

Prova para o Título de Especialista  
**Projeto “Ninho”**



Rui Tomás Monteiro

Castelo Branco, outubro de 2014



*“To me, the camera is a licence to explore.”*

Jerry Uelsmann

*“A arte existe para que a realidade não nos destrua.”*

Nietzsche



## Índice

Introdução	1
1. Aproximação teórica	3
2. Fotografia e sociedade	7
3 - Descrição do trabalho profissional	17
3.1. CD - Ninho	17
Imagem principal de apresentação do Projeto	17
Capa do CD	18
Outras imagens do “Booklet”	20
3.2. Animações de palco	29
Animação - Instante em mi	29
Animação - O antes do princípio de uma história sem fim	33
Animação - Gnessienne	36
Animação - Gymnopedie	38
4. Conclusões	41
Bibliografia	43

## Índice de figuras

Figura 1 - Sarah Bernhardt, par Nadar, 1864 e Alice Liddell foto de Lewis Carroll 1858	8
Figura 2 - A carreta fotográfica de Roger Fenton na Guerra da Criméia, 1855 e a Colheita da Morte, Timothy H. O'Sullivan, Campo de batalha de Gettysburg, julho de 1863.	8
<b>Figura 3</b> - Refúgio de bandidos, Nova York, Jacob A. Riis, 1888. The Museum of the City of New York; Midnight at the Brooklyn Bridge, Lewis W. Hine, 1906. George Eastman House Collection. A vendedora de jornais, Ludgate Circus, Londres, Paul Martin, 1895. The Museum of Modern Art, Nova York.	9
<b>Figura 4</b> - O estereoscópio Holmes e Le Pont Neuf em Paris, Anónimo, 1860. Coleção Beaumont Newhall, Santa Fé.	10
<b>Figura 5</b> - Estudo de um cavalo a galope, 1883, Eadweard Muybridge.	11
<b>Figura 6</b> - Os dois caminhos da vida, Oscar G. Rejlander, 1857. The Royal Photographic Society, Bath. Inglaterra	
<b>Figura 7</b> - Juntando lírios de água, 1886. Peter Henry Emerson. Lâmina 10 em Life and Landscape of the Norfolk Broads. The Museum of Modern Art, Nova York	12
<b>Figura 8</b> - Rodin e “O Pensador”, 1902. Edward Steichen. The Museum of Modern Art, Nova York e Bodegón, 1907. Baron Adolf Meyer. Fotogravura em Camera Work, n.º 24, 1908.	12 13
<b>Figura 9</b> - Versailles, parc. 1901. Eugene Atget	13
<b>Figura 10</b> - “Bijou” of the Montmartre cabarets. 1933. Brassai (Gyula Halasz)	13
<b>Figura 11</b> - Wandering Violinist, Abony, Hungary. 1921. Andre Kertész	13
<b>Figura 12</b> - Sidelong glance. 1948. Robert Doisneau	13
<b>Figura 13</b> - The Berlin Wall, 1963. RHenry Cartier-Bresson	13
<b>Figura 14</b> - Alicante. Valencia Province. Spain 1933.. RHenry Cartier-Bresson	13
Figura 15 - The Steerage. 1907. Alfred Stieglitz	14
Figura 16 - Aspens, Northern New Mexico. 1958. Ansel Adams	14
Figura 17 - Peper. 1930. Edward-Weston	14
Figura 18 - Fort Peck Dam. 1936. Margareth Bourke-White	14
Figura 19 - Greta Garbo. 1928. Edward Steichen	14
Figura 20 - Baby's First Year, “David and His Grandfather”. 1948. Wayne Miller	14
<b>Figura 21</b> - Clock Wheels, Rayograph . 1925. Man Ray. Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut	15
<b>Figura 22</b> - Photogram - ca. 1940. László Moholy-Nagy . Eastman House Museum of Photography & Film, Rochester, New York	15
Figura 23 - Self portrait. El Lissitzky	15
<b>Figura 24</b> - The Art Critic 1919-20 . Raoul Hausmann	15
<b>Figura 25</b> - The Critic Osip Brik. 1924. Aleksander Rodchenko	16
<b>Figura 26</b> - Self-Portrait (Photomontage). 1932. Herbert Bayer	16

<b>Figura 27</b> - Adolf, the Superman, Swallows Gold and Spouts Tin, 1932. John Heartfield	16
<b>Figura 28</b> - Untitled, 1976 Jerry Uelsmann	16
<b>Figura 29</b> - Fotografia inicial, feita com uma objectiva Canon 55-200mm montada numa câmara Canon EOS 350D	17
<b>Figura 30</b> - Correção da fotografia na rotina RAW	18
<b>Figura 31</b> - Correção de capas de cor, nitidez e saturação em Photoshop	18
<b>Figura 32</b> - Recorte das cegonhas e do ninho do fundo	19
<b>Figura 33</b> - Criação da camada de fundo	19
<b>Figura 34</b> - Criação dos focos de luz	19
<b>Figura 35</b> - Criação da luz colorida frontal	20
<b>Figura 36</b> - Ccolocação da marca e do nome do album	20
<b>Figura 37</b> - Imagem de fundo da página de agradecimentos	21
<b>Figura 38</b> - Fotografia para a canção “Loureiro”	21
<b>Figura 39</b> - Fotografia para a canção “Encontrei a Amélia”	21
<b>Figura 40</b> - Fotografia para a canção “Instante em Mi”	21
<b>Figura 41</b> - Fotografia para a canção “Pastoras da Estrela”	21
<b>Figura 42</b> - Fotografia para a canção “Cá mi queria”	21
<b>Figura 43</b> - Fotografia para a canção “Nossa Senhora da Serra”	22
<b>Figura 44</b> - Fotografia para a canção “Serenidade”	22
<b>Figura 45</b> - Fotografia para a canção “Vai (sem preocupar)”	22
<b>Figura 46</b> - Fotografia para as costas do booklet	22
<b>Figura 47</b> - Fotografia para as páginas centrais com o espetáculo completo	22
<b>Figura 48</b> - Imagem construída para a página “Viradinho ao Norte”	23
<b>Figura 49</b> - Imagem construída para a página “Anabela”	24
<b>Figura 50</b> - Imagem construída para a página “O antes do princípio de uma história sem fim”	25
<b>Figura 50</b> - Imagem construída para a página “O antes do princípio de uma história sem fim” (conclusão)	26
<b>Figura 51</b> - Modelo de instruções sobre as exigências de impressão da produtora do CD.	27
<b>Figura 52</b> - “Booklet” completo já imposto.	27
<b>Figura 53</b> - Modelo de instruções do “In-lay” e da Bolacha e paginação dos mesmos em “In-design”.	28
<b>Figura 54</b> - As seis imagens que integram a animação do “Instante em mi”.	30
<b>Figura 55</b> - Demonstração gráfica da construção da terceira imagem da animação.	31
<b>Figura 55</b> - Demonstração gráfica da construção da terceira imagem da animação. (conclusão)	32
<b>Figura 56</b> - Primeira imagem desta animação	33
<b>Figura 57</b> - Segunda imagem utilizada também no booklet do CD	33
<b>Figura 58</b> - Terceira imagem	33
<b>Figura 59</b> - Quarta imagem	33
<b>Figura 60</b> - Demonstração gráfica da construção da terceira imagem da animação	34
<b>Figura 61</b> - Demonstração gráfica da construção da quarta imagem da animação.	35
<b>Figura 62</b> - As seis imagens que integram a animação.	36
<b>Figura 63</b> - As nove imagens compostas em photoshop a partir de pinceis criados para o efeito.	37
<b>Figura 64</b> - As 12 imagens de origem fotográfica, resultantes da desmontagem da fotografia da janela e da imagem do quadro, que integram a animação.	38
<b>Figura 64</b> - As 12 imagens de origem fotográfica, resultantes da desmontagem da fotografia da janela e da imagem do quadro, que integram a animação. (conclusão)	39
<b>Figura 65</b> - As 13 imagens compostas em photoshop a partir de pinceis criados para o efeito. que integram a animação.	40



## Introdução

Em 2008 o Prof. Doutor Miguel Carvalhinho, formou um grupo de “world music”, de nome “Ninho”, composto por voz, viola de 10 cordas, violino, cavaquinho, clarinete, viola baixo e percussão. As composições do seu repertório compunham-se de alguns temas populares e de temas de compositores eruditos, rearranjados para os instrumentos citados, bem como de composições originais.

Na origem da formação deste grupo estava a intenção de promover um modelo de espectáculo que contemplasse não só a apresentação de música de cariz popular mas também, com a introdução de composições eruditas e de instrumentos pouco usuais na música popular, servisse de instrumento pedagógico e promovesse a erudição de audiências. Além disso pretendia-se promover o cruzamento gramatical de duas linguagens distintas - música e imagem - de forma a que em palco as duas componentes produzissem um espectáculo audio-visual.

O projeto era coincidente com a minha conceção da fotografia como forma de linguagem, possibilitando-me desenvolver a construção de imagens compostas a partir de fotografias, no seguimento dos trabalhos de Oscar Rejlander, Edward Steichen, Herbert Bayer, Jerry Uelsmann e tantos outros, cujos resultados fossem além do “*espelho do real*” e se assumissem como pontes de diálogo no despertar da criatividade de quem as observa permitindo-lhes, juntamente com audição da música, promover estados emocionais que dificilmente se conseguem transmitir por outras formas de comunicação.

Foi neste contexto que aceitei de bom grado participar, primeiro na execução da capa, contra capa, pastilha e “Booklet” do CD que o grupo estava a editar com as suas principais composições. Para o efeito seleccionei algumas imagens que tinha em acervo e outras com-

postas propositadamente para o efeito que servissem não só de alegoria mas também que de certa forma completassem a mensagem de cada tema gravado.

Posteriormente propus-me construir em “Adobe Flash”, algumas sequências de imagens que acompanhassem, por projeção simultânea, a execução dos temas em palco. O conceito que pretendi explorar foi o de que essas sequências, não se limitassem a ser ilustrativas mas, completassem o sentido da música, de tal forma que uma não pudesse existir sem a outra sob pena de se perder parte da mensagem inerente a cada tema.

## 1. Aproximação teórica

A união de dois vocábulos gregos dão origem à palavra fotografia: “foto” que significa luz e “grafia” que significa escrita, por associação desenhar com luz. Mas para além da etimologia da palavra, a fotografia é, essencialmente, a fixação de imagens sobre uma superfície sensível à luz dentro de uma câmara escura.

Fontcuberta (1990) no seu livro “Fotografia: conceitos e procedimentos” inicialmente define a fotografia como:

*“Un procedimiento de fijación de trazos luminosos sobre una superficie preparada a tal efecto. El estatuto icónico de la imagen fotográfica se fundamenta en esta naturaleza fotoquímica: la luz incide sobre una sustancia o emulsión fotosensible provocando una reacción que altera una de sus propiedades” (pp. 21)*

Esta definição claramente processual é susceptível de lançar pelo menos duas maneiras de abordar a fotografia: uma como tecnologia, quer dizer, os instrumentos, materiais e técnicas utilizadas para conseguir uma fotografia. A outra, pela sua funcionalidade - qual é a utilidade da imagem fotográfica na sociedade desde o seu aparecimento até aos nossos dias. (Fontcuberta, 1990).

Rolan Barthes (2006) no seu livro “A câmara clara. Nota sobre fotografia” escreve o seguinte:

*“A fotografia não diz (forçosamente) aquilo que já não é, mas apenas e de certeza aquilo que foi. Esta subtilidade é decisiva. Diante de uma foto, a consciência não segue necessariamente a via nostálgica da recordação (...), mas, para toda a fotografia existente no mundo, a via da certeza: a essência da Fotografia é ratificar aquilo que representa” (pp. 95-96)*

Uma fotografia pode tornar-se, certamente, como a prova da existência de algo ou a ocorrência de um evento. É ela mesmo um testemunho, carácter dado pela sua génese tecnológica, da qual carece a linguagem escrita. Consegue transmitir informação a ser codificada, e em conjunto com outras fotografias, uma mensagem mais ampla. Partindo deste ponto pode considerar-se então, segundo a semiótica, como um signo.

*Para considerar a la fotografía como signo, es necesario recordar conceptos semióticos básicos que ayuden a entenderla como tal. Saussure plantea que los signos serán considerados como las partes más pequeñas o unidades mínimas en los que puede ser despiezado un mensaje. Pierce, por otra parte, decía que el signo, dependiendo de su relación con el objeto, podría ser considerado como: ícono, si el objeto es representado por semejanza; índice, si se alude al objeto por una relación de bella, continuidad, suceso; o como símbolo, por simples convención.*

(Fontcuberta, 1990)

Além destes conceitos, também é necessário estabelecer o que é considerado como um objeto dentro do vocabulário dos fotógrafos. A este respeito, Rafael Hueck (1982) em “A fotografia no jornalismo” argumenta que:

*“Con la palabra objeto se designa tradicionalmente en el lenguaje de los fotógrafos a todo ser inanimado ou animado, incluso el hombre, independientemente de los atributos de cualquier orden que pudiera poseer, cuando se convierte en el motivo de la fotografía o esta situado dentro del campo de ella misma” (pp. 76)*

De acordo com estas premissas, a fotografia considera-se como um signo pois é a unidade básica de uma linguagem. Ao ser um signo, a discussão centra-se na classificação de Pierce e como considerá-la. Vários autores a assumem como um índice, alegando que são rastros de um objeto, sem importar que já lá não esteja ou tenha mudado, pois origina consciência da existência do mesmo. Esta é a posição mais cómoda para classificar a fotografia. No entanto existem casos marginais que não podem ser tratados como índices. Fontcuberta (1990) encontra uma resposta para este dilema:

*“La naturaleza del signo fotográfico es variable, tal vez porque en el fondo participa de esa triple esencia. No deberíamos interpretar así la clasificación de Pierce como formada por categorías que se excluyen, sin con intersección o bien escalonamiento. El tema quedaría reformulado diciendo que las fotografías son índices (huellas de luz) que pueden llegar a devenir en íconos (si el operador decide mantener una relación de semejanza) y/o símbolos (cuando adquieren sentido mediante el uso de ciertas convenciones)” (pp. 26)*

O importante é reconhecer qual é a relação fundamental entre a fotografia e o objeto que representa. Se o considerava como índice, pois através do tempo atribuiu-se-lhe a característica de prova real da existência do objeto, da representação exata, de documento testemunhal, tudo graças ao procedimento mecânico que intervém na sua produção.

Philippe Dubois (1993) no seu livro “O acto fotográfico” fala sobre as distintas percepções da fotografia desde a sua aparição, concluindo que considerar a fotografia como índice não é suficiente, “é necessário prosseguir a análise, ir mais além da simples denúncia do ‘efeito do real’: é necessário interrogar segundo outros termos a ontologia da imagem fotográfica” (pp. 21)

Vilém Flusser afirma, no seu livro *Ensaio sobre a Fotografia. Para uma filosofia da Técnica* que o aparecimento da fotografia no século XIX surge por uma necessidade de “substituir a capacidade conceptual por capacidade imaginativa de segunda ordem” (Flusser, 1998).

*“A função das imagens técnicas é a de emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceptualmente. As imagens técnicas devem substituir a consciência histórica por uma consciência mágica de segunda ordem. Substituir a capacidade conceptual por capacidade imaginativa de segunda ordem. E é neste sentido que as imagens técnicas tendem a eliminar os textos. Foi com esta finalidade que foram inventadas. Os textos foram inventados, no segundo milénio a.C., a fim de desmágicizarem as imagens (embora os seus inventores não se tenham dado conta disso). As fotografias foram inventadas, no séc. XIX, a fim de remágicizarem os textos (embora os seus inventores não se tenham dado conta disso). A invenção das imagens técnicas é comparável, quanto à sua importância histórica, à invenção da escrita. Os textos foram inventados num momento de crise das imagens, a fim de ultrapassar o perigo de idolatria. As imagens técnicas foram inventadas no momento de crise dos textos, a fim de ultrapassar o perigo da textolatria.”*

(pp. 36 e 37)

A concepção linguística limita o conceito de linguagem às unidades verbais, sendo difícil de ajustar quando se fala de imagens. Contudo, a aceitação da intervenção do operador de câmara na imagem, abre uma brecha que permite sugerir certa expressão e isso permite considerar as fotografias como signos que podem formar uma mensagem graças a um código, é suficiente para se falar de linguagem fotográfica. (Fontcuberta, 1990).

O investigador Joan Costa sugere que a abordagem a este tema deve ser feita em três frentes. Para ele a fotografia expressa a realidade, expresso o fotógrafo e expressa-se a si mesma. Numa fotografia podem-se encontrar signos que representam o objeto, “realidade exterior”, outros, produto da psique do fotógrafo, “realidade interna” e outros inerentes ao meio, como desfoques, contrastes, granulação, que não existiam nem no objeto nem no fotógrafo e que influenciam o resultado. Estes signos são os que usados intencionalmente demonstram a existência de uma possível linguagem e de um discurso para cada fotógrafo. (Costa, 1977)

Isto apoia o que estabelece Roland Barthes na Câmara clara, sobre as funções da fotografia e o seu efeito receptor.

*“Estas devem: informar, significar, surpreender e provocar sentimentos e opiniões sobre o objeto que representam. Em síntese, não passar despercebidas.”*

(Barthes, 2006)



## 2. Fotografia e sociedade

Mas, que significa o aparecimento da fotografia na sociedade? Este avanço tecnológico implica uma mudança na percepção do homem sobre o ambiente, já que permite reproduzir rápida e fielmente a realidade. No livro “O lápis da natureza”, o primeiro livro de fotografias da história que pode ilustrar esta avanço tecnológico, William Henry Fox Talbot 1844-1846 escreve debaixo da lâmina X:

*“One advantage of the discovery of the Photographic Art be, that it will enable us to introduce into our pictures a multitude of minute details which add to the truth and reality of the representation, but which no artist would take the trouble to copy faithfully from nature.”*

(Talbot, 1844, pp.33)\*

E se em primeiro lugar a fotografia surgiu como uma ferramenta primordial para a investigação científica e para as Belas Artes, bem depressa deu origem a um sem número de discussões sobre arte em fotografia, intervenção ou não do fotógrafo no resultado, a sua utilidade e influência na sociedade, entre outros.

Inicialmente, pelas características dos primeiros processos (Daguerrrotipos e Calótipos) que necessitavam de exposições muito longas e também pelas referências herdadas da pintura e do desenho, as primeiras fotografias retratam naturezas mortas ou paisagens.

Bem depressa a classe média emergente viu na fotografia a possibilidade que esta lhe oferecia de se perpetuar no tempo através do retrato. É então que se notabilizam fotógrafos como Nadar, pseudónimo de Gaspard-Félix Tournachon (1820 – 1910) e Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), mais conhecido por Lewis Carroll (fig 1).

\* *“Uma vantagem da descoberta da arte fotográfica será o permitirmos introduzir nos nossos quadros uma multitude de minúsculos detalhes que se somam à veracidade e ao realismo da representação, mas que nenhum artista se incomodava em copiar fielmente da natureza”*

Tradução livre do autor.



**Figura 1** - Sarah Bernhardt, par Nadar, 1864 e Alice Liddell foto de Lewis Carroll 1858

Na segunda metade do séc. XIX a fotografia ganhou importância sobretudo a partir dos primeiros repórteres fotográficos que cobriram a guerra da Crimeia - Roger Fenton (1819-1869) e a guerra civil americana - Mathews B. Brady (1823-1896), Alexandre Gardner (1821-1882) e Timothy O'Sullivan (1840-1882), ganhando também espaço na imprensa diária (Alemanha, 1880) (fig. 2).



**Figura 2** - A carreta fotográfica de Roger Fenton na Guerra da Crimeia, 1855 e a Colheita da Morte, Timothy H. O'Sullivan, Campo de batalha de Gettysburg, julho de 1863.

Pela primeira vez os fotógrafos registavam a história em tempo real e permitiam que o público pudesse testemunhar, ainda que à distância, o teatro de guerra.

*Os cadáveres abundam nos quadros de batalhas realizados desde o Renascimento. Na sua maior parte eram figurantes, elementos acessórios, adereços de cenário, mas em O'Sullivan, um homem com uma carabina, deitado morto no chão, é um retrato. Esse homem viveu, este é o lugar onde caiu, este é o seu aspeto no momento em que morria. É aí que reside a grande diferença psicológica entre a fotografia e as outras artes. (Newhall, 2001, pp. 94)*

A fotografia documental de então torna-se um importante veículo de reformas, graças ao documentário fotográfico, que conta histórias da vida das pessoas através de fotografos como: Jacob Riis (1849-1914), Lewis Hine (1849-1914) e Paul Martin (1864-1944) (fig. 3).

*Quando Jacob August Riis, um jornalista policial de Nova York, começou a sua campanha pessoal para denunciar a miséria em que viviam os desamparados, nos suburbios infetados pelo crime da zona oriental e baixa da cidade, depressa viu que a palavra impressa não era suficientemente convincente e virou-se para a fotografia com flash. (Newhall, 2002, p 132).*



**Figura 3** - Refúgio de bandidos, Nova York, Jacob A. Riis, 1888. The Museum of the City of New York; Midnight at the Brooklyn Bridge, Lewis W. Hine, 1906. George Eastman House Collection. A vendedora de jornais, Ludgate Circus, Londres, Paul Martin, 1895. The Museum of Modern Art, Nova York.

Associada à ciência a fotografia na segunda metade do séc. XIX ensaia a estereoscopia, que se torna moda, sobretudo depois da criação por Sir David Brewster (1781-1868) do estereoscópio em 1849, tendo sido comercializado por todo o mundo (fig. 4).



**Figura 4** - O estereoscópio Holmes e Le Pont Neuf em Paris, Anónimo, 1860. Coleção Beaumont Newhall, Santa Fé.

*“Estima-se que se tenham vendido mais de meio milhão destes instrumentos... Os fotógrafos agora acupam-se, em qualquer lugar do mundo, de realizar imagens binoculares com o aparato: entre as ruínas de Pompeia e de Herculano, nos cumes nevados e nos vales da Suíssa, entre os monumentos públicos do Velbo e do Novo Mundo, entre os barcos dos nossos portos comerciais, nos museus da vida antiga ou moderna, nos recintos sagrados do círculo doméstico...”*

(Brewster, 1856)

Por seu lado Eadweard James Muybridge (1830-1904), a partir de uma série de fotografias de um cavalo a galopar, mostrou todas as fases do galope do cavalo, para isso utilizou 12 câmaras dotadas de um obturador ultrarápido, accionadas por cabos esticados na pista de tal forma que o cavalo ao passar arrastava os cabos que accionavam o obturador. Mais tarde colocou todas as imagens, em sequência, numa cinta colada num tambor aberto, com ranhuras verticais no seu perímetro, que girava à volta de um eixo. Em 1880, utilizando uma técnica se-

melhante, Muybridge conseguiu projetar as suas imagens sobre uma tela na California School of Fine Arts de San Francisco.\* Tinha nascido o cinema (fig.5).

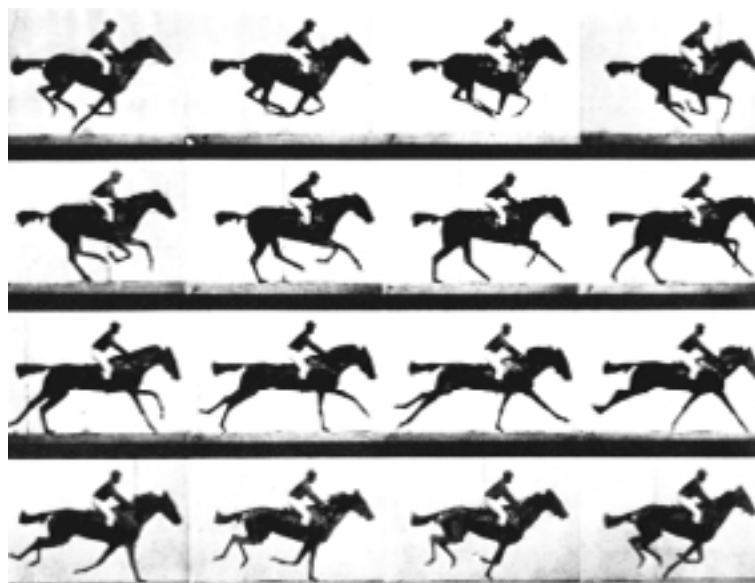


Figura 5 - Estudo de um cavalo a galope, 1883, Eadweard Muybridge.

Desde o princípio que os pintores da época utilizavam a fotografia como ponto de partida para a criação das suas pinturas. Delacroix foi um dos primeiros pintores a mostrar um genuíno interesse pela fotografia. Trabalhou com Eugène Durieu e utilizou as fotos de nus para a execução dos seus desenhos. Outros artistas como Manet, Monet, Renoir, Van Gogh e Degas também usaram a fotografia para registar o que planeavam pintar.

Mas foi só a partir do Pictorialismo que a fotografia se começou a afirmar como arte autónoma. Até então, a fotografia era vista apenas como espelho do real, ideia que prevaleceu durante quase todo o século XIX.

Só no fim do século, alguns fotógrafos quiseram ultrapassar essa tradição na intenção de afirmar a fotografia como arte e é então que surge o Pictorialismo Influenciado pelos movimentos artísticos da época: Impressionismo, Simbolismo e Naturalismo, esse movimento buscava unir os objetivos daqueles três movimentos influenciadores, que se caracterizavam, respectivamente, por um desejo de expressar os sentidos na tela, por um desejo de evocar sensações a partir da realidade - compreendendo-a enquanto símbolo e buscando significados eternos - e por um comprometimento com temas ligados à paisagem, à natureza e à vida no campo - no que diz respeito às manifestações fotográfica e pictórica. Para os pictorialistas, era comum manipular a fotografia, fazendo intervenções sobre o negativo e provas com pincéis, lápis e vários outros químicos e instrumentos considerando a fotografia como uma extensão das belas artes.

*O circuito de difusão da imagem fotográfica passou a ser, então, explicitamente ideológico. O pictorialismo foi, em suma, uma reação de ordem romântica que [...] tentou introduzi-la (a imagem fotográfica) no universo da arte através de uma concepção clássica de cultura. Entretanto, por mais conservadora que tenham sido as suas intenções, abriu um vasto campo de questionamento para a fotografia por meio do experimentalismo. [...] O dado positivo da*

\*Muybridge's Motion Pictures, informação de actualidade, 1860

*atividade pictorialista foi dar à fotografia o estatuto de obra de arte e permitir a uma camada de aficionados da burguesia acesso à expressão artística. (COSTA, 2004, p. 27)*

Em 1857, Oscar Gustave Rejlander (1813-1875) contrói a fotografia *Os dois caminhos da vida*. Combina 30 negativos numa revelação conjunta. Descreve um filósofo ou um sábio ou, talvez um pai que leva dois jovens no sentido da masculinidade. Um (à esquerda) olha para o vício: jogo, vinho e prostituição; e o outro, talvez com menos entusiasmo, olha para a virtude: religião, indústria e família. Penitência no centro, olha para a direita, rejeitando o vício. Esta imagem foi a primeira fotografia a exibir um nu, a primeira grande fotografia de arte e a primeira foto-montagem (fig. 6).



**Figura 6** - Os dois caminhos da vida, Oscar G. Rejlander, 1857. The Royal Photographic Society, Bath. Inglaterra

*“Mas a honra de fazer fotografia artística coube a Henry Peach Robison (1830-1901), que veio a ser o fotógrafo mais famoso do mundo. Ganhou fama com Uma Vida que se Apaga, que apareceu um ano depois de Os dois caminhos da vida de Rejlander [...] Trata-se igualmente de uma montagem fotográfica mas só com cinco negativos e a cena é construída tão cuidadosamente como qualquer melodrama vitoriano...” (Jansen, 1998)*

Robison produziu um grande volume de fotografias artísticas mas a sua influência fez-se sentir sobretudo pelos seus textos publicados. O livro *Pictorial Effects in Photography*, publicado em 1869, traduzido para francês e Alemão, é um manual para a realização de fotografia artística e baseava-se nas regras académicas para a composição.

Contra a artificialidade das cenas contruídas em estúdio por Robison e Rejlander e as cópias realizadas com fragmentos de vários negativos, protestou Peter Henry Emerson (1856-1936), com uma veemência que sacudiu o mundo da fotografia. Em março de 1886 fez uma palestra no “Camera Club” de Londres sobre *Fotografia, uma arte pictorialista*, comparando os livros de Robison com “a quinta essência das falácias literárias e dos anacronismos artísticos” (Emersen, 1886), Emerson apresentou uma teoria de arte baseada em princípios científicos (fig. 7).



**Figura 7** - Juntando lírios de água, 1886. Peter Henry Emerson. Lâmina 10 em *Life and Landscape of the Norfolk Broads*. The Museum of Modern Art, Nova York

Movimento fotográfico que eclodiu em 1893, com a criação em Londres do “The Linked Ring”, em Londres, um grupo rival da famosa “Royal Photographic Society of Great Britain”. Estimulados pelas ideias de Emerson, os secessionistas procuravam um pictorialismo independente da ciência e da tecnologia e procurava “produzir trabalhos de beleza poética através da fotografia” (Frizot, 1998, p. 306) (fig. 8).



**Figura 8** - Rodin e “O Pensador”, 1902. Edward Steichen. The Museum of Modern Art, Nova York e Bodegón, 1907. Baron Adolf Meyer. Fotogravura em *Camera Work*, n.º 24, 1908.

Nos Estados Unidos Alfred Stieglitz (1864-1946) foi o fotógrafo mais destacado deste movimento, dirigia a revista “Camera Notes”, mais tarde rebatizada de “Camera Works”, era uma publicação de alto nível que continha, para além das fotografias, artigos, críticas de exposições e publicações fotográficas.

É já no início do século XX que a fotografia se começa a afirmar como linguagem, sobretudo a partir da Escola (americana) de Stieglitz e da Escola de Paris.

Na primeira metade do século XX foram fotógrafos como Atget (1857-1927), Brassai (1899-1984), Kertész (1894-1985), Doisneau (1912-1994) e sobretudo Cartier-Bresson (1908-2004), da Escola de Paris; e Adams (1902-1984), Bourke-White (1904-1971), Steichen (1879-1973), Miller (1918-2013), Stieglitz (1866-1946) e Weston (1886-1958), da Escola Americana que trouxeram para a fotografia grande parte do léxico gramatical e que tornaram a fotografia numa linguagem aceite por toda a gente (figs. 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20).



**Figura 9** - Versailles, parc. 1901. Eugene Atget



**Figura 10** - “Bijou” of the Montmartre cabarets. 1933. Brassai (Gyula Halasz)



**Figura 11** - Wandering Violinist, Abony, Hungary. 1921. Andre Kertész



**Figura 12** - Sidelong glance. 1948. Robert Doisneau



**Figura 13** - The Berlin Wall, 1963. RHenry Cartier-Bresson



**Figura 14** - Alicante. Valencia Province. Spain 1933.. RHenry Cartier-Bresson.



Figura 15 - The Steerage. 1907. Alfred Stieglitz



Figura 17 - Peper. 1930. Edward-Weston



Figura 19 - Greta Garbo. 1928. Edward Steichen



Figura 16 - Aspens, Northern New Mexico. 1958. Ansel Adams



Figura 18 - Fort Peck Dam. 1936. Margareth Bourke-White



Figura20 - Baby's First Year, "David and His Grandfather?". 1948. Wayne Miller

Embora, tanto os fotógrafos da Escola de Paris como os da Escola Americana tenham baseado o seu trabalho na área documental e/ou jornalística, as fortes ligações que mantinham com artistas da época influenciaram fortemente a sua maneira de ver. É sabido que Brassai era companheiro de Henry Toulouse Loutrec e a aproximação destes dois refletiu-se sobretudo, nas fotografias feitas nos cabarets de Paris. Também Bresson ao compor as suas fotografias reflete o que aprendeu em composição com os artistas da Escola da Bahaus (Lei dos terços). Por outro lado, fotógrafos americanos como Burke-White e Weston aplicam a teoria equivalente nas composições das suas fotografias, conferindo-lhes personalidade própria - pela primeira vez a fotografia fala para além do que mostra.

A fotografia nasceu de paredes-meias com a arte e sobretudo durante a primeira metade do século XX sofreu fortes influências tanto na composição de imagem como no experimentalismo de novos processos e técnicas. Artistas como Man Ray (1890-1976) (fig. 21), László Moholy-Nagy (1895-1946) (fig. 22), El Lissitzky (1890-1941) (fig. 23), Raoul Hausmann



Figura 21 - Clock Wheels, Rayograph . 1925. Man Ray. Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut



Figura 22 - Photogram - ca. 1940. László Moholy-Nagy . Eastman House Museum of Photography & Film, Rochester, New York

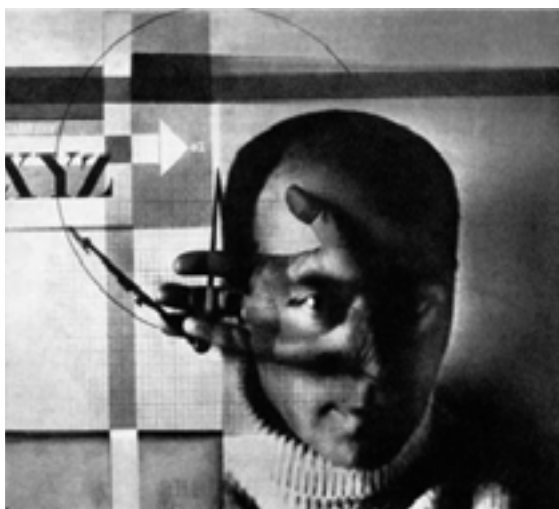


Figura 23 - Self portrait. El Lissitzky



Figura 24 - The Art Critic 1919-20 . Raoul Hausmann

(1886-1971) (fig. 24), Aleksander Rodchenko (1891-1956) (fig.25), Herbert Bayer (1900-1985) (fig. 26), John Heartfield (1891-1968) (fig. 27) e Jerry Uelsmann (1934-) (fig. 28), entre outros, ensaiaram novas abordagens da fotografia, quer pela manipulação de processos em laboratório, desconstrução e reconstrução de imagens (colagens), sobreposição de negativos... E com isso aumentaram, em muito, as potencialidades expressivas da fotografia.



Figura 25 - The Critic Osip Brik. 1924. Aleksander Rodchenko



Figura 26 - Self-Portrait (Photomontage). 1932. Herbert Bayer



Figura 27 - Adolf, the Superman, Swallows Gold and Spouts Tin, 1932. John Heartfield



Figura 28 - Untitled, 1976 Jerry Uelsmann

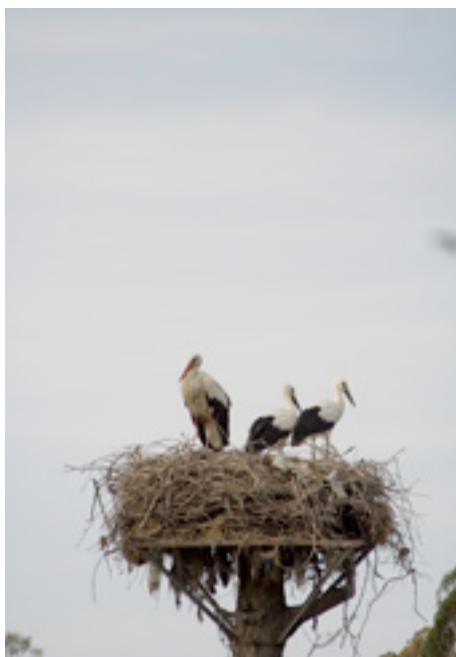
### 3 - Descrição do trabalho profissional

Neste capítulo apresento a construção das imagens que serviram de base para a apresentação do CD (capa, contra capa, pastilha e “booklet”), bem como das animações de palco apresentadas durante o decorrer dos espetáculos.

#### 3.1. CD - Ninho

##### Imagem principal de apresentação do Projeto

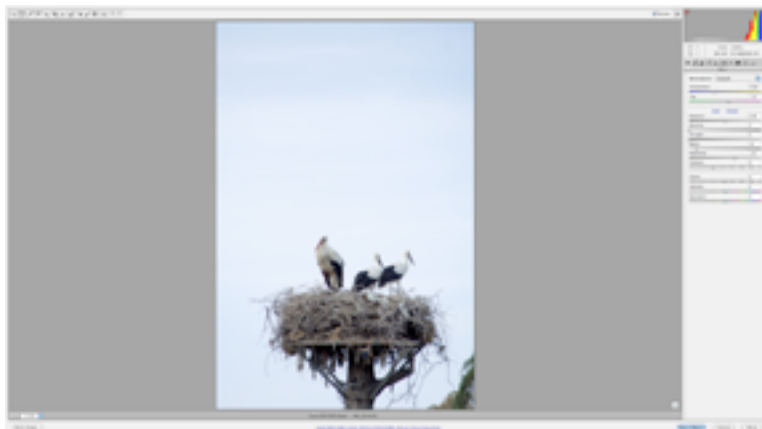
A fotografia original que serviu de base para a criação da imagem de apresentação deste trabalho, foi a de um ninho de cegonhas, fotografado no formato RAW, com uma lente Canon 55-200mm montada numa câmara Canon EOS 350D (fig.29).



Diafragma - f: 5.6  
Velocidade de obturação - 1/250  
Sensibilidade - ISO 100

**Figura 29** - Fotografia inicial, feita com uma objectiva Canon 55-200mm montada numa câmara Canon EOS 350D

Depois de aberta na rotina RAW, corrigiu-se o balanço de brancos (daylight); “black” (+10) e “brightness” (+35), também foram apagados os fantasmas com a ferramenta “Spot removal” e porque pretendia que a imagem final tivesse mais nitidez, no menu “Detail” corrigi: “Amount” - 50; “Radius” - 2 e “Detail” - 100 (fig. 30).



**Figura 30** - Correção da fotografia na rotina RAW

Já no “Photoshop” criei uma camada de ajuste “Levels” para se corrigir, canal a canal, os limites das altas luzes e das sombras de forma a retirar a predominante azul e equilibrar os tons. Acrescentei ainda outra camada de ajuste “Hue/Saturation” para reforçar em 20% a saturação (fig. 31).



**Figura 31** - Correção de capas de cor, nitidez e saturação em Photoshop

## Capa do CD

Para a capa do CD optei por utilizar como imagem de base a fotografia anterior modificada de tal forma que sugerisse que o ninho estivesse em palco.

Depois de achatadas as camadas, foi cortada à proporção da capa do CD e espelhada horizontalmente. Posteriormente recortei as cegonha e o ninho. Na finalização do recorte usei Sub-menu “Refine Edge”, no qual defini:

Edge detection - Smart Radius: 50px.

Adjust Edge - Smooth: 7; Feather: 0,7 px.

Output - Descontaminate Colors - Amount: 75%

Depois de definida a máscara apliquei-a à camada, de modo a criar transparência no fundo (fig. 32).

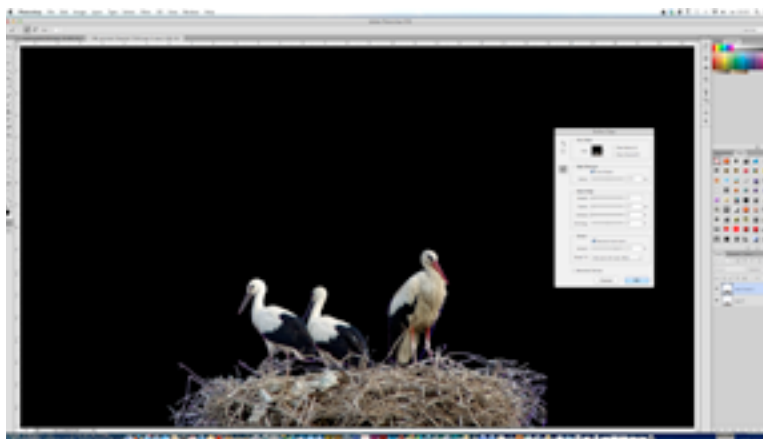


Figura 32 - Recorte das cegonhas e do ninho do fundo

A este ficheiro juntei uma nova camada de fundo com uma composição abstrata feita por arrastamento de uma linha de pontos, posteriormente fiz seleções aleatórias de manchas a que se aplicaram graduações diferentes de desfocagem, de modo a sugerir uma cortina de pano (fig. 33).



Figura 33 - Criação da camada de fundo

Posteriormente criei duas novas camadas que sugerissem uma luz projetada de cima e o efeito de luz refletida no ninho. Para a primeira construí uma seleção em cone com um “feather” de 100 px. e preenchi com a cor: R - 156; G - 167; B - 246 e atribuí 30% de opacidade. Para a segunda criei uma seleção redonda com um “feather” de 200 px. na parte inferior da camada e preenchi com a cor: R - 0; G - =; B - 255, em modo “color” e atribuí uma opacidade de 80% (fig. 34).



Figura 34 - Criação dos focos de luz

Porque a luz projetada estivesse demasiado colorida optei por criar uma camada de ajuste de nitidez com máscara da forma e alterei os valores de “Hue” para 220 e de “Saturation” para 63 e vinculei esta camada de ajuste unicamente à camada subjacente, com uma opacidade de 50%.

De forma a aumentar o conceito de palco, criei uma camada nova por cima de todas as outras, que se preencheu em parte com três faixas horizontais construídas a partir de seleções com um “feather” de 200 px., com as cores: R: 177, G: 125, B: 76; R: 123, G: 41, B: 81 e R: 36, G: 62, B: 97 e vinculei unicamente à camada subjacente em modo “Color” a 100% de opacidade e de preenchimento (fig. 35).



Figura 35 - Criação da luz colorida frontal

De seguida importei do “Illustrator” o símbolo do grupo a que se atribui uma opacidade de 30%. E por fim criei uma camada de texto com a palavra NINHO na fonte “Das Reich Gut Regular”, preenchida a branco, com 244 pontos (fig. 36).



Figura 36 - Ccolocação da marca e do nome do album

### Outras imagens do “Booklet”

Todas as outras imagens do “Booklet” foram seleccionadas de um catálogo de autor, de acordo com o conteúdo das letras das canções. Todas foram editadas, sendo algumas delas simplesmente corrigidos os níveis de cor, a nitidez e a saturação. Outras foram manipuladas com mais exaustão, dessas apresento em detalhe as mais relevantes (figs. 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49 e 50).



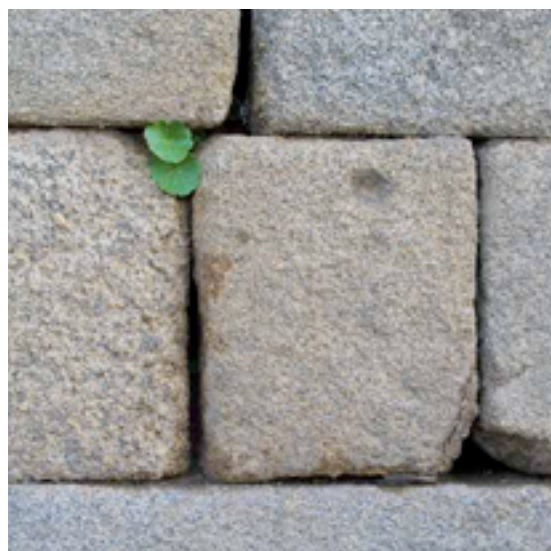
**Figura 37** - Imagem de fundo da página de agradecimentos



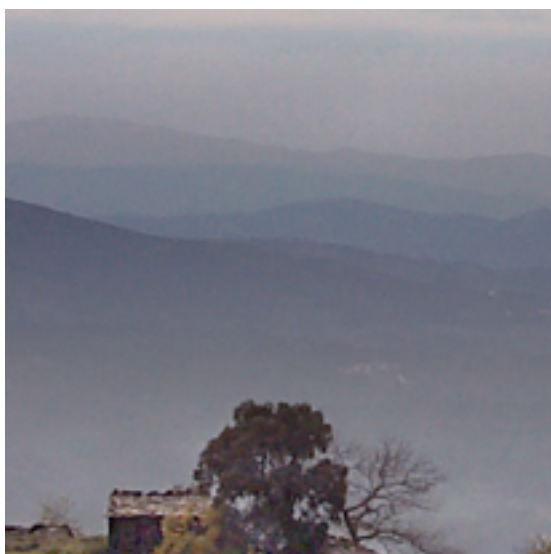
**Figura 38** - Fotografia para a canção “Loureiro”



**Figura 39** - Fotografia para a canção “Encontrei a Amélia”



**Figura 40** - Fotografia para a canção “Instante em Mi”



**Figura 41** - Fotografia para a canção “Pastoras da Estrela”



**Figura 42** - Fotografia para a canção “Cá mi queria”



Figura 43 - Fotografia para a canção “Nossa Senhora da Serra”

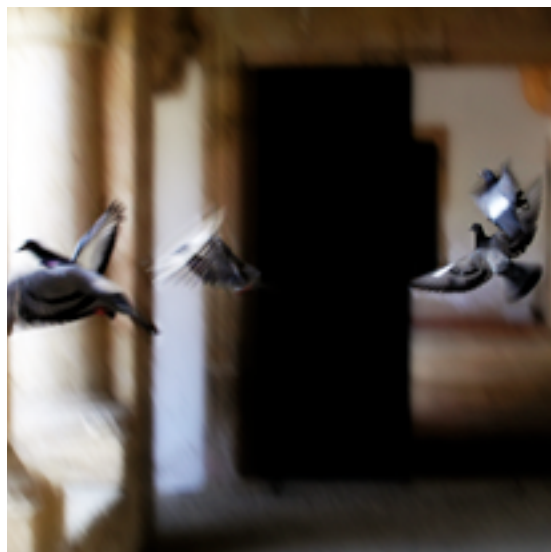


Figura 44 - Fotografia para a canção “Serenidade”



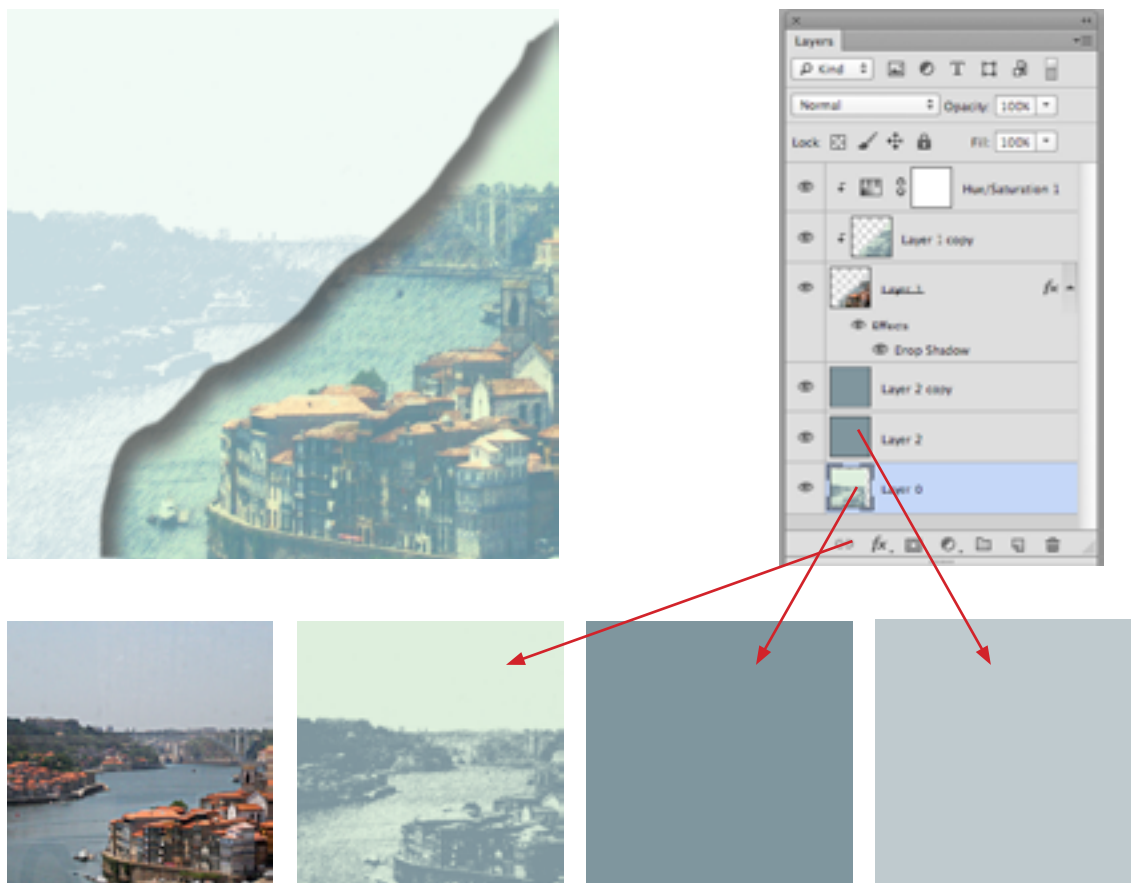
Figura 45 - Fotografia para a canção “Vai (sem preocupar)”



Figura 46 - Fotografia para as costas do booklet



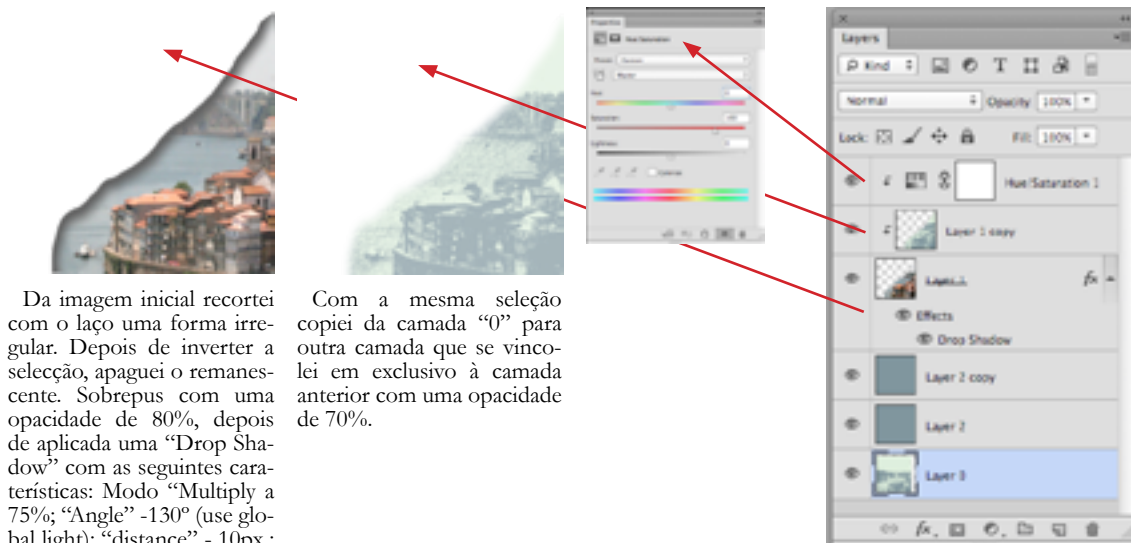
Figura 47 - Fotografia para as páginas centrais com o espetáculo completo



A partir de uma fotografia de baixa qualidade, depois de reforçar o contraste e a saturação, apliquei-lhe o filtro “Graphic Pen” com os seguintes parâmetros: Stroke Length - 15; Light/Dark Balance - 50; Stroke Direction - Right Diagonal. Para se obter o efeito pretendido, previamente tinha definido como cor de 1.º plano (R: 109, G: 132; B: 141) e para cor de fundo (R: 216; G: 236; B: 212)

Criou-se uma camada (Blending mode - Screen) que se preencheu com a cor de 1.º plano já definida.

Duplicou-se a camada com as mesmas características e escolheu-se uma opacidade de 50%.



Da imagem inicial recortei com o laço uma forma irregular. Depois de inverter a selecção, apaguei o remanescente. Sobrepus com uma opacidade de 80%, depois de aplicada uma “Drop Shadow” com as seguintes características: Modo “Multiply a 75%”; “Angle” -130° (use global light); “distance” - 10px.; “Spread” - 5pt. e “Size” - 10px.

Com a mesma selecção copiei da camada “0” para outra camada que se vinculei em exclusivo à camada anterior com uma opacidade de 70%.

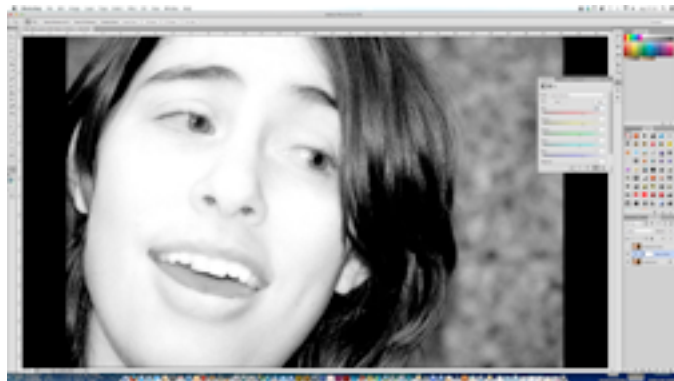
Por fim apliquei uma camada de ajuste “Hue/Saturation” com 60% de saturação

Figura 48 - Imagem construída para a página “Viradinho ao Norte”



A partir de uma fotografia de arquivo, corriji o contraste, a nitidez e retirei a cor predominante magenta.

Apliquei uma camada de ajuste “Black 6 White” com o “preset”: “Neutral Density”, no “Blending Mode”: “Lighten” a 100% de preenchimento e 100% de opacidade.



Duplicatei a camada de fundo que se passou para primeiro plano e apliquei um filtro gaussian blur de 4 px.  
Apaguei com a “Eraser brush” em modo “soft brush” os olhos e a boca.

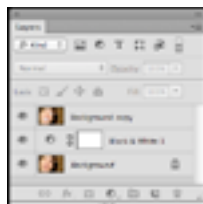
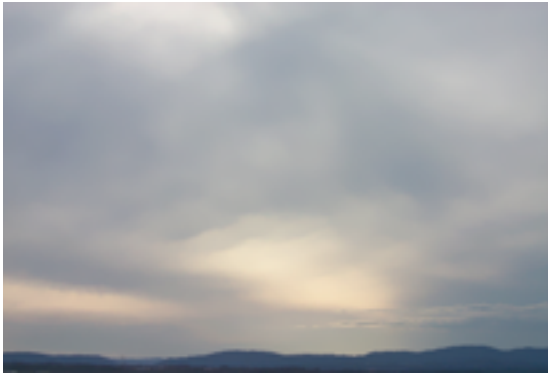


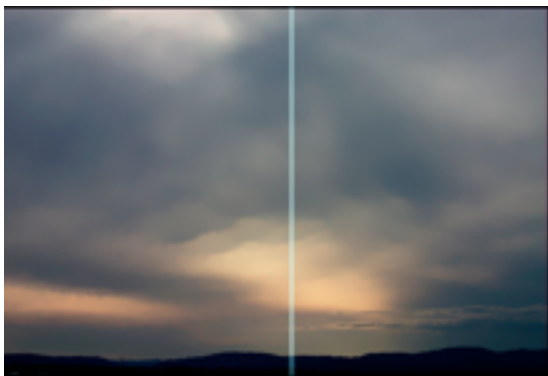
Figura 49 - Imagem construída para a página “Anabela”



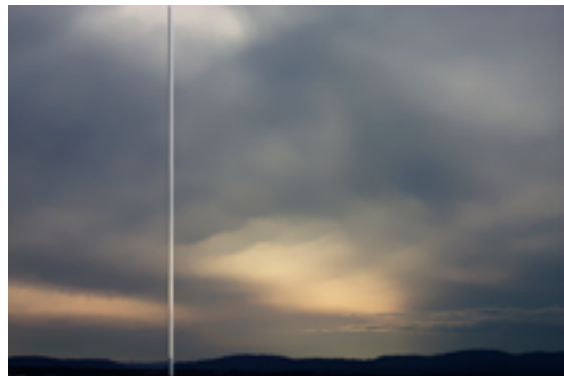
A partir de uma fotografia de arquivo, corriji o contraste, a nitidez e apliquei o filtro “Surface blur” com um raio de 50 px e um limiar de cinco níveis de forma a atenuar o grão da imagem.



Duplicatei a camada no “blending mode” “multiply”.



Para construir a barra onde irá acentar o quadro, selecionei uma coluna com 26 pixels de largura, da camada de fundo. Copiei e coleí noutra camada.



Desloquei a coluna para a direita e atribuí um modo “Bevel & Emboss” conforme janela de diálogo abaixo.



Os pombos foram retirados de uma fotografia do banco de imagens pessoal.

Depois de retirados do fundo, por seleção com refinamento do contorno, foram espelhados horizontalmente e transportados para uma nova camada do ficheiro de imagem principal.



**Figura 50** - Imagem construída para a página “O antes do princípio de uma história sem fim”



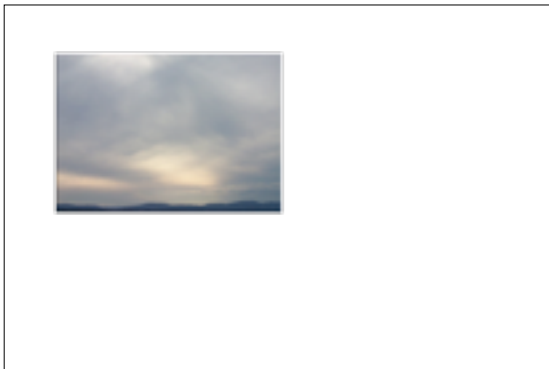
As nuvens foram retiradas de uma fotografia do banco de imagens pessoal.

Reforcei o contraste, através do controlo de níveis aumentando o limiar de sombra para 25 e reduzindo o limiar de altas luzes para 233 no canal “Red” 48-232 no canal “Green” e 88-230 no canal “Blue”



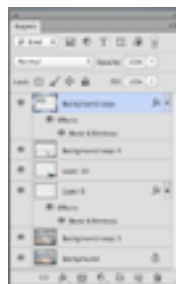
Depois de convertida a camada de fundo numa camada de trabalho, com a borracha em modo “airbrush”, num diâmetro de 500px, retirei o céu, desvanecendo o limiar das nuvens para promover uma melhor integração na imagem final.

Posteriormente transporteí como uma nova camada para o ficheiro da imagem principal.



De seguida dupliquei a camada de fundo e redimensionei-a para um tamanho sensivelmente de 1/5 e recolquei-a perto do canto superior esquerdo da imagem.

Posteriormente atribuí um efeito de “Bevel & Emboss” conforme janela de diálogo ao lado.



**Figura 50** - Imagem construída para a página “O antes do princípio de uma história sem fim” (conclusão)

Depois de seleccionadas as imagens integrantes do “Booklet” do CD Ninho, foram paginadas no “In-design”, com a integração de todos os textos, conforme as instruções da produtora (fig. 51 e 52).

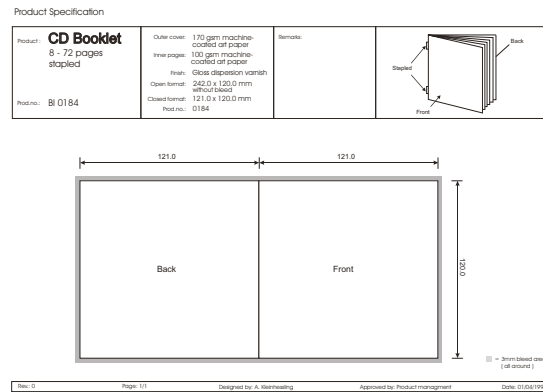


Figura 51 - Modelo de instruções sobre as exigências de impressão da produtora do CD.

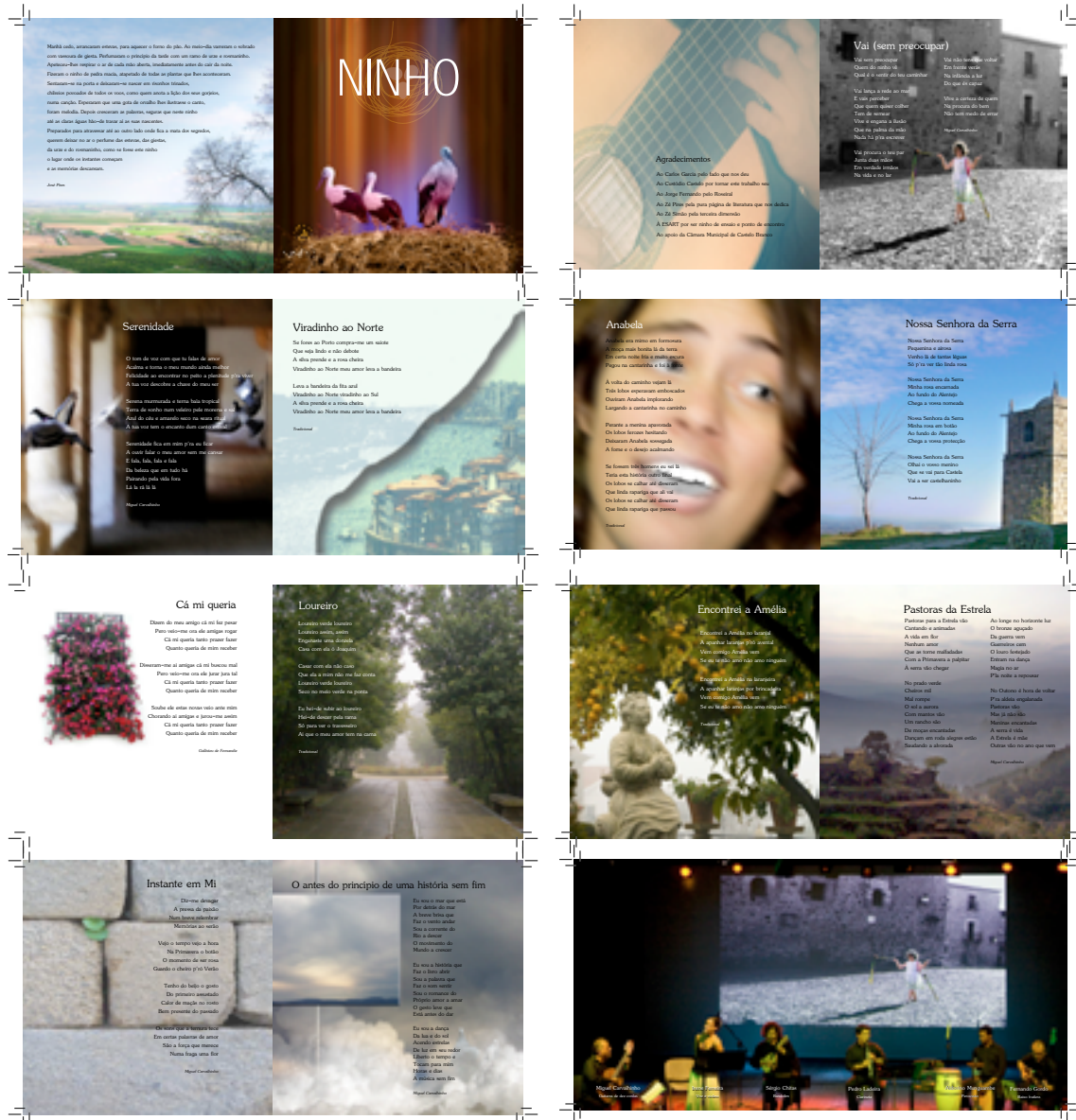


Figura 52 - “Booklet” completo já imposto.



### **3.2. Animações de palco**

Para os espectáculos do grupo foram construídas animações para cada música. Optei por construir as animações em flash, com sobreposições de fotografias e imagens compostas, inicialmente trabalhadas em Photoshop, posteriormente gravadas por camadas individuais, no formato 600 x 800 pixels, na resolução de 72 dpi, optimizadas para vídeo. Depois de transportadas para um ficheiro “Flash” foram animadas por fusão simples de imagem.

#### **Animação - Instante em mi**

Na construção das imagens do núcleo central desta animação utilizei pincéis pré-construídos para reforço da atmosfera de fantasia sugerida pelo poema.

Mais uma vez, acompanhando o sentido do poema e o balanço da música, pretendi ao fazer a fusão das imagens lentamente, de modo a criar cenários que transportassem o espectador para um mundo de fantasia que despertasse a criatividade e promovesse maior ligação à poética da música.

Esta animação é composta por seis imagens editadas em Photoshop a partir de uma coleção de fotografias do arquivo do autor, sendo três delas manipuladas (fig. 54 e 55).

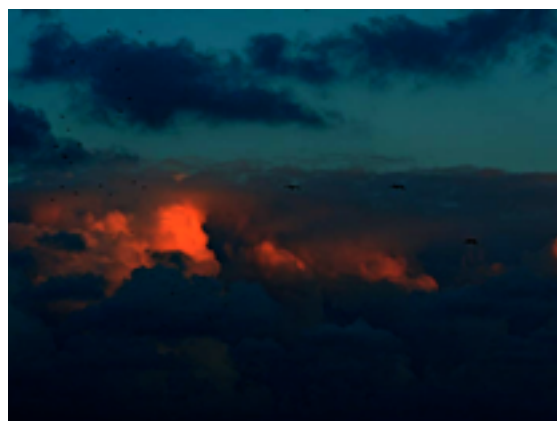


Figura 54 - As seis imagens que integram a animação.

Embaixo e na página seguinte demonstra-se, em esquema, como foi construída uma das três imagens principais.

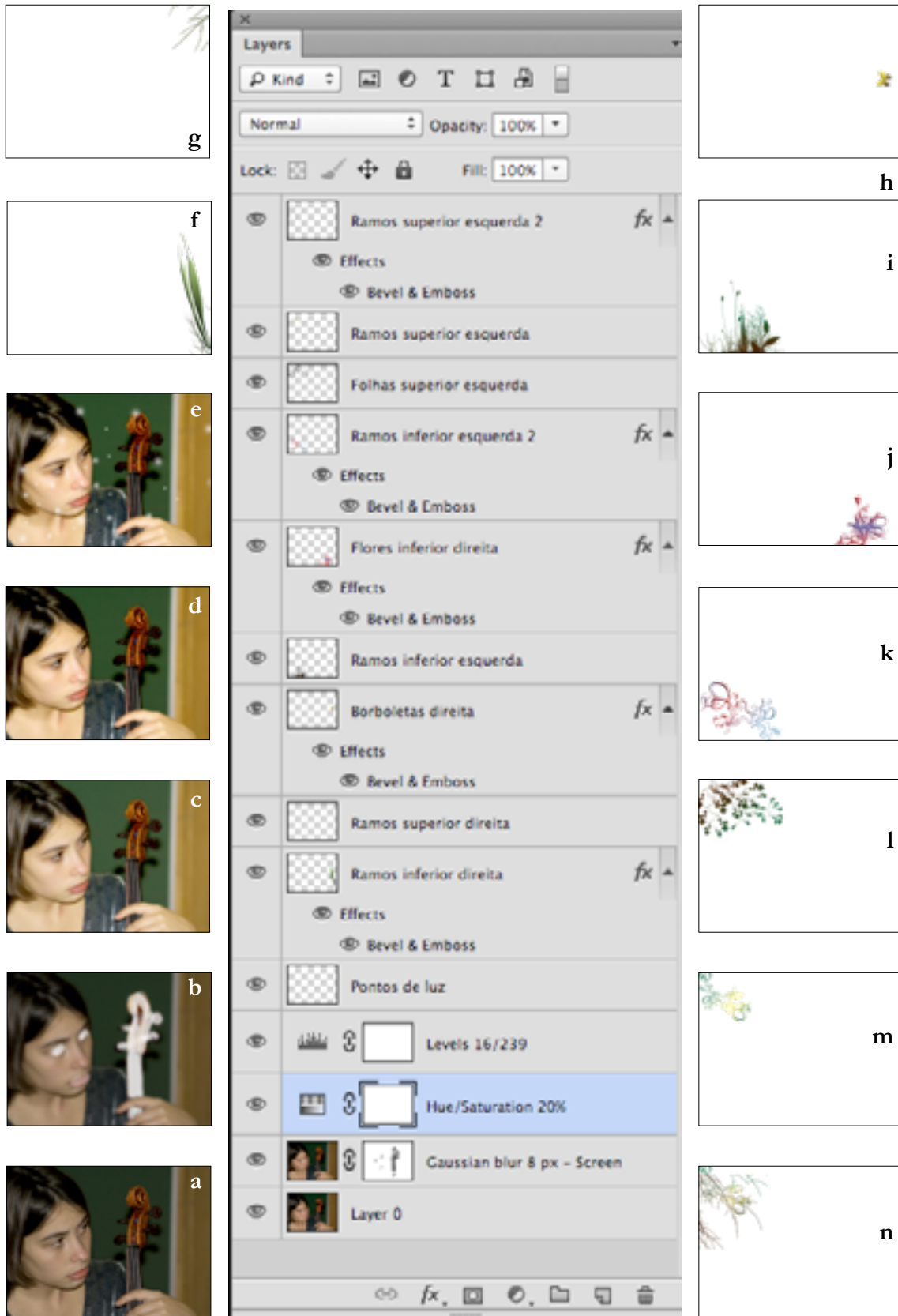
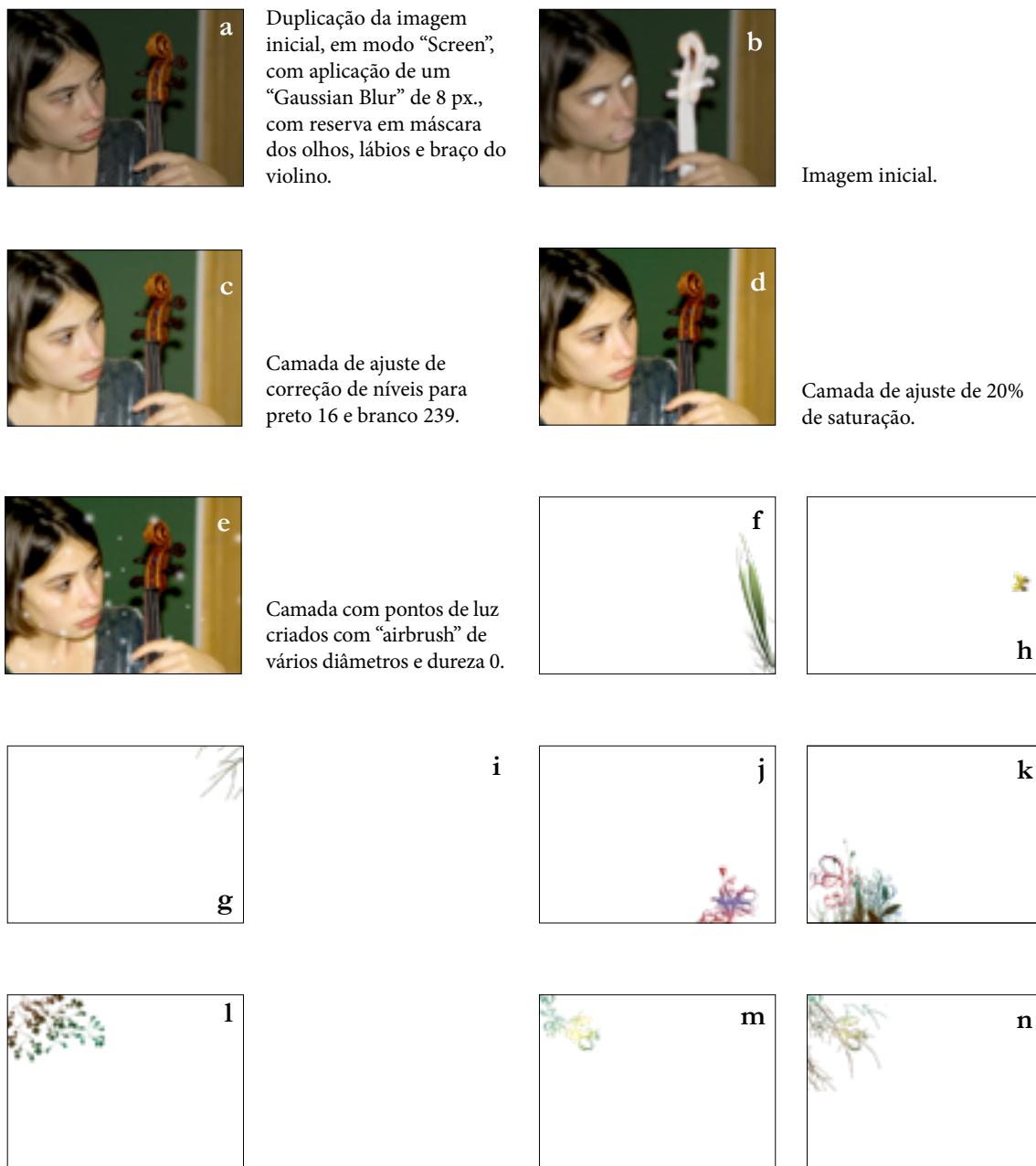


Figura 55 - Demonstração gráfica da construção da terceira imagem da animação.



Camadas criadas com pincéis decorativos retirados da página <http://myphotoshopbrushes.com/> Depois de aplicados foram-lhes atribuídos diferentes efeitos “Gradient Overlay”.

Camadas criadas com pincéis decorativos retirados da página <http://myphotoshopbrushes.com/> Depois de aplicados foram-lhes atribuídos diferentes efeitos “Gradient Overlay” e “Bevel & Emboss”.

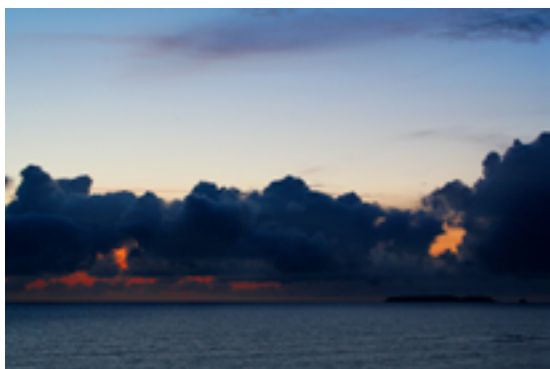
**Figura 55** - Demonstração gráfica da construção da terceira imagem da animação. (conclusão)

## **Animação - O antes do princípio de uma história sem fim**

O conceito desta animação assenta no paradoxo visual. Para isso contruíram-se imagens compostas, semelhantes às pinturas de René Magritte e às fotografias de Chema Madoz, que sugerem cenários ou objetos normais, mas onde existem anomalias e contradições de várias ordens.

Acompanhando o sentido do poema e o balanço da música, pretendi ao fazer a fusão das imagens lentamente, de modo a criar cenários que, de paradoxo em paradoxo, transportassem o espectador para um mundo de fantasia que despertasse a criatividade e promovesse maior ligação à poética da música.

Esta animação é composta por quatro imagens editadas em “Photoshop” a partir de uma coleção de fotografias do arquivo do autor, com excepção da imagem da terra vista do espaço que foi retirada dos arquivos da NASA (figs. 56, 57, 58 e 59).



**Figura 56** - Primeira imagem desta animação



**Figura 57** - Segunda imagem utilizada também no booklet do CD



**Figura 58** - Terceira imagem



**Figura 59** - Quarta imagem

Nas páginas seguintes demonstra-se, em esquema, como foram construídas as duas últimas (figs. 60 e 61).

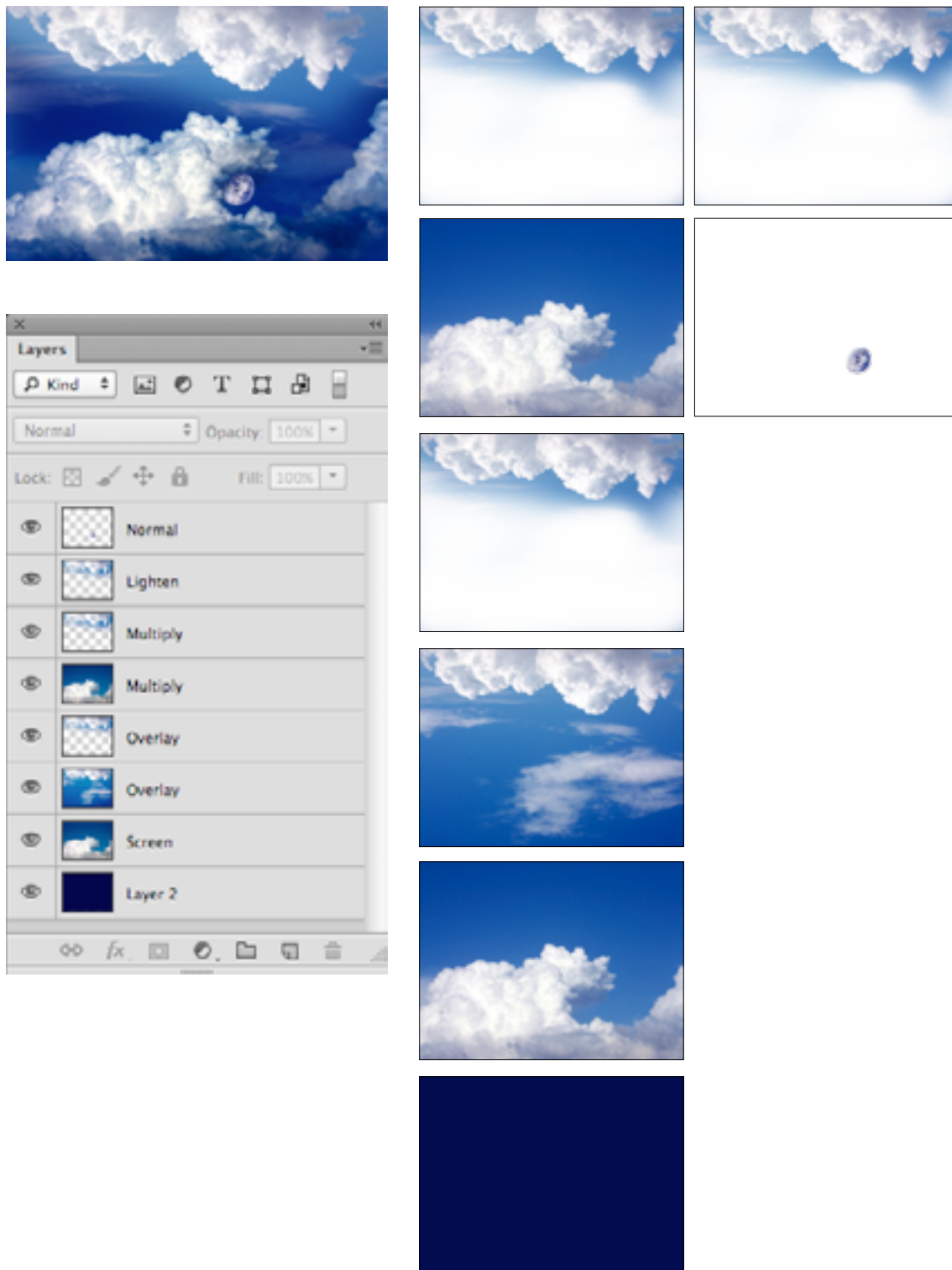


Figura 60 - Demonstração gráfica da construção da terceira imagem da animação

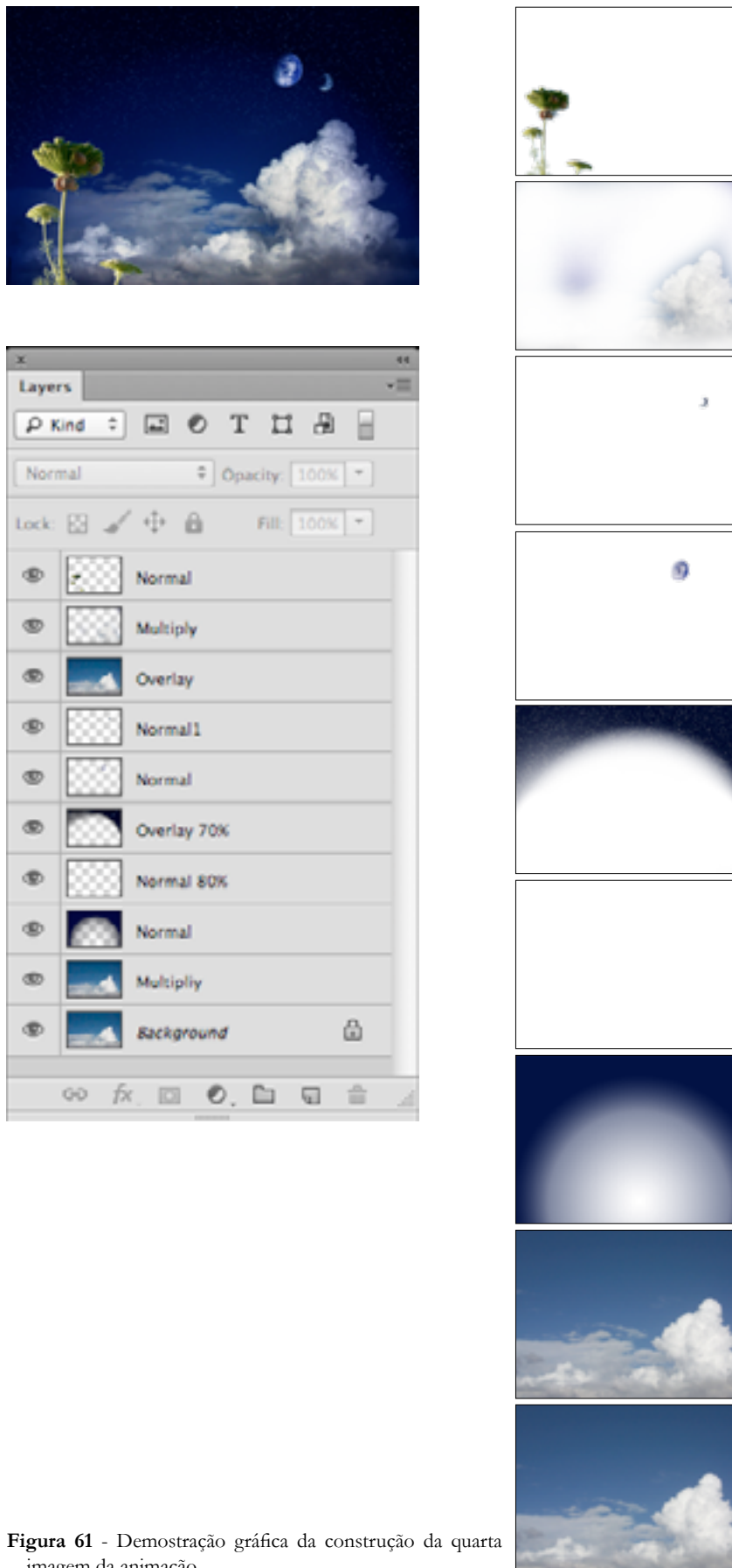


Figura 61 - Demonstração gráfica da construção da quarta imagem da animação.

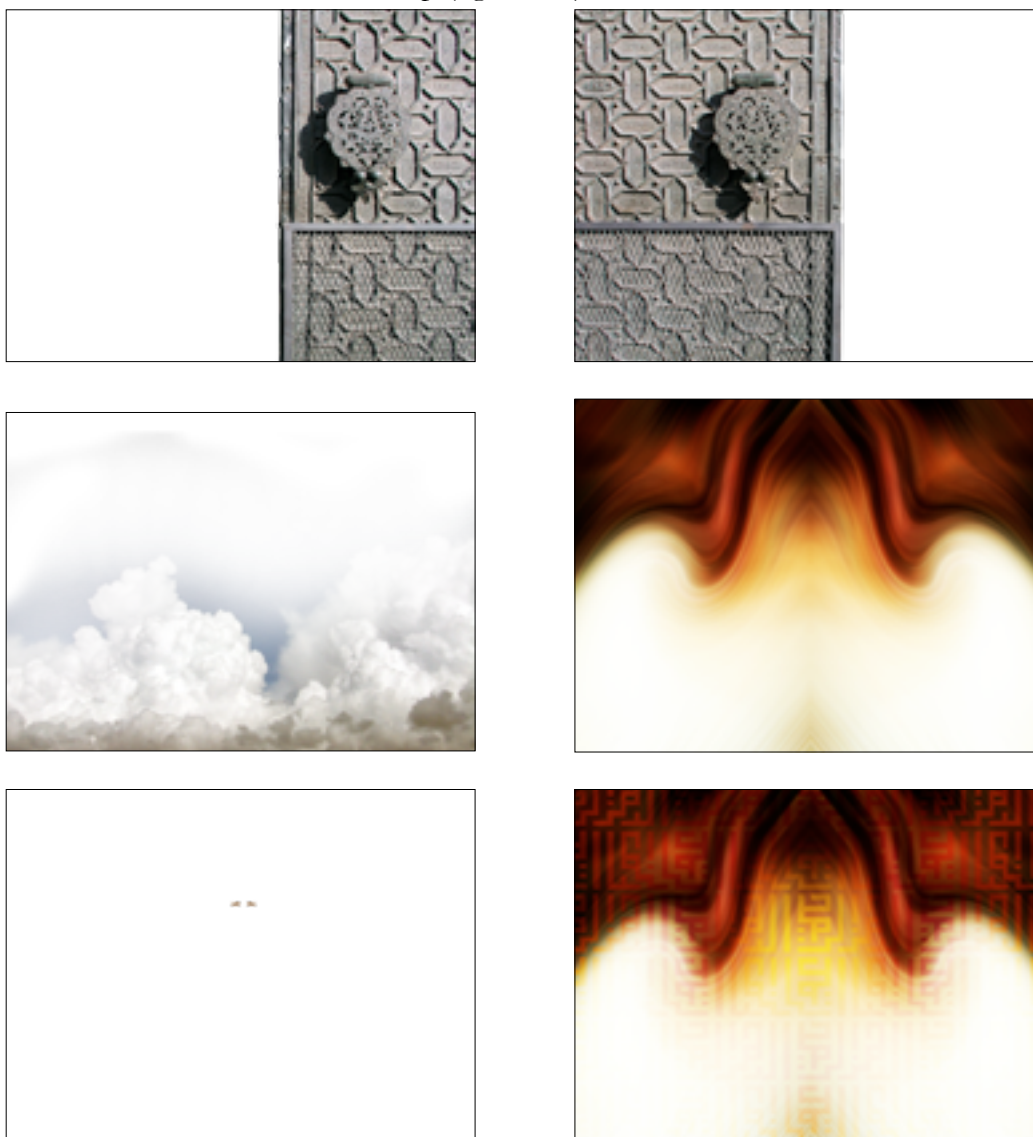
## Animação - Gnosienne

A música original (Eric Satie), com arranjo de Miguel Carvalhinho, sugeria uma fantasia árabe. Foi nesse sentido que concebi a animação. Iniciei-a com uma porta que se abre para um espaço onde lentamente se cria um jardim árabe com um varandim onde uma bailaria dança.

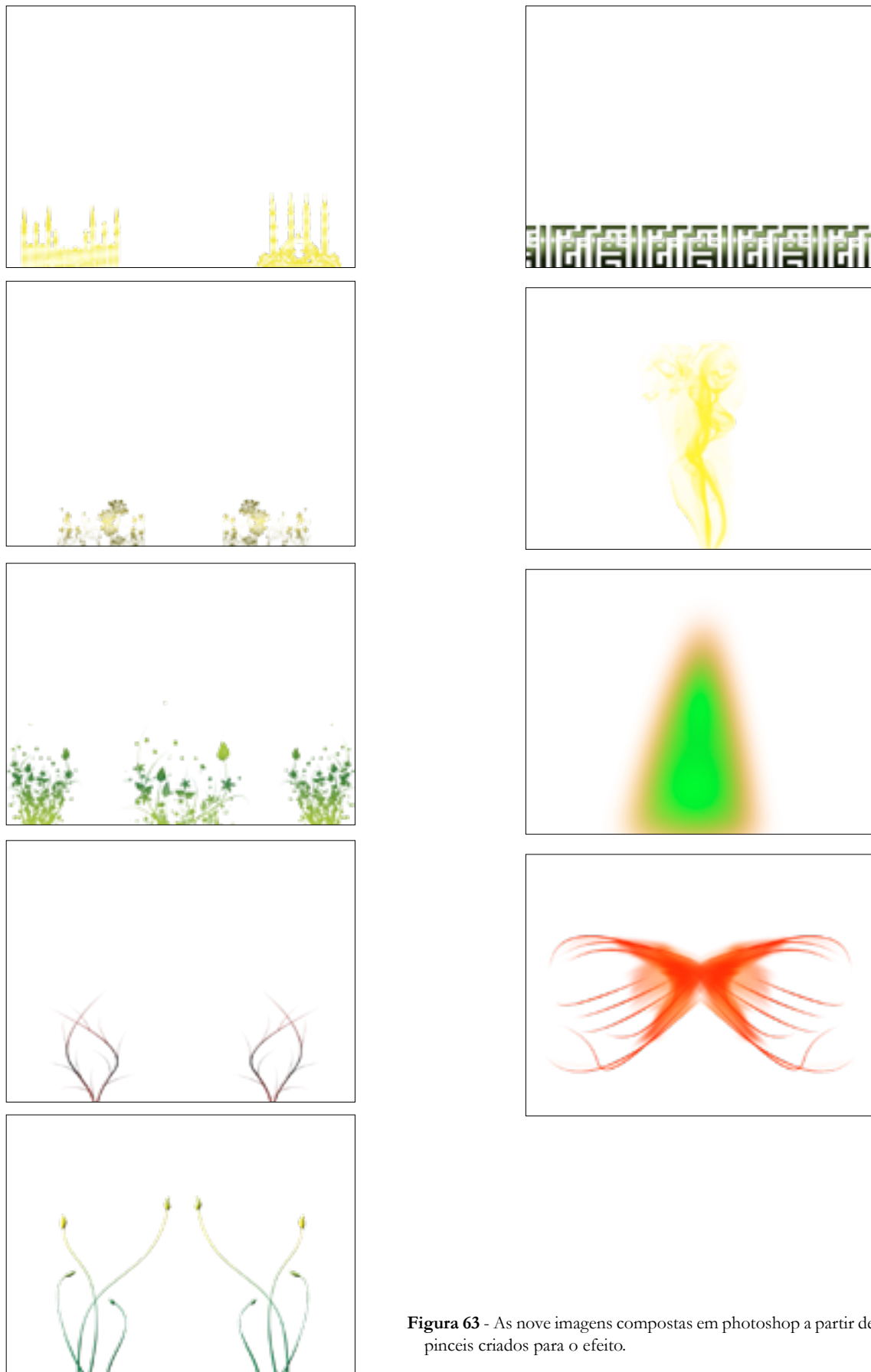
A construção desta animação inicia-se a partir de duas imagens fotográficas e todas as outras imagens são desenhadas em Photoshop com a utilização de pincéis e formas pré concebidas retiradas das páginas <http://myphotoshopbrushes.com/> e <http://www.deviantart.com/resources/applications/psbrushes/>.

Mais uma vez, acompanhando o balanço da música, pretendi fazer a fusão das imagens lentamente, de modo a criar o cenário que transportasse o espectador para um mundo de fantasia que despertasse a criatividade e promovesse maior ligação à poética da música.

Esta animação é composta por duas imagens editadas em Photoshop a partir de uma coleção de fotografias do arquivo do autor. Todas as outras foram construídas com pincéis, seleções e máscaras em Photoshop (fig. 62, 63).



**Figura 62** - As seis imagens de origem fotográfica que integram a animação.



**Figura 63** - As nove imagens compostas em photoshop a partir de pinceis criados para o efeito.

## Animação - Gymnopédie

A música original (Eric Satie), com arranjo de Miguel Carvalhinho, possibilitava a construção de uma narrativa. Foi nesse sentido que a concebi.

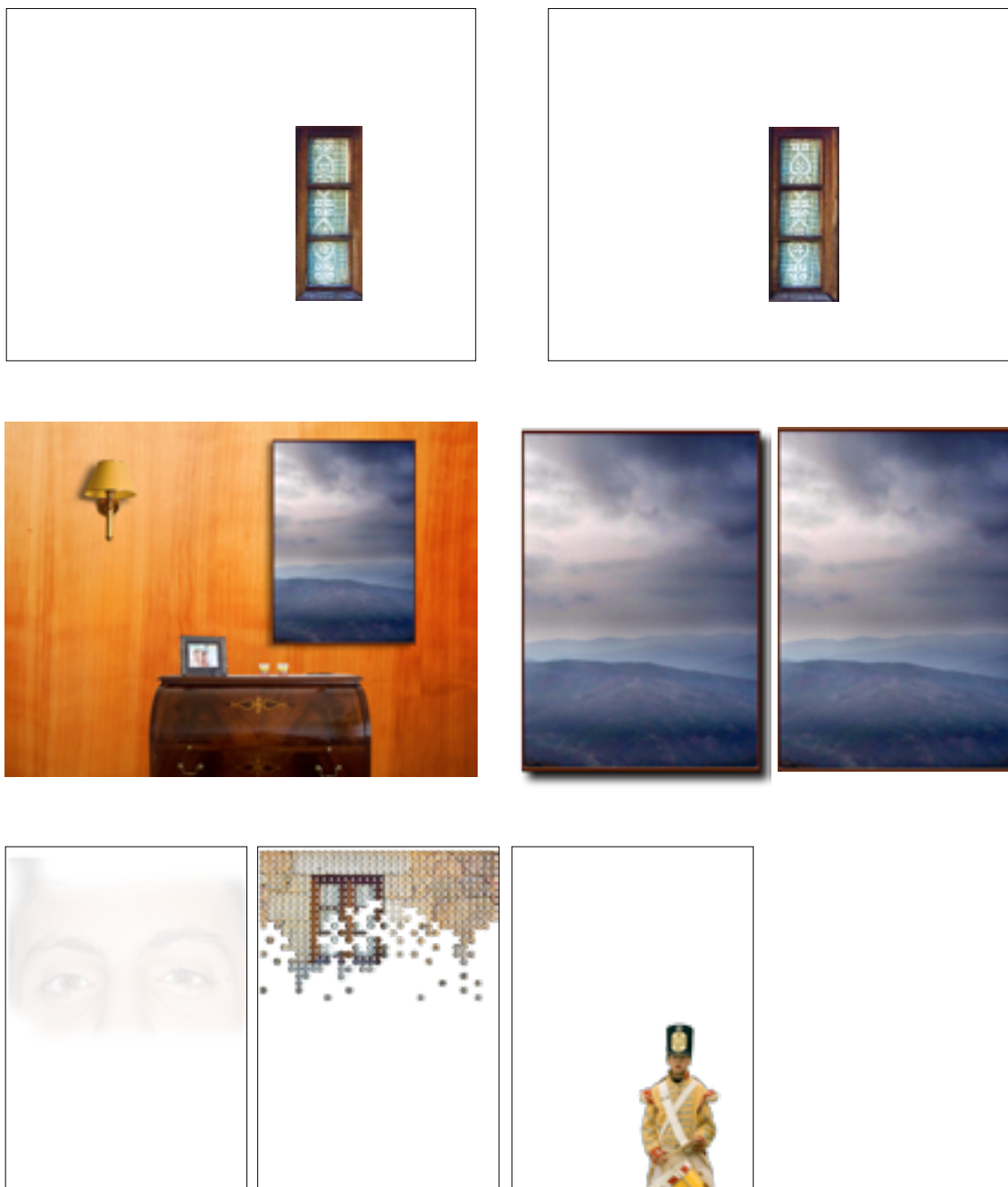
Inicia-se com o exterior de uma casa rural a surgir do meio de uma bruma, a janela abre-se e o espetador é convidado a espreitar a sala onde o quadro se constroi, depois recua e a janela fecha-se. O espetador continua a olhar para a casa e apercebe-se de que o tempo continua a passar pelo nascimento e crescimento das plantas até que, por fim, tudo desaparece na mesma bruma restando simplesmente uma flor vermelha.

A construção desta animação é feita quase exclusivamente com partes de fotografias que resultam da desmontagem quer da janela quer do quadro e só por fim se junta a construção de elementos criados em photoshop com a utilização de pincéis e formas pré concebidas retiradas das páginas <http://myphotoshopbrushes.com/> e <http://www.deviantart.com/resources/applications/psbrushes/> (fig. 64).

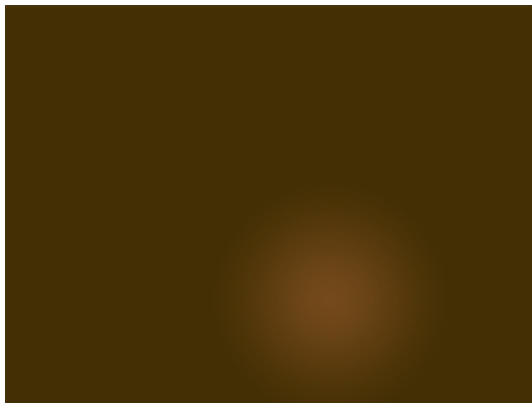
Mais uma vez, acompanhando o balanço da música, pretendi fazer a fusão das imagens lentamente, de modo a criar o cenário que transportasse o espetador para um mundo de fantasia que despertasse a criatividade e promovesse maior ligação à poética da música.



**Figura 64** - As 12 imagens de origem fotográfica, resultantes da desmontagem da fotografia da janela e da imagem do quadro, que integram a animação.



**Figura 64** - As 12 imagens de origem fotográfica, resultantes da desmontagem da fotografia da janela e da imagem do quadro, que integram a animação (conclusão).



**Figura 65** - As 13 imagens compostas em “Photoshop” a partir de pincéis criados para o efeito, que integram a animação.

#### 4. Conclusões

A fotografia desde sempre tem sido entendida como um processo de comunicação e se bem que inicialmente o deslumbramento do processo ocasionasse a que fosse entendida como “o espelho do real”, ao longo do tempo foi criando identidade promovendo um sentido de diálogo único e não repetível por qualquer outra linguagem.

Oscar Rejlander com a fotografia “*Os dois caminhos da vida*” foi talvez o primeiro fotógrafo que entendeu profundamente as potencialidades da fotografia enquanto processo de comunicação. Ao longo do tempo outros fotógrafos deram contributo importante para a afirmação da autonomia da fotografia enquanto linguagem - Steichen, Stieglitz, Weston, Cartier-Bresson.

Já no final da primeira década do século passado a fotografia tinha ganho estatuto próprio e os estudos experimentalistas que sobretudo os fotógrafos/artistas, mais ou menos comprometidos com os movimentos artísticos dos anos 20-30 do século XX - Man Ray, László Moholy-Nagy, Raoul Hausmann, Herbert Bayer, John Heartfield, Jerry Uelsmann, entre outros, autonomizaram ainda mais a comunicabilidade da fotografia, introduzindo técnicas e processos inovadores que aumentaram em muito o léxico gramatical desta linguagem.

Toda esta evolução permitiu que a fotografia durante o século XX ganhasse importância crescente como forma de comunicação. Assistimos à crescente ocupação de espaço nos média e hoje é seguramente a forma mais rápida e eficaz de comunicação, razão pela qual a publicidade a tem exaustivamente utilizado.

É no seguimento de todo este processo que desenvolvi os trabalhos apresentados e que espero, tenham contribuído para o reforço da comunicabilidade desta linguagem, sobretudo na junção com a linguagem musical, de modo a aumentar a capacidade de transmitir mensagens emocionais.

Entendo ser a fotografia uma ferramenta linguística primordial e incontornável para o

reforço da comunicação entre os homens e por isso tenho baseado todo o meu trabalho na exploração dessa vertente em detrimento da exploração da ortodoxia do processo de captação fotográfica.

Com o aparecimento da fotografia digital toda uma panóplia de novos instrumentos e ferramentas possibilitaram tornar a fotografia muito mais plástica e comunicante. A fotografia definitivamente deixou de ser “*o espelho do real*” passando a ser cada vez mais “o espelho da mente” e foi embuído nesse espírito que desenvolvi sobretudo a segunda parte deste trabalho.

Considero que, à semelhança do que me aconteceu ao longo deste trabalho, a fotografia é mais uma ferramenta para a construção de imagens discursivas que comuniquem o que não se consegue comunicar com qualquer outra linguagem.

Se olharmos para a publicidade contemporânea constatamos que, com frequência, a fotografia é simplesmente o ponto de partida para a construção das imagens finais - a mescla de processos gráficos na construção dessas imagens é uma constante. Também no jornalismo, na ciência e nas artes o recurso à fotografia como complemento das “infografias” que explicam o que não é visível é cada vez mais uma constante.

## Bibliografia

- BARTHES, Roland. 2006. *A Câmara Clara*. Edições 70, Lda. Lisboa. Portugal. ISBN 13: 978-972-44-1349-5
- BREWSTER, Sir David. 1856. *The Stereoscope, Its History, Theory and Construction*, John Murray, Londres.
- COSTA, J. 1977. *El lenguaje fotográfico*. Ibérica Europea de Ediciones, S.A. Barcelona.
- COSTA, Helouise. SILVA, Rodrigues. 2004 *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify. Brasil.
- DUBOIS, Philippe. 1993. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução por Marina Appenzeller. 3 ed. Campinas: Papirus. Brasil.
- EMERSON, Peter Henry, 1886. *Photography, A Pictural Art, in The Amateur Photographer*, vol. III, pp. 138 e 139.
- FLUSSER, Vilém. 1998. *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- FRIZOT, Michel. 1998. *A new history of photography*. Milan: Könemann.
- FONTCUBERTA, J. 1990. *Fotografía: conceptos y procedimientos, una propuesta metodológica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- JANSON, H.W. 1998. *História de Arte*. Edição Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa. Portugal
- NEWHALL, Beaumont, 2001. *Historia de la fotografía*. Editor Gustavo Gili, SA, Barcelona.
- TALBOT, H. Fox, 1844. *The Pencil of Nature*. Longman, Brown, Green and Longmans, London.
- HUECK, Rafael, 1982. *La fotografia en el periodismo*. Universidad Central de Venezuela, Caracas. Venezuela.

[http://aodcnoticias.blogspot.pt/2012\\_09\\_01\\_archive.html](http://aodcnoticias.blogspot.pt/2012_09_01_archive.html). Consultado em 3 de março de 2014

[http://en.wikipedia.org/wiki/File:Daguerreotype\\_Daguerre\\_Atelier\\_1837.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Daguerreotype_Daguerre_Atelier_1837.jpg). Consultado em 3 de março de 2014

<http://photography.nationalgeographic.com/wallpaper/photography/photos/milestones-photography/niepce-first-photo/>. Consultado em 3 de março de 2014

[http://en.wikipedia.org/wiki/Henry\\_Fox\\_Talbot](http://en.wikipedia.org/wiki/Henry_Fox_Talbot). Consultado em 3 de março de 2014

[http://en.wikipedia.org/wiki/Frederick\\_Scott\\_Archer](http://en.wikipedia.org/wiki/Frederick_Scott_Archer). Consultado em 3 de março de 2014

[http://www.curious-eye.com/photography\\_pg8.php](http://www.curious-eye.com/photography_pg8.php). Consultado em 3 de março de 2014

<http://www.taringa.net/posts/imagenes/15219708/El-Ultimo-disparo-de-Kodak.html>. Consultado em 3 de março de 2014

<http://www.sudcamp.com/ccd-vs-cmos-image-sensor-in-digital-camera/>. Consultado em 3 de março de 2014

[http://cpn.canon-europe.com/content/education/infobank/capturing\\_the\\_image/ccd\\_and\\_cmos\\_sensors.do](http://cpn.canon-europe.com/content/education/infobank/capturing_the_image/ccd_and_cmos_sensors.do). Consultado em 3 de março de 2014

<http://www.nikonweb.com/dcs100/>. Consultado em 3 de março de 2014

<http://opensadorselvagem.org/ronda-noturna-5>. Consultado em 6 de março de 2014

[http://en.wikipedia.org/wiki/Leica\\_Camera](http://en.wikipedia.org/wiki/Leica_Camera). Consultado a 13 de março de 2014

<http://www.masters-of-photography.com>. Consultado a 27 de março de 2014

[http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31\\_10\\_VForm&E-RID=24KL53ZMYN](http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&E-RID=24KL53ZMYN). Consultado a 27 de março de 2014

<http://www.afterimagegallery.com/bresson.htm>. Consultado a 27 de março de 2014.