor pode ocorrer numa via de mão dupla. Percebe-se isso na indústria da moda. Por força dos meios de comunicação de massa e de estratégias de marketing, os lançadores de tendências atribuem significados que vão ser colocados em evidência na estação e, a partir daí, se definem as cores correspondentes a esses significados, num reforço do significado já existente ou numa nova atribuição de significado. Embora de natureza efêmera e dinâmica, a moda acaba contribuindo para a construção de significados ao reforçar o uso de determinada cor em detrimento de outras. Se extrapolarmos esse raciocínio para a literatura, cinema, manifestações populares, contos, mitos, lendas, chegamos ao ponto inicial desta seção: a cor na sua dimensão cultural.

Os dicionários de cores buscam materializar os diversos significados e efeitos advindos da percepção dos objetos coloridos que nos rodeiam. Ao mesmo tempo em que o dicionário de cores capta a forma como a cor vem sendo empregada em um contexto específico, seu uso reforça aquilo que ele contém, ao ser reproduzido em larga escala para as mais diversas finalidades e situações.

Quanto à questão de como a cor afeta o humor do ser humano, Silveira (2011, p.82) afirma que a construção e atribuição de significados das cores, materializadas em objetos, causam efeitos fisiológicos e psicológicos nas pessoas. Contudo, o significado e seus correspondentes efeitos dependem de onde a cor está aplicada. Por exemplo, o significado e efeito do vermelho em uma placa de trânsito é completamente diferente do significado e efeito do vermelho utilizado no tapete que recebe os astros de Hollywood na cerimônia de entrega do Oscar.

Um dos dicionários que estabelece o significado e efeito das cores foi elaborado por Michel Pastoreau. Listaremos o significado e efeitos do vermelho, amarelo, azul, verde, branco e preto, reforçando que cada efeito depende de onde e de que forma a cor está sendo aplicada.

Vermelho : cor por excelência, a mais bela das cores; cor do signo, do sinal, da marca; cor do perigo e da proibição; cor do amor e do erotismo; cor do dinamismo e da criatividade; cor da alegria e da infância; cor do luxo e da festa; cor do sangue; cor do fogo; cor da matéria e do materialismo.

Vermelho (efeito): causa a sensação de alegria, invasão de felicidade intensa, beleza, raridade; sensação de apreensão, de aviso, chama a atenção; sensação de prazer proibido; sensação de paixão sem limites, de amor sem consequências, sem atrelamento; sensação de energia, movimento, pulsação; sensação da energia criadora; de geração de insights; sensação de alegria ingênua, simplesmente feliz; sensação de poder da beleza e da sabedoria; sensação barulhenta de alegria de comemoração e comunicação; sensação de vida pulsante nas veias; sensação de calor forte e de claustrofobia; sensação de dor real, material. (PASTOREAU, 1997 apud SILVEIRA, 2011)

Amarelo : cor da luz e do calor; cor da prosperidade e da riqueza; cor da alegria, da energia; cor da doença e da loucura; cor da mentira e da traição; cor do declínio, da melancolia, do outono.

Amarelo (efeito): causa a sensação de calor dos dias quentes de verão, porém devagar, atinge a sensação de calor dos desertos, de um sol ardente, incomodando; sensação de estímulo à busca do poder, da riqueza material; sensação de alegria dos dias de sol; sensação da energia do calor do sol; sensação de tensão, sensação de excitação do intelecto e ajuda na retenção de informações na memória, de início importante, mas que com o tempo gera um stress que aumenta a cada minuto, sensação de exposição de seu interior a todas as pessoas, gerando insegurança; sensação de auge da vida, porém é também a sensação de início da decadência, da poesia triste dos dias de outono. (PASTOREAU, 1997 apud SILVEIRA, 2011)

Azul : cor preferida de mais de metade da população ocidental; cor do infinito, do longínquo, do sonho; cor da fidelidade, do amor, da fé; cor do frio, da frescura, da água; cor real e aristocrática.

Azul (efeito): causa a sensação de paz e tranquilidade do céu; sensação de infinito espacial, expandindo planos e superfícies; sensação de estar num mundo de sonho, criado de acordo com os nossos desejos, perfeito; sensação de segurança e conforto da família; sensação de frio, inverno; sensação de pureza, transparência, sensação de luxo, requinte, sofisticação, realeza. (PASTOREAU, 1997 apud SILVEIRA, 2011)

Verde : cor do destino, da dita e da desdita, da fortuna, do dinheiro, do acaso, da esperança; cor da natureza, da ecologia, da higiene, da saúde, da frescura; cor da juventude, da seiva que sobe, da libertinagem; cor da permissão, da liberdade; cor do diabo e do que é estranho; cor ácida, que pica e envenena.

Verde (efeito): causa a sensação de esperança, de controle do próprio destino, sensação de completude, da não necessidade material, de modéstia; sensação de prosperidade; sensação de sorte; sensação de estar num ambiente natural, num jardim; sensação de estar num ambiente naturalmente agradável, esteticamente harmonioso; sensação de jovialidade, de energia, onde tudo é permitido; sensação de estar saciado, sem fome, sem vontade de comer. (PASTOREAU, 1997 apud SILVEIRA, 2011)

2.4 Esquemas de combinações de cores

Na introdução do livro *Color Harmonies*, de Augusto Garau, o teórico Rudolf Arnheim (1993 in GARAU, 1993) faz um questionamento sobre como lidar com a relação entre as cores, sobre quais seriam as propriedades que tornam possíveis as cores se interrelacionarem entre si e assim criarem ordem ou desordem. Garau conclui que, para entender essa interrelação entre os matizes, governada por um sistema de cores, pode-se realizar uma analogia com a harmonia musical.

Segundo O'Connor (2010, p.267), citando estudos de Arnkil e Burchett, não existe um consenso acerca da definição do que seja a harmonia cromática, apesar de que, geralmente, se aceita que cores vistas em conjunto produzindo efeitos agradáveis são tidas como em harmonia.

O autor cita Arnkil para definir a harmonia de cores, afirmando que as teorias de modo geral estão assentadas sobre dois pontos de vista: o primeiro é de que a harmonia se dá pelo equilíbrio ou balanço de opostos; o segundo é baseado na unidade geral que se apresenta na cena. Arnkil sugere ainda que as diversas concepções de harmonia cromática seriam agrupadas em cinco categorias, quais sejam: 1. a harmonia cromática como analogia à harmonia musical (Newton); 2. a harmonia cromática como conforto visual; 3. a harmonia cromática como balanço dos opostos; 4. a harmonia cromática como a ordem e proporção matemática ou geométrica; 5. a harmonia cromática como similaridade ou convergência de atributos visuais.

Propondo uma nova categorização, similar à sugerida por Arnkil, O'Connor divide a tentativa de definição de harmonia em quatro categorias. Na primeira categoria, a harmonia cromática é definida como um fenômeno universal que pode ser criado e previsto matematicamente. Os principais representantes desta categoria foram: Newton, que defendia o uso da harmonia musical como base para a harmonia cromática, Ostwald, cuja teoria definia que harmonia é ordem, e Munsell, com suas quatro regras baseadas no matiz - use o menos possível; valor - use um alto valor com um baixo valor; croma - use um forte croma com um fraco croma; e área - onde área é inversamente proporcional ao produto do valor versus croma.

A segunda categoria coloca em perspectiva a harmonia cromática como uma noção de balanço ou equilíbrio. Nessa categoria destacou-se Goethe, além de Itten e Chevreul.

A terceira categoria sugere que a harmonia cromática pode ser definida como um grupo de cores que exibem similaridade em termos de matizes ou níveis tonais.

A conclusão de O'Connor (2010, p.271) sobre todas essas abordagens é que a harmonia cromática poderia ser definida então como um fenômeno que ocorre quando cores vistas em conjunto provocam uma resposta estética positiva. Entretanto, ressalva a esta conclusão é de que a resposta estética é contingente segundo características do observador (idade, gênero, experiências culturais, personalidade e estado afetivo), além da influência de fatores perceptivos, contextuais e temporais.

Uma das formas de se aplicar conceitos de harmonia cromática é utilizar o círculo cromático como ferramenta de suporte para construção dos esquemas de combinação de cores. Como já foi visto anteriormente, os círculos cromáticos variam conforme a escolha das cores primárias.

Tendo em vista o objetivo específico desta dissertação: constituir um corpo de fotografias a partir dos esquemas de combinações de cores, adotaremos o círculo cromático formado pela tríade de cores-pigmento transparentes, composta pelas cores primárias ciano, magenta e amarelo, tal como adotado por Silveira (2011).

Segundo a autora, os esquemas de combinações de cores podem ser agrupados em dois grupos: os chamados esquemas de consenso e os esquemas de equilíbrio.

Nos esquemas de consenso a combinação de cores é formada de modo a se evitar os contrastes, utilizando-se branco, preto e castanhos.

O que está por trás dos esquemas de combinações de cores de consenso é a harmonia cromática obtida pela ausência de contrastes. Isto se dá pelo uso de uma paleta que oferece a sensação de conforto visual, mediante pouco esforço fisiológico para assimilação da informação cromática. Esse conforto é proporcionado pelo uso de cores próximas, similares, que não disputam a atenção entre si. Do ponto de vista cultural, a harmonia pode ser alcançada pela supressão dos contrastes, ou seja, a formação de um esquema de combinação de cores similares se constitui num esquema de cor harmônico. Porém, conforme escreve Silveira:

[A]o mesmo tempo em que estes Esquemas de Combinações de Cores se apresentam 'harmônicos', eles não apresentam nenhum tipo de estímulo, isto é, são harmônicos em si mesmos, não necessitando a contribuição da interpretação de quem as estão olhando. Por isso a sensação de harmonia e a facilidade em interpretá-las. (SILVEIRA, 2011, p.85)

2.4.1 Esquemas de consenso

- Acromático

É um esquema composto por cores que não fazem parte do círculo cromático. Por se tratarem de cores nas quais se controla somente o valor, faz-se uso da manipulação de luzes e sombras para criar efeitos que realcem o branco, preto e cinzas.

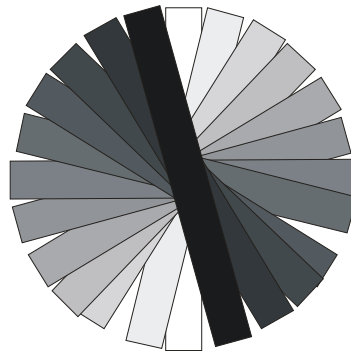


Figura 27: Esquema de combinação de cores acromático. Fonte: Silveira, 2011

- Neutros

O esquema de combinações de cores neutras utiliza os castanhos claros, médios e escuros. Da mesma forma que o esquema acromático, a paleta é formada por cores que não pertencem ao círculo cromático. Como resultado da ausência de informação cromática do círculo cromático, a tendência é valorizar a textura da superfície na qual são aplicados os tons de castanhos.

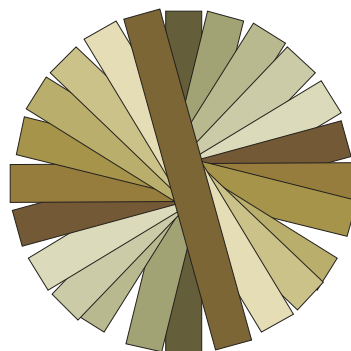


Figura 28: Esquema de combinação de Cores Neutras. Fonte: Silveira, 2011.

- Monocromático

No esquema monocromático há possibilidade de formação da paleta pela escolha de um matiz do círculo cromático combinado com o branco, o preto ou o cinza. A paleta resultante da matiz escolhida com o branco tem alterações somente no eixo do valor, assim como a paleta resultante da matiz escolhida com o preto. Já a paleta resultante da matiz escolhida do círculo cromático com o seu cinza correspondente tem alterações somente no eixo do croma. O esquema monocromático permite que seja formada uma paleta pela união das três paletas mencionadas anteriormente.

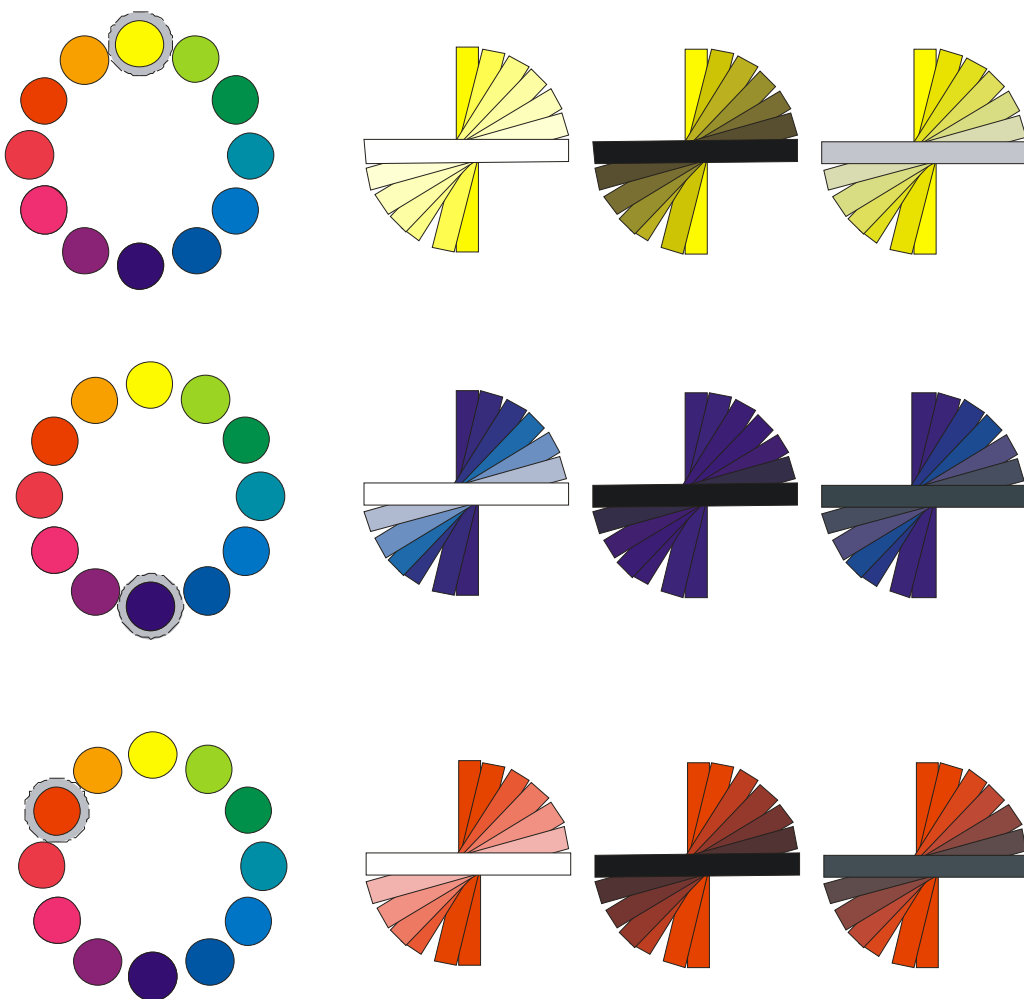


Figura 29: Esquema de Combinações de Cores monocromático. Fonte: Silveira, 2011.

- Análogas (adjacente, consonante)

Chamado também de esquemas de cores adjacentes ou consonantes, este esquema é formado pela combinação de cores vizinhas ou próximas dentro do círculo cromático. A

composição ideal para este esquema é a combinação de uma cor primária com uma secundária e uma terciária consecutivas.

O esquema de cores análogas permite a fusão deste esquema com os esquemas acromático, neutro e monocromático.

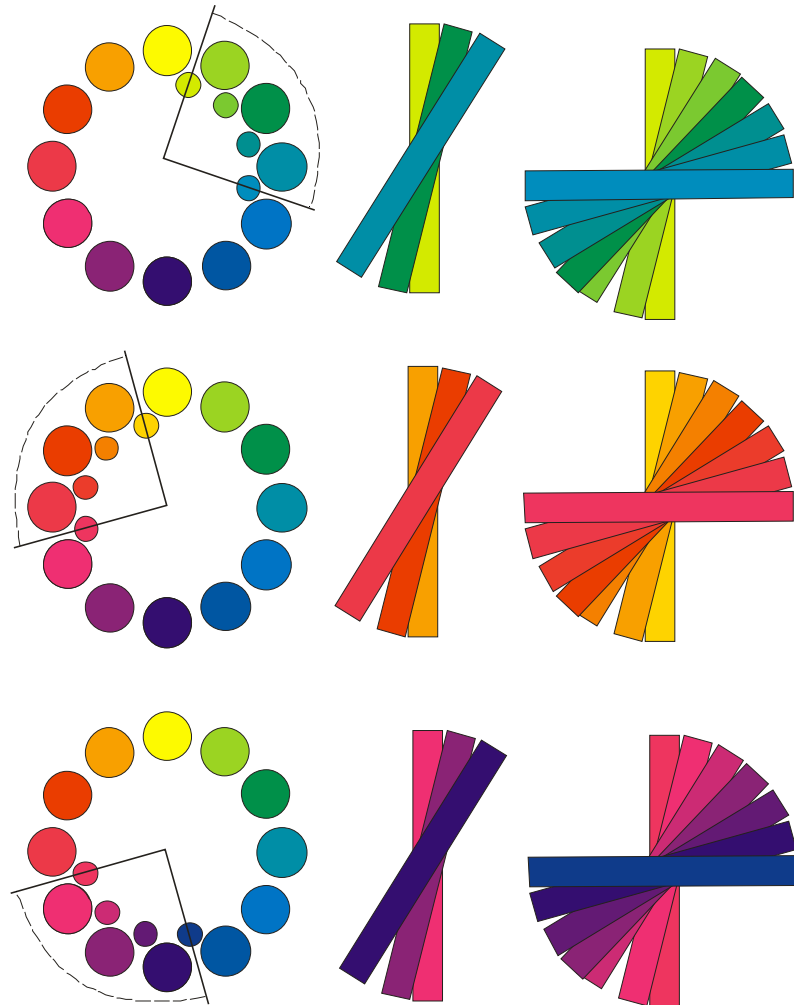


Figura 30: Esquema de Combinações de Cores Análogas. Fonte: Silveira, 2011

2.4.2 Esquemas de equilíbrio

Já os esquemas de equilíbrio buscam justamente os contrastes, porém, com controle dos efeitos desejados. Nesses esquemas o equilíbrio se dá sob os aspectos fisiológico e simbólico.

O equilíbrio fisiológico está relacionado ao próprio funcionamento dos órgãos visuais. A cor é traduzida pelos cones óticos no caminho para o cérebro, sob condição de

estresse fisiológico. Para aliviar os cones óticos desse estresse os olhos procuram a cor oposta ao estímulo inicial, alcançando assim o conforto visual fisiológico.

O equilíbrio simbólico atua da mesma forma que o equilíbrio fisiológico, mas aqui o contraste das cores se dá no campo dos significados. Atinge-se o conforto visual por meio da escolha de cores complementares em significados.

- Diádicas complementares

O esquema de equilíbrio diádicas complementares é formado por duas cores complementares e contrárias no círculo cromático, promovendo o equilíbrio no máximo de contraste. Uma forma interessante de se trabalhar com esse esquema de cores é utilizar uma das duas cores complementares e formar uma paleta com base no esquema de cores monocromático. A outra forma seria trabalhar com as quantidades das cores do esquema, de modo que a cor em maior quantidade passe a ser o tom dominante e desenvolva os contrastes simultâneo, sucessivo ou misto, estudados por Chevreul.

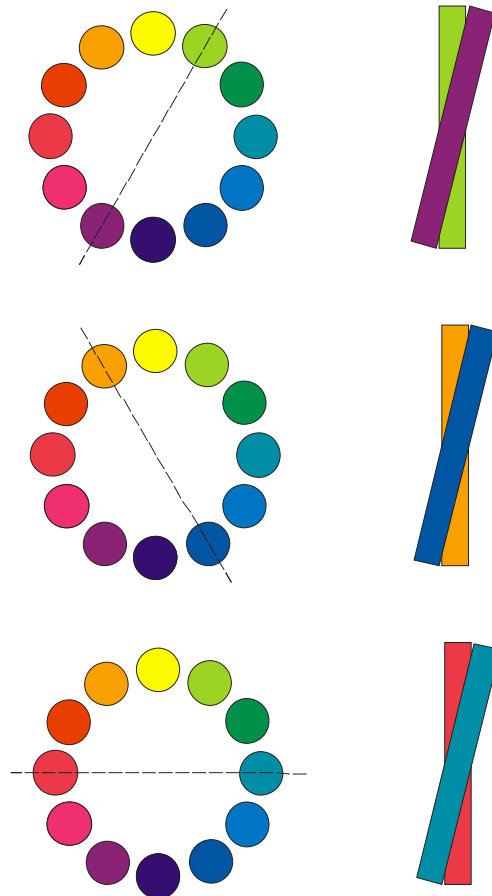


Figura 31: Esquema de combinações de cores diádicas complementares. Fonte: Silveira, 2011

- Diádicas tons-rompidos

Do mesmo modo que o esquema de equilíbrio anterior, o esquema de equilíbrio diádicas tons-rompidos é formado por uma cor do círculo cromático e sua cor complementar.

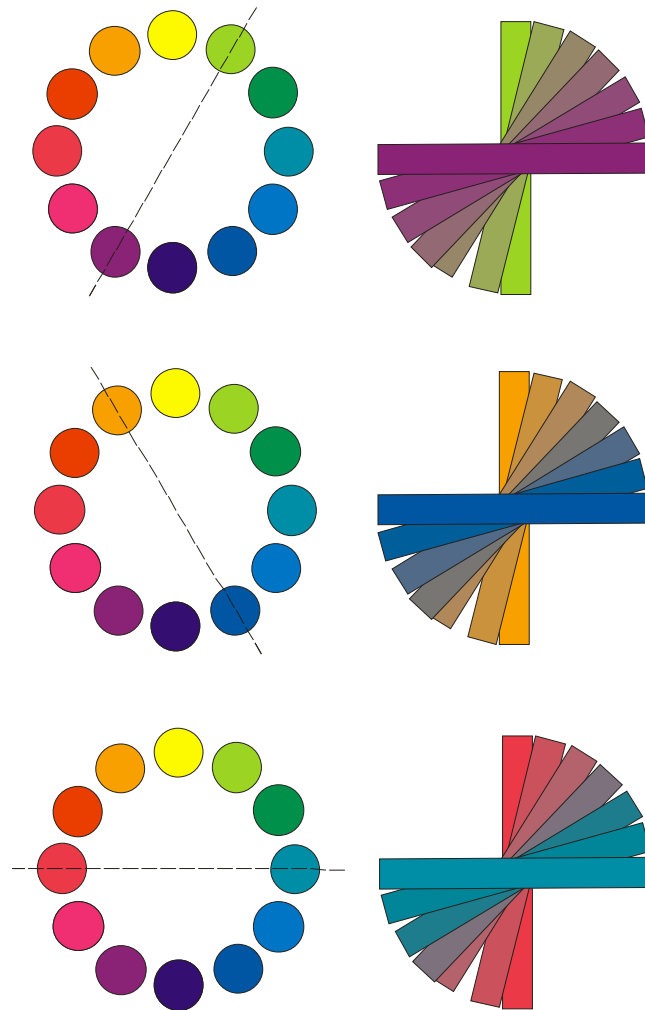


Figura. 32: Esquemas de Combinações de Cores Diádicas Tons-Rompidos. . Fonte: Silveira, 2011.

A diferença está na junção das duas cores, que forma uma paleta que passa pelo cinza-neutro. Essa paleta é muito utilizada onde os sombreamentos são necessários.

- Triádicas assonantes

No esquema de equilíbrio triádicas assonantes são formadas paletas compostas de três cores equidistantes entre si no círculo cromático, formando um triângulo equilátero. Os

possíveis esquemas que podem ser formados são uma paleta com as três cores primárias, uma paleta com as três cores secundárias e duas paletas com as seis cores terciárias.

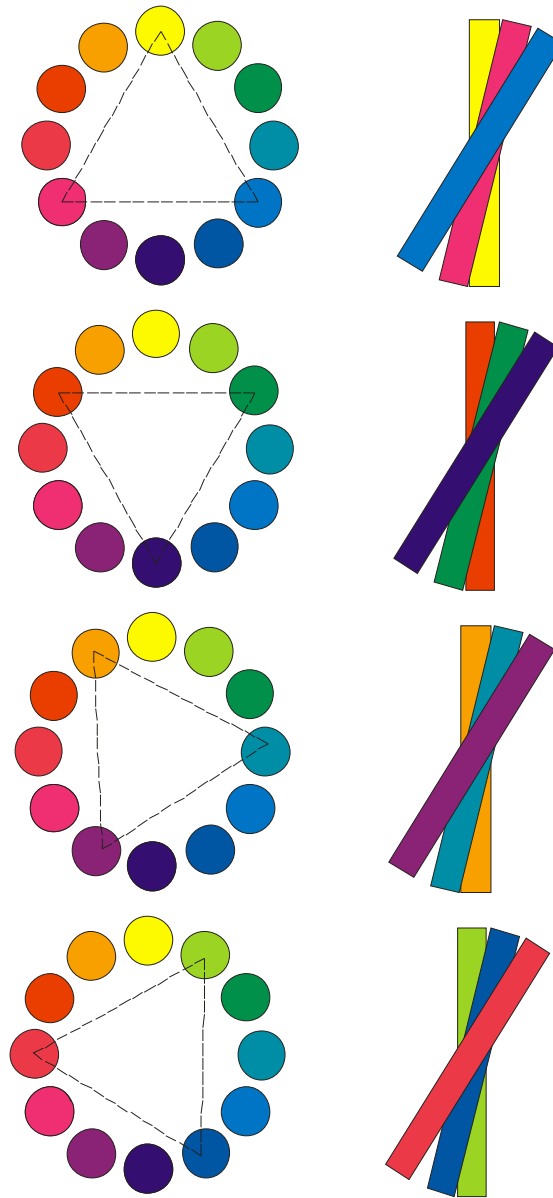


Figura 33: Esquemas de Combinações de Cores Triádicas Assonantes. Fonte: Silveira, 2011.

- Complementares divididas

O esquema de equilíbrio complementares divididas é formado por três cores do círculo cromático que resultam geometricamente em um triângulo isósceles. Escolhe-se duas cores complementares aleatoriamente, descarta-se uma das cores complementares e as duas cores adjacentes a essa cor formam com a outra cor complementar o esquema

complementares divididas. Do mesmo modo que o esquema triádicas assonantes, o equilíbrio psíquico é alcançado pela confrontação de dois significados opostos e um intermediário, entretanto, num equilíbrio quase perfeito, pois não estão equidistantes entre si.

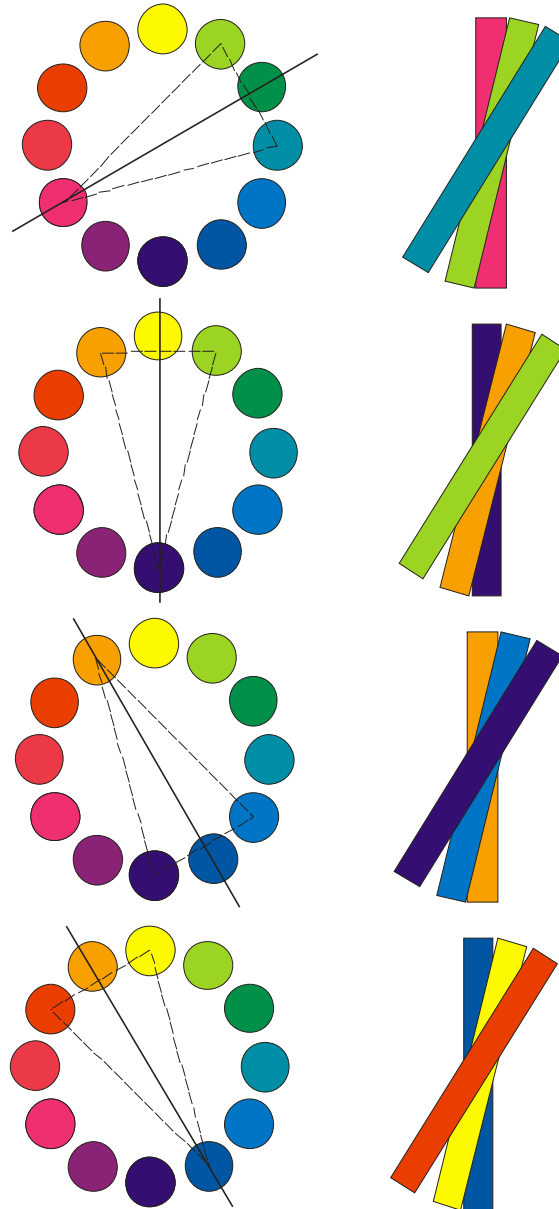


Figura 34: Esquemas de Combinações de Cores Complementares Divididas. . Fonte: Silveira, 2011.

- Esquemas com quatro cores

O esquema faz parte do grupo de esquema de combinações de cores geométricos, junto com o esquema de combinações de cores triádicas assonantes e complementares divididas.

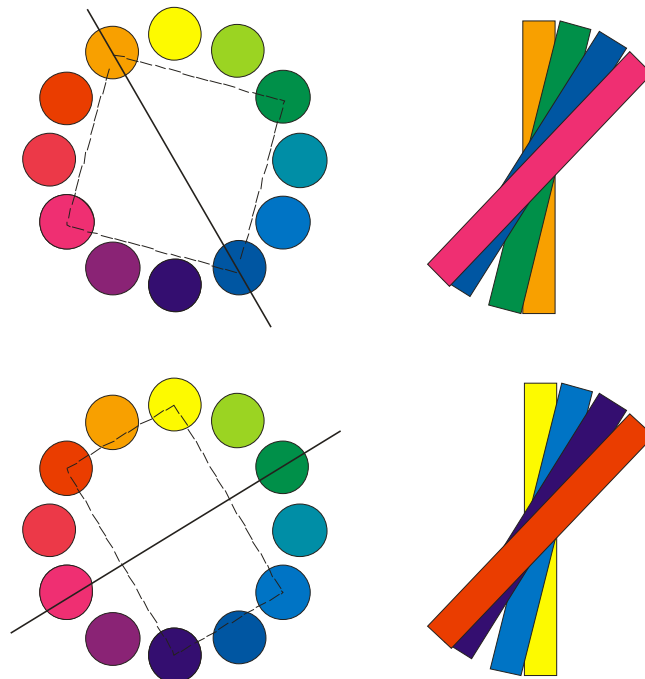


Figura 35: Esquemas de Combinações de Cores com Quatro Cores. Fonte: Silveira, 2011.

Cada quadrado ou retângulo de cores formado é baseado em combinações de pares complementares. O equilíbrio é alcançado a partir de pares exatamente opostos, mas divididos em atenção. Pode-se trabalhar com esse esquema variando o valor e croma ou colocando quantidades diferentes de cada uma das quatro cores no mesmo ambiente ou suporte, virtual ou físico.

- Esquemas com seis cores

O esquema formado a partir de um hexágono dentro do Círculo Cromático é uma combinação dos três pares de cores complementares igualmente espaçados. Existem somente duas possibilidades desses esquemas dentro do Círculo Cromático, compostos por três pares de cores complementares igualmente espaçados. O primeiro é formado por pares de primárias e secundárias, enquanto que o segundo é a combinação entre todas as cores terciárias.

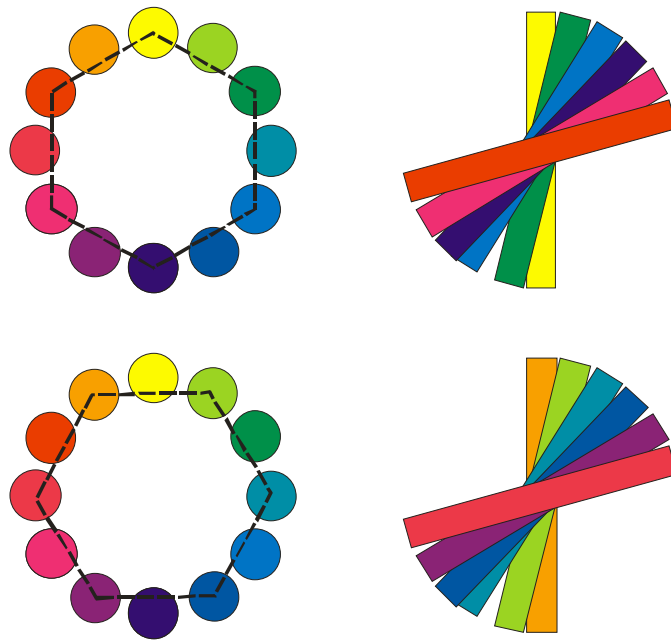


Figura 36: Esquemas de Combinações de Cores com Seis Cores. Fonte: Silveira, 2011.

3 APRESENTAÇÃO DAS FOTOGRAFIAS

Este capítulo é dedicado à apresentação do corpo de fotografias constituído a partir dos esquemas de combinações de cores introduzidos no capítulo anterior. Mas antes de apresentar as imagens, convém esclarecer os dois pontos que nortearam a realização das fotografias.

O primeiro ponto trata da definição de qual fotografia estamos falando:⁷

[É] correto dizer que é o objeto – a foto – que nós teorizamos, ou é a prática fotográfica, que incorporaria o ato psicologicamente e ideologicamente informado de tirar fotografias e o processo de desenvolver, reproduzir, e circulá-las na sociedade? Ou nós teorizamos sua função? [...] Como nós entendemos como a fotografia opera na sociedade – ideologicamente, politicamente, psicologicamente? Qual fotografia, exatamente? Fotografia de arte, fotografia publicitária? Fotojornalismo? Documentarismo? Erótica? (KRIEBEL, 2007, p.5) (tradução livre do autor)

Nesta dissertação, assumimos que, em relação à imagem, a fotografia documental é o objeto de estudo, tanto em termos dos conceitos da teoria fotográfica que foram discutidos anteriormente, como no que tange a prática fotográfica da qual resultou as fotografias que foram realizadas pelo autor deste trabalho.

Não iremos abordar o percurso histórico da fotografia documental e seus principais atores, pois isso demandaria um esforço que está além do que foi estabelecido no objetivo desta dissertação, mas cabe citar um projeto fotográfico que teve bastante influência na trajetória da fotografia documental.

A *Farm Security Administration* – FDA –, órgão do governo norte-americano, lançou um projeto fotográfico cujo objetivo era registrar os resultados das políticas implementadas pelo presidente Roosevelt e a vida rural americana após o período pós-crise de 1929. Esse projeto, composto por grandes fotógrafos da época, como Walker Evans, Dorothea Lange, Russel Lee, Jack Delano, Gordon Parks, entre outros, lançou as bases do que viria a ser o fotodocumentarismo praticado nas próximas décadas. Susan Sontag descreve de maneira precisa a prática desses fotógrafos:

Os componentes do projeto fotográfico tiravam inúmeras fotos frontais de um de seus meios até se convencerem de que haviam captado no filme a feição exata [...]

⁷ Moreover, is it correct to say that it is the *object* – the photograph- that we theorize, or is it photographic *practice*, which would incorporate the psychologically and ideologically informed act of taking photographs and the processes of developing, reproducing, and circulating them in society? Or do we theorize their *function*? [...] How do we understand how photography operates in society-ideologically, politically, psychologically? Which photography, exactly? Art photography, Advertising photography? Photojournalism? Documentary? Erotica?

Ao decidir que aspecto deveria ter uma imagem, ao preferir uma exposição a outra, os fotógrafos sempre impõem padrões a seus temas. Embora em certo sentido a câmera de fato capture a realidade, e não apenas a interprete, as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos. (SONTAG, 2004, p.17)

No entanto, essa predominância do fotodocumentarismo humanista, como definiu Rouillé (2009), e o sucesso dos resultados alcançados por este conjunto de talentosos fotógrafos acabaram resultando na homogeneização e padronização da fotografia documental, como observa Machado:

A insistência, por parte de muitas teorias e práticas ainda em voga, numa suposta natureza indicial da fotografia, produziu, como resultado, uma restrição das possibilidades criativas do meio, a sua redução a um destino meramente documental e, portanto, o seu empobrecimento como sistema signficante, uma vez que grande parte do processo fotográfico foi eclipsado pela hipertrofia do 'momento decisivo' (MACHADO, 2000, p.12).

Percebe-se, contudo, uma mudança de ênfase na fotografia documental contemporânea, na qual a subjetividade delinea o desenvolvimento do trabalho e se contemplam múltiplos pontos de vista. Sob esse enfoque, a fotografia documental deixa de apresentar a verdade como fim essencial e passa a incorporar novas formas de expressão:

“A nova fotografia documental combina um estudo atento das temáticas com um largo espectro de estilos e formas de expressão que usualmente se associam à arte, perseguindo mais o simbólico que o analógico, a subjetividade do que a objetividade, perseguindo mesmo, por vezes, a invenção, a ficção construída sobre o real, e encenação interpretativa. Aqui, a prova de verdade e credibilidade não tem lugar, não o tendo também a inocência.” (SOUSA, 2000, p.176).

A fotografia documental assume, assim, como uma característica intrínseca ao ato de fotografar, a construção de um discurso visual. (FONCUBERTA, 1997)

Ao pesquisar um trabalho representativo da fotografia documental contemporânea que transitasse na relação entre cor e fotografia, encontramos o projeto **American Color**, do fotógrafo Constantine Manos. Ele certamente não foi o único profissional a explorar o potencial expressivo da cor, como vimos na introdução desta dissertação, mas foi o único fotógrafo, dentre os vários a que tivemos acesso, que indicou no título de seu ensaio o protagonismo da cor.

As fotografias que apresentamos a seguir fazem parte de uma pequena edição que fizemos do seu ensaio intitulado **American Color 2**, composto por mais de cem fotografias e que está disponibilizado parcialmente em sua página pessoal da internet.

Segundo a apresentação deste trabalho divulgado no site da Agência Magnum, da qual o fotógrafo faz parte, Manos buscou explorar a intersecção entre sujeito e tempo, o real e o surreal nas cidades americanas, desencadeando uma cacofonia de cores brilhantes frequentemente negligenciadas na observação do dia a dia. (MAGNUM PHOTOS, www.magnumphotos.com)



Fotografia 37: Fotografias do livro *American Color 2*. Constantine Manos. Fonte: <www.costamano.com>

O segundo ponto refere-se a trabalhos que remetem à relação entre a teoria da cor e a fotografia. A principal referência encontrada, dentre os diversos manuais que orientam a aplicação de esquemas de cores, foi o livro *Color Harmony: A Guide to Creative Color Combinations*, de Hideaki Chijiwa (1987). O pesquisador se propôs a resolver questões envolvendo a combinação de cores com o auxílio de fotografias, conforme os exemplos extraídos de seu livro.

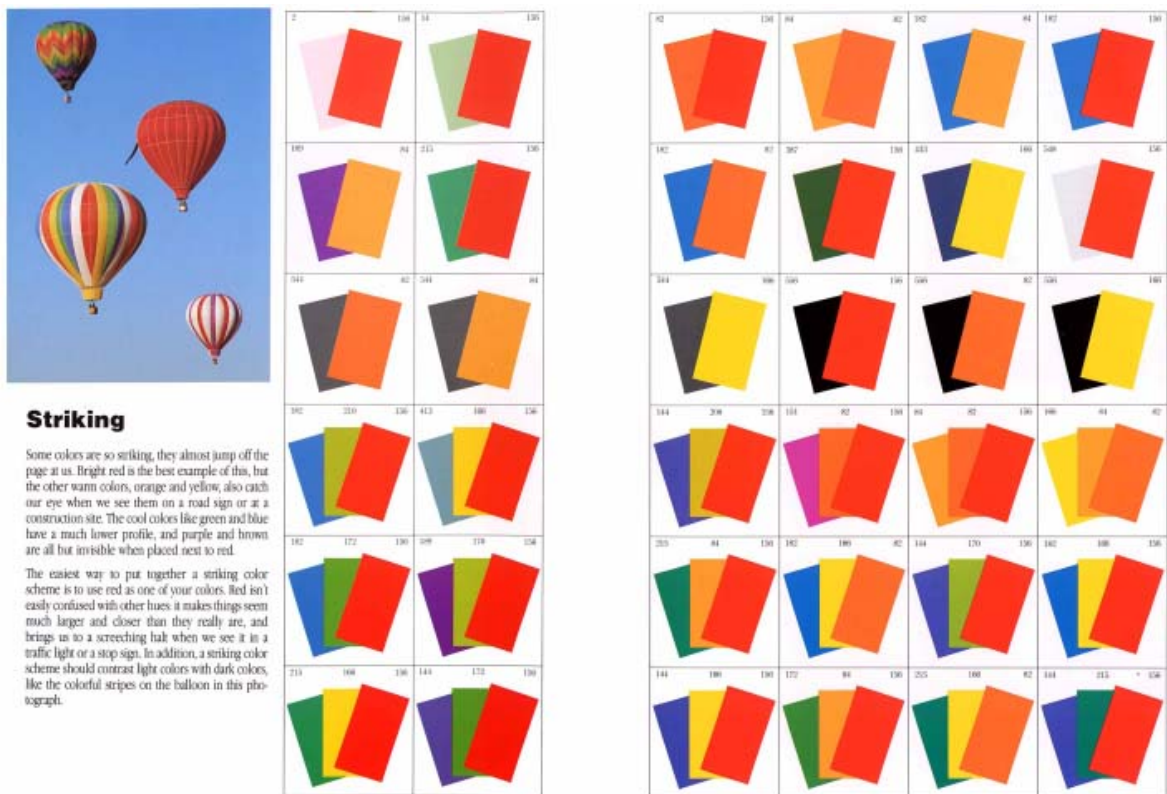


Figura 38: Esquemas de Cores. Fonte: CHIJIWA, 1987



Vivid Colors

As we can see by looking at pages 8-9, all the vivid colors have powerful personalities. Red stands out (looking at all the red in this photograph is like listening to headphones at full volume), but blue and yellow are also vivid, and paradoxically, so are black and white. However, when you combine two or more vivid colors, the result is cacophony — too many voices shouting at once. For some uses, this is fine: bright, contrasting colors are often used in fast-food restaurants and in children's toys and clothing. But perhaps because the eye tires of them so quickly, vivid color schemes tend to look a little tacky.



Dull Colors

When gray is added to a color, the personality of the color is softened: if you add enough gray, the result is a muddy shade like the dull colors on pages 8-9. Our eye instinctively prefers bright, vivid colors; dull colors are annoyingly vague and diffuse, and create a blurry impression (in this photograph of Mt. Fuji, the eye wants to cut through the mist and clouds and pick out some details of the mountain). However, dull colors help to reduce tension, and can give color schemes a meditative, dream-like mood. Dull colors run the risk of looking insipid, so use at least one vivid color as an accent in your color scheme.

Figura 39: Guia da Cor - Características das cores. Fonte: CHIJIWA, 1987

É exatamente na interseção entre esses dois pontos que se insere um dos objetivos específicos desta dissertação: constituir um corpo de fotografias a partir dos esquemas de combinações de cores apresentados. Este objetivo específico será desenvolvido neste capítulo.

A estratégia inicial utilizada para a construção das imagens foi realizar saídas fotográficas, preferencialmente à luz do dia, com um esquema de combinações de cores em mente. Essa estratégia trouxe resultados pouco satisfatórios, pois a possibilidade de se alcançar uma situação que contemplasse, ao mesmo tempo, o esquema de combinação pré-definido e um resultado fotográfico desejado era bastante rara.

Sendo assim, decidimos que deveria ser montada uma estratégia paralela. Passou-se, então, a priorizar o resultado fotográfico em detrimento da pré-definição do esquema de combinação de cores. Isso resultava em fotos que estavam de acordo com os critérios pessoais do que se queria alcançar em termos de imagem fotográfica, mas que nem sempre se constituíam nas referências dos esquemas de combinações de cores. Nesta estratégia, a edição assumiu um papel preponderante, pois, em primeiro lugar, descartavam-se as fotos que não se encaixavam nos esquemas e, posteriormente, descartavam-se as fotos menos interessantes, do nosso ponto de vista.

Com a assimilação dos esquemas de combinações de cores, passou-se para um estágio seguinte. No final do processo de construção das fotografias, a edição já era realizada no momento da captura da imagem. No início era necessário definir um esquema, depois a intuição sobre a existência ou não de um esquema propiciou um pouco mais de liberdade para a construção da fotografia e, finalmente, a visualização do esquema de combinações de cores já atingia um grau de naturalidade que tornou o fazer mais fluido.

É, portanto, o resultado da edição desse trabalho que apresentamos a seguir.



Figura 40: Foto-Esquema 1 - Combinação de cores neutros. Fonte: o autor



Figura 41: Foto-Esquema 2 – Combinação de cores monocromático. Fonte: o autor

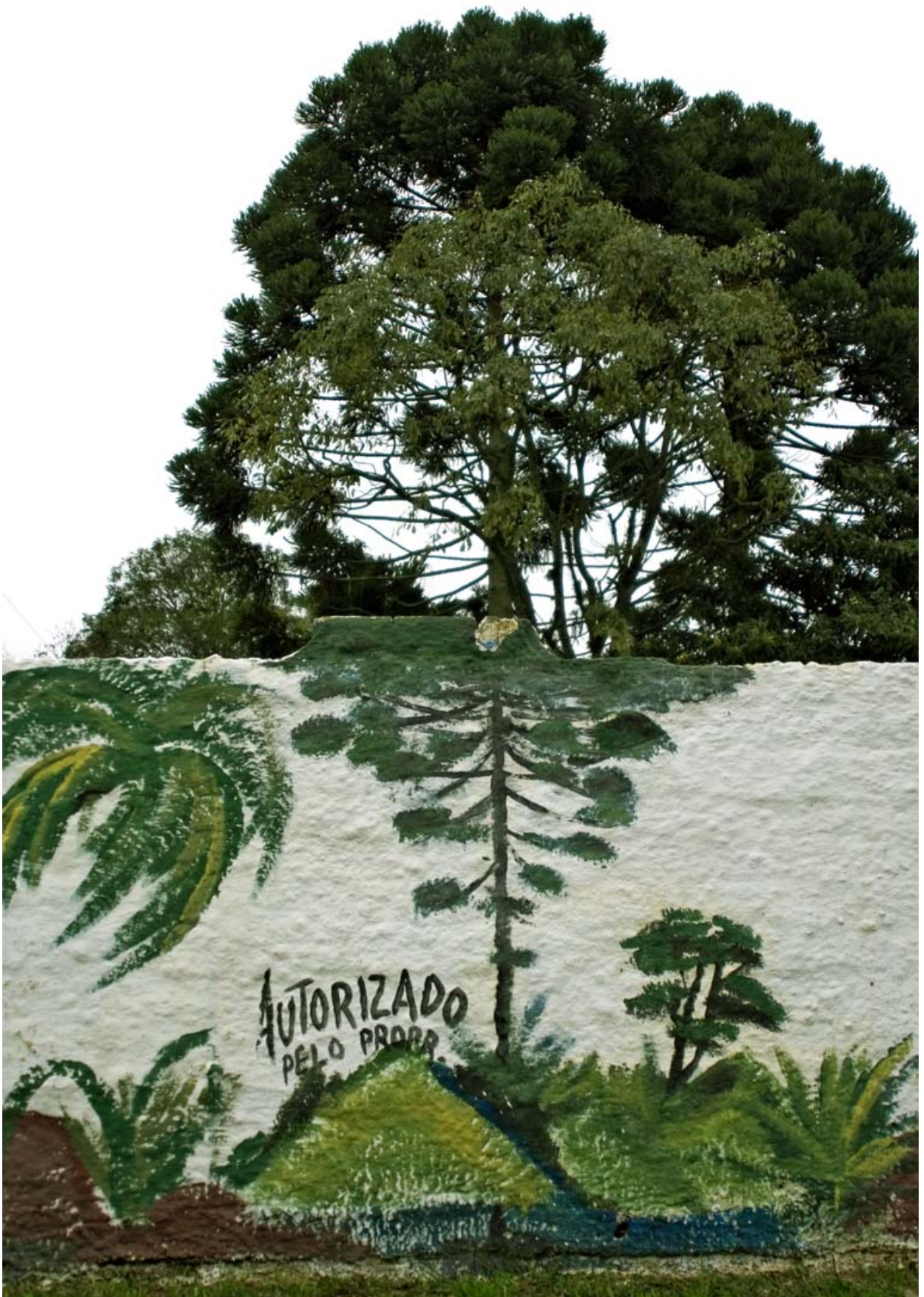


Figura 42: Foto-Esquema 3 - Combinação de cores monocromático. Fonte: o autor



Figura 43: Foto-Esquema 4 - Combinação de cores monocromático. Fonte: o autor



Figura 44: Foto-Esquema 5 - Combinação de cores análogas. Fonte: o autor



Figura 45: Foto-Esquema 6 - Combinação de cores análogas. Fonte: o autor



Figura 46: Foto-Esquema 7 - Combinação de cores diádicas complementares. Fonte: o autor



Figura 47: Foto-Esquema 8 - Combinação de cores diádicas complementares. Fonte: o autor



Figura 48: Foto-Esquema 9 - Combinação de cores diádicas tons-rompidos. Fonte: o autor



Figura 49: Foto-Esquema 10 - Combinação de cores triádicas assonantes. Fonte: o autor



*Figura 50: Foto-Esquema 11 - Combinação de cores complementares divididas.
Fonte: o autor*



Figura 51: Foto-Esquema 12 - Combinação de cores complementares divididas. Fonte: o autor



Figura 52: Foto-Esquema 13 - Combinação de cores complementares divididas e monocromático. Fonte: o autor



Figura 53: Foto-Esquema 14- Combinação de cores com 6 cores. Fonte: o autor



Figura 54: Foto-Esquema 15 - Combinação de cores, verde, amarelo, azul e branco. Fonte: o autor

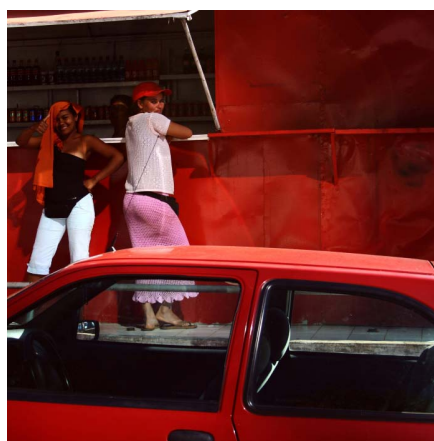
4 COMENTÁRIOS SOBRE A PRESENÇA DA COR NAS FOTOGRAFIAS

Este capítulo é o espaço dedicado à leitura das fotografias que foram construídas pelo autor desta dissertação. No campo da semiótica ou da antropologia visual, entre outros, algumas metodologias de análise da imagem já foram desenvolvidas para auxiliar a leitura de fotografias. Entretanto, neste trabalho optou-se por não adotá-las, uma vez que essas metodologias foram elaboradas com intuito de serem aplicadas em finalidades diversas ao que está sendo proposto no objetivo geral desta dissertação.

A teoria apresentada nos capítulos anteriores servirá de embasamento teórico para os comentários sobre as fotografias produzidas. Além de ter guiado a construção das fotografias, via esquema de combinações de cores, ela tem a finalidade de subsidiar a análise das imagens.

Convém ressaltar, ainda, que a atribuição de significados é uma experiência individual, a qual depende em grande medida do repertório cultural de cada leitor e que deve ser respeitada. Contudo, a mediação é uma importante ferramenta para enriquecer esta experiência. Por isso, é com o intuito de realizar uma mediação que tecemos os comentários apresentados a seguir.

4.1 Leitura 1



A fotografia foi realizada na cidade de Brasília-DF, numa região central denominada Setor Hoteleiro Norte. Lá se concentram os hotéis da Asa Norte que recebem turistas, a negócios ou lazer, e um incipiente comércio que atende a região, cuja maior referência é um *shopping center*.

A proporção da imagem é quadrangular, fruto do corte da fotografia original, e é possível destacar três planos: um plano em que está contido o carro, um plano no qual se encontram as duas mulheres, e o terceiro plano da barraca de bebidas. Não é possível identificar as características do veículo, apenas nota-se que ele se encontra estacionado na frente da barraca. As duas mulheres em evidência estão com seus olhares direcionados diretamente à objetiva do fotógrafo, numa atitude descontraída. Não é possível inferir da fotografia qual o tipo de bebida que é oferecida na barraca, além dos refrigerantes à mostra.

A incidência da luz natural sobre as superfícies do carro e da barraca resulta em diferentes valores do vermelho. Por se tratar de um esquema de combinações de cores monocromático, há uma ausência de contrastes, que só é quebrada pelas cores das roupas das mulheres e pelas cores das latas e garrafas de refrigerantes nas prateleiras ao fundo da barraca.

O vermelho, para Guimarães (2000), pode se relacionar à cor do amor divino, cor de Dionísio, cor da guerra e cor da revolução. A relação que mais se aproximaria do ambiente visualizado na fotografia, portanto, seria a cor de Dionísio, que representa a cor da maçã do Paraíso, do coração, da paixão, transmitindo a sensação de calor e alegria.

4.2 Leitura 2



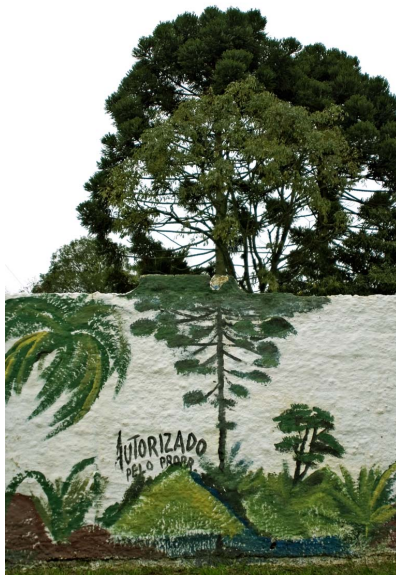
O esquema de combinações de cores monocromático também está presente na segunda imagem. Esta fotografia foi realizada no interior de uma igreja localizada no centro de São Paulo, momentos antes de ter início uma reunião.

É possível observar a presença de três mulheres, um pequeno palco com duas colunas nos cantos da parede ao fundo, um cenário de nuvens pintadas, equipamentos musicais, equipamentos de som e um púlpito ao centro.

A harmonia dos esquemas de combinações de cores de consenso é garantida pela constituição de uma paleta sem sobressaltos. Há predominância do azul e do branco por toda a imagem.

Segundo Pastoureau (1997, apud SILVEIRA, 2011), o azul é a cor do infinito e da fé e produz a sensação de paz e tranquilidade do céu, de estar num mundo de sonho, criado de acordo com os nossos desejos. A utilização maciça da cor azul nesta igreja, reforçada pela colocação do pregador ao nível das nuvens contribui para criar uma atmosfera sugerida pelo significado e efeito da cor azul.

4.3 Leitura 3



Esta fotografia foi feita em Curitiba, no bairro do Cabral, localizado a cerca de cinco quilômetros do centro da capital. A fotografia pode ser dividida em uma parte inferior e uma parte superior, na qual o limite é o muro branco de concreto.

A orientação da fotografia é vertical, acompanhando o eixo da Araucária, árvore símbolo do Estado do Paraná.

O esquema de combinação de cores representado na fotografia é novamente o monocromático. Na parte superior estão presentes os verdes que representam a natureza. Na parte inferior estão os verdes que representam a imagem da natureza.

4.4 Leitura 4



Esta fotografia foi realizada num prédio público de São Paulo, localizado no centro da capital paulista. É uma imagem frontal, com ênfase nas formas geométricas retangulares e circulares.

O esquema de combinações de cores de equilíbrio diádicas complementares é formado a partir de duas cores complementares do círculo cromático. No caso desta fotografia, o par de cores complementares é formado pelo laranja e azul.

Segundo a apresentação deste esquema de equilíbrio, ele é muito marcante, pois utiliza-se de dois tons exatamente contrários no círculo, provocando conforto visual, no sentido fisiológico, e conforto simbólico, no sentido psíquico.

No caso da fotografia em questão, a oposição entre as cores complementares é reforçada pelas oposições feminino e masculino das placas, e pelas oposições aberto e fechado das portas dos banheiros. Uma terceira oposição poderia ser atribuída à forma como as aparas de papel foram recolhidas para a reciclagem, pois a utilização de sacos de lixo plástico vai contra o discurso ambientalmente correto.

4.5 Leitura 5



A fotografia foi realizada em São Paulo, no bairro do Sumaré, mais especificamente na praça São Domingos Sávio. Neste local, encontra-se o Reservatório do Araçá, operado pela SABESP - Companhia de Saneamento Básico do Estado de São Paulo.

Nesta cena é possível identificar dois esquemas de combinações de cores. Um esquema de consenso monocromático formado pela paleta de verdes e um esquema de equilíbrio de cores complementares divididas, formado pelo amarelo, vermelho e azul.

Se considerarmos o círculo cromático formado pelas cores-pigmento opacas, construído culturalmente, o vermelho, amarelo e azul formam um esquema de cores triádicas assonantes. Este esquema, quando utilizado, é muito forte por combinar as três cores primárias e atrair toda atenção do observador para si.

A série de objetos coloridos no terreno são equipamentos de concreto construídos para o público infantil. Logo atrás deles, estão balanços, gangorras e escorregadores nessa mesma paleta, que, entretanto, não são visualizados na fotografia. O enquadramento e a forma desta fotografia não facilitam a identificação dos brinquedos. Porém, contribui também para atenuar a força simbólica do esquema de combinações de cores triádicas assonantes, bastante utilizados nos brinquedos de praças e parques, a presença do esquema monocromático, com os tons de verdes predominando na cena.

4.6 Leitura 6



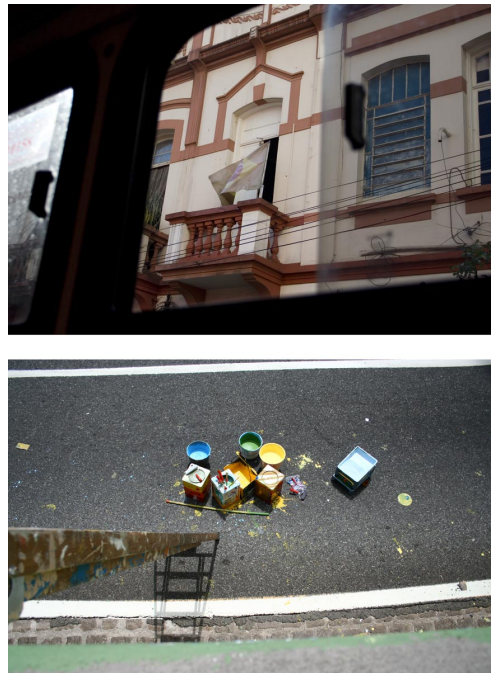
A fotografia foi realizada em Curitiba, no bairro de São Francisco, numa região do centro histórico da capital paranaense. Há linhas verticais, dos postes dos sinais de trânsito, e linhas horizontais, dos fios de luz e dos detalhes da edificação. As linhas cruzam a imagem e delimitam vários quadros. Além disso, há uma sensação de caos provocada pela forma como as placas de trânsito estão dispostas.

O esquema de combinações de cores é do tipo complementares divididas, formado pela identificação de duas cores complementares no círculo cromático: o laranja e o azul. As duas cores vizinhas ao laranja são o vermelho e o amarelo. Desse modo, o esquema complementares divididas é montado com o azul, vermelho e amarelo.

O vermelho, na fotografia, se destaca por dois motivos: pelos efeitos de atenção e proibição embutidos nas placas de trânsito, e pela força da marca Coca-Cola, presente no carro que sai pelo canto inferior direito.

A presença do amarelo em uma ampla superfície da imagem contrapõe-se à força do vermelho, que é atenuado também pelo azul das placas de trânsito e do carro estacionado.

4.7 Leitura da Fotografia-Experimento 7



O díptico foi formado a partir de duas fotografias, captadas em momentos distintos.

A fotografia localizada na parte inferior foi realizada na cidade de Curitiba, em uma espécie de viaduto localizado na região central. O trânsito tinha sido parcialmente interrompido para a realização de uma intervenção promovida por grafiteiros. O enquadramento foi feito de cima para baixo e seu tema principal está localizado no centro da imagem.

As cores predominantes na cena – verde, amarelo e azul - não se enquadram em nenhum dos esquemas de combinações apresentados, mesmo considerando os círculos cromáticos formados pelas cores-pigmento opacas e cores-luz.

No entanto, essa combinação de cores nos remete a uma referência muito presente na nossa cultura e isso nos levou a incluí-la na edição. Esta referência é a bandeira brasileira. Tendo este símbolo em mente, fomos em busca de alguma imagem que compusesse um díptico com esta fotografia.

A fotografia localizada na parte superior foi captada em São Paulo, no bairro de Santa Cecília. Colocada lá, provavelmente, havia algum tempo, talvez durante a Copa do Mundo de 2010, a bandeira brasileira apresentava um aspecto deteriorado, fruto da ação da chuva, do sol e do vento. Escolhemos esta fotografia porque ela apresenta algumas

características opostas às qualidades da primeira imagem. A fotografia foi enquadrada de baixo para cima; no momento da captura da imagem, estávamos posicionados dentro de um ônibus, ou seja, ao invés do estático da outra fotografia, que é representado pela escada, aqui está sendo representado o movimento; há a diferença de cromaticidade dos verdes, amarelos e azuis, principal contraponto em relação à outra imagem.

No fenômeno denominado cores de memória, segundo Silveira (2011, p.48), a cor está associada ao objeto por efeito da memória. Neste caso, a ocorrência deste fenômeno por si só bastava para preencher as cores esmaecidas da bandeira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou apresentar uma experiência fotográfica vivenciada pelo autor desta dissertação que fosse conduzida pela teoria da cor. Foi assumido que a fotografia colorida é uma construção dupla, no sentido de que tanto a fotografia como a cor não são neutras.

Para embasar esse pressuposto, introduzimos elementos da teoria da fotografia que refutam o automatismo do aparelho fotográfico; trouxemos conceitos da teoria da cor que definem a percepção cromática como um fenômeno que envolve o entendimento dos aspectos físicos, fisiológicos e culturais da cor; posteriormente, apresentamos a harmonia de cor por meio dos esquemas de combinações de cores; em seguida, apresentamos as fotografias realizadas a partir dos esquemas de cores; e finalmente, tecemos alguns comentários sobre a presença da cor nas fotografias captadas.

As obras **A Câmara Clara**, de Roland Barthes, o ensaio **The Judgment Seat of Photography**, de Christopher Phillips, e **Fotografia: Entre Documento e Arte Contemporânea**, de André Rouillé, foram adotadas neste trabalho com o intuito de colocar pontos de vista divergentes sobre a essência da fotografia. A literatura sobre a fotografia é extensa, mas ainda insistimos nos autores que tem sido referência há mais de trinta anos, talvez fruto do pouco avanço que o campo experimentou ao longo desse período, como destaca Rouillé (2009). Contudo, as reflexões propostas por Rouillé seja indicativo de um novo fôlego na área. Por limitações do escopo desta dissertação, não foram avaliados outros autores que têm contribuído para a renovação da teoria da fotografia.

No capítulo dedicado à cor, nossas principais referências foram os trabalhos desenvolvidos por Silveira (2011) e Guimarães (2000). Ambos enfatizam, com base nas contribuições das mais diversas áreas do conhecimento à teoria da cor, o papel essencial da interdisciplinaridade para a compreensão do fenômeno cromático. Adotamos de Silveira (2011), o conceito de que a percepção cromática só se realiza quando a sensação é interpretada individual (pelas experiências vivenciadas) e coletivamente (pela construção cultural dos significados). Introduzimos, ainda, as harmonias de cores representadas pelos esquemas de combinações de cores formados a partir do círculo cromático.

Dos esquemas de combinações de cores, montamos uma estratégia para a realização das fotografias. Buscamos aplicar uma unidade ao conjunto de fotografias realizado, utilizando apenas um equipamento fotográfico durante todo o processo, mas com

total liberdade de temas e situações. Acabou prevalecendo, no entanto, fotografias com pouca presença humana, ênfase nas cenas urbanas e um certo distanciamento do objeto fotografado.

As fotografias selecionadas passaram por leve tratamento no programa de edição de imagens (*Adobe Photoshop*©), sendo ajustados apenas níveis, curvas e contraste. Ao final do processo de captura das fotografias, nossa intenção era contemplar pelo menos uma fotografia para cada esquema de combinações de cores. Chegamos ao total de quinze fotografias para nove esquemas (excetuando-se o esquema acromático).

Tendo sido definidas as fotografias, passamos à leitura das imagens. Optamos por evitar o termo “análise” pelo fato de não ter sido adotada nenhuma metodologia de análise de fotografia adaptada para o escopo desta dissertação e tampouco ter sido desenvolvida uma metodologia específica. Optou-se por escolher apenas algumas das fotografias selecionadas para serem comentadas, especificamente, aquelas em que haveria algum ponto que pudesse ser desenvolvido verbalmente.

A possibilidade de desenvolver o próprio objeto de estudo, mesmo sem estar inserido num projeto de pesquisa de poéticas visuais, foi uma experiência muito gratificante e, por consequência, viabilizou essa primeira aproximação com esse tema fascinante, mas complexo, que é a cor. Isto nos leva a estabelecer alguns possíveis desdobramentos futuros:

- aprofundar os estudos nos aspectos físicos, fisiológicos e culturais da cor, de modo a ampliar o repertório voltado à análise da cor na fotografia, enfocando, principalmente, os seguintes pontos: o entendimento do comportamento da radiação luminosa; a compreensão das formas de organização das cores e dos sistemas cromáticos ordenados; a investigação dos efeitos das ilusões perceptivas visuais cromáticas; a pesquisa em relação à percepção visual cromática; e avaliação das ferramentas disponíveis para o gerenciamento das cores e suas aplicações;
- proceder a uma revisão bibliográfica da teoria da imagem, com o objetivo de prospectar autores que têm contribuído para a discussão da fotografia e que não estão entre as referências usualmente adotadas;
- realizar um estudo comparativo de trabalhos desenvolvidos por fotógrafos estrangeiros e brasileiros, avaliando as possíveis convergências e divergências no uso da cor e refletir sobre o papel desempenhado pela cultura nesta avaliação;
- investigar como se processa a relação de um fotógrafo específico, ou fotógrafos em geral, com a cor, por meio de pesquisas quantitativas ou qualitativas;

- avaliar as metodologias de análise de imagens existentes e sua aplicabilidade na análise da relação entre cor e fotografia e, se for o caso, avaliar a necessidade de se elaborar uma metodologia específica;

Com os resultados alcançados nesta dissertação, esperamos ter contribuído para a reflexão inicial, embora se consolide mais a cada dia a noção de que já não é preciso a retórica didática da fotografia construída para perceber que a mais documental das imagens não escapa da condição de representação. Cabe indagar, todavia, de qual construção estamos nos referindo, ou melhor, a fotografia é construída por quem, para quem e para que?

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

BRAGA, Luiz. **Uma Amazônia intimista – Luiz Braga, 2003**. Disponível em <www.luizbraga.fot.br> Acesso em 30.09.2008.

CARVALHO, Marília Gomes de. **Tecnologia, Desenvolvimento Social e Educação Tecnológica**. In: Revista Educação e Tecnologia, vol.I, p.70-87,1997.

CHIJIWA, Hideaki. **Color Harmony: A Guide to Creative Color Combinations**. Rockport. 1987

FONTCUBERTA, Joan. **El Beso de Judas**. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

FRANK, Robert. **The Americans**. New York: SCALO, 2000.

FRASER, Bruce; MURPHY, Chris; BUNTING, Fred. **Color Management**. Berkeley: Peachpit Press, 2003

GAGE, John. **Colour and Meaning – Art, Science and Symbolism**. London: Thames & Hudson, 2006.

GARAU, Augusto. **Color Harmonies**. Chicago: The University of Chicago Press. 1993

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores**. São Paulo: Annablume, 2000.

KRIEBEL, Sabine T. . **Theories of Photography: A Short History**. In: ELKINS James. **The Art Seminar: Photography Theory**. New York: Routledge. 2007. Volume 2.

MACHADO, Arlindo. **A fotografia como expressão do conceito**. Disponível em <<http://www.studium.iar.unicamp.br/doi/1.htm>> acessado em 23/09/2011.

O'CONNOR, Zena. **Colour Harmony Revisited**. COLOR research and application. Vol. 35, n. 4, p.266-273. 2010.

PHILLIPS, Christopher. **The Judgment Seat of Photography**. October, Vol.22, 1982. pp.27-63. Disponível em <www.jstor.org> acessado em 23/09/2011.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

SAHLINS, Marshall. **Cultura na Prática**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

SAMAIN, Etienne. **Um retorno à Câmara Clara: Roland Barthes e a Antropologia Visual**. In: O fotográfico, Etienne Samain (org.). São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2005.

SILVEIRA, Luciana. **Introdução à Teoria da Cor**. 2011. (no prelo)

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

SZARKOWSKI, John. **Introduction to William Eggleston's Guide**. New York: The Museum of Modern Art. 2002 Disponível em <egglestontrust.com> acessado em 22/09/2011.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental**. Chapecó: Grifos, 2000.

WEBB, Alex. **Things That Seem Paradoxical Can Coexist**. Disponível em <<http://fototapeta.art.pl/2005/axwe.php>> acessado em 22/09/2011.