

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES - ARTES PLÁSTICAS
Programa de Pós Graduação em Artes Visuais
Mestrado em Poéticas Visuais

Myra Adam de Oliveira Gonçalves

**A fotografia sem câmera: revelações de especificidades da
fotografia através do quimigrama**

Porto Alegre

2007

Myra Adam de Oliveira Gonçalves

**A fotografia sem câmera: revelações de especificidades da
fotografia através do quimigrama**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre no curso de Mestrado em Poéticas Visuais do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientação: Profa. Dra. Maristela Salvatori

Porto Alegre

2007

G635f Gonçaves, Myra Adam de Oliveira
A fotografia sem câmera: revelações de especificidades
da fotografia através do quimigrama. Porto Alegre:
Instituto de Artes/PPGAV, 2007.
--- p.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio
Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais, 2007.

1. Fotografia; 2. Fotografia sem câmera; 3. Fotograficidade;
4. Quimigrama; 5. Suporte fotossensível. I. Título

CDU 77

Catálogo na publicação: Biblioteca do Instituto de Artes/UFRGS

AGRADECIMENTOS

À professora Dra. Maristela Salvatori, pela disponibilidade de tempo e atenção com que orientou a concepção e a realização dessa pesquisa.

Aos professores do programa de Mestrado pela contribuição teórica e técnica.

Aos professores doutores: Icléia Borsa Cattani (PPGAVI/UFRGS), Eduardo Vieira da Cunha (PPGAVI/UFRGS), Francisca Ferreira Michelin (UFPEL) e Sandra Maria Lúcia Pereira Gonçalves (FABICO/UFRGS) por terem aceitado participar da defesa dessa dissertação de mestrado.

Aos colegas de curso com os quais discuti idéias fundamentais para este estudo e nos quais encontrei incentivo para continuá-lo.

À CAPES pela bolsa recebida durante parte do curso.

À Lia, da *Process*, e à AGR pelas doações e facilidades na aquisição de material fotográfico.

Ao Núcleo de Fotografia da FABICO/UFRGS, especialmente ao seu coordenador Mario Bitt Monteiro, pela possibilidade de experimentação e pelo incentivo à investigação sobre a fotografia.

Às amigas Andréia, Cristina e Luciana, que não deixaram de estar por perto.

À minha família Olmira, Graça e Beto, Neno, Simone, tias e Nara pelo incansável incentivo, apoio e amor, pois sempre me ajudaram a encontrar forças, a retomar o fôlego e a enfrentar os desafios do caminho. Sem eles nada disso teria sentido.

Resumo

Esta dissertação foca um processo de criação de imagens fotográficas a partir de manipulações químicas feitas sobre superfícies fotossensíveis, diretamente sobre o papel ou negativo, sem utilizar para isso o aparato tecnológico – a câmera. A partir dessa abordagem, a dissertação analisa os limites daquilo que conhecemos como fotografia.

A pesquisa convergiu para a investigação das possibilidades fotográficas inerentes às superfícies sensíveis e fotossensíveis, às soluções fotoquímicas e para o cruzamento dessas possibilidades fotográficas com outras linguagens artísticas. O trabalho confrontou a fotografia com suas especificidades e buscou desvendar os domínios da fotograficidade, que se configurou como um lugar apropriado para vasculhar as certezas e incertezas do que é a fotografia. As reflexões teóricas foram instituídas pelo trabalho plástico.

Palavras-chave: Fotografia, fotografia sem câmera, fotograficidade, quimigrama, suporte fotossensível.

Abstract

This dissertation aims at a photographic images creation process from chemistry manipulations made over light sensitive surfaces, directly on the paper or negative, without the camera. From this point of view the dissertation analyses the limits of which we know as photograph.

The research converged to an investigation of the inherent photographic possibilities to sensitive and light sensitive surfaces, to photochemical solutions and to an approaching of these photographic possibilities to other kinds of artistic languages. The creation process faced photograph and its unique features and, by dealing with them, tried to reveal the photographs unique characteristics, which showed a specific place to search the certainties and uncertainties of what photography is. The theoretic reflections were established by the artistic work.

Key - words: Photograph, photography without camera, photographs unique characteristics, light sensitive support, chimigramme.

*O eu mestiço atravessa e é atravessado por
vários outros: das ínfimas porções onde as
linhas se cruzam, nascem coisas novas.
Os lugares de mestiçagem não são lugares
fundidos num só: são antes espaços de tensão, em
contínuo vir a ser, permanente oposição. Da vibração
resultante, nasce o novo.*

(Icleia Cattani, 2004)

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS	8
INTRODUÇÃO	11
1 UM DIÁRIO DE PROCEDIMENTOS	19
1.1 A fotograficidade	23
1.2 Particularidades do processo	28
1.3 A pesquisa de materiais	32
2 O SUPORTE FOTOSENSÍVEL: ESPECIFICIDADES FOTOGRÁFICAS	35
2.1 A fotografia sem câmera x a fotografia direta	44
2.1.1 Geraldo de Barros: sobras em obras	50
2.1.2 José Oiticica Filho: fotografia se faz no laboratório	53
2.2 Os fotogramas no século XIX	55
2.3 As imagens químicas na origem da fotografia	59
2.3.1 O quimigrama	60
3 ORIGEM E DESENROLAR DOS QUIMIGRAMAS CONTÍNUOS	63
3.1 A fotografia de cena como referência para as imagens representadas	64
3.1.1 O retrato	67
3.2 Quimigramas coloridos: manipulações possíveis	69
3.3 O rolo ou o desenrolar de uma transformação	74
3.4 Algumas correspondências e outros diálogos possíveis	85
3.4.1 Fazer e pensar fotografias	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
REFERÊNCIAS	95
APÊNDICES	107

LISTA DE IMAGENS

1. Myra Gonçalves. s/t. 2002. Quimigrama colorido, 0,30 x 0,45 m.
2. Myra Gonçalves. s/t. 2002. Quimigrama colorido, 0,30 x 0,45 m.
3. Neuza Zini. O Tempo. 2001. Monotipia, 0,80 x 0,40m. Catálogo de exposição, 2002.
4. Myra Gonçalves. s/t. 2002. Quimigrama colorido, 0,30 x 0,45 m. Imagem em processo.
5. Myra Gonçalves. s/t. 2002. Quimigrama colorido, 0,30 x 0,45 m. Imagem final.
6. Myra Gonçalves. s/t. 2002. Quimigrama colorido, 0,30 x 0,45 m. Imagem em processo.
7. Myra Gonçalves. s/t. 2002. Quimigrama colorido, 0,30 x 0,45 m. Imagem final.
8. Myra Gonçalves. Eu, Pessoa. 2003. Fotografia, 0,13 x 0,18 m.
9. Myra Gonçalves. Amostra de procedimento 23. 2003-2005. Manipulações químicas, 0,13 x 0,18 m.
10. Anna Atkins. Peacock. 1843. Cianótipo. FONTCUBERTA, Joan. **Fotografia:** conceptos y procedimientos. México: Gustavo Gili, 1994. p. 61.
11. Robert Demachy. s/t. 1910. Goma bicromatada. FONTCUBERTA, Joan. **Fotografia:** conceptos y procedimientos. México: Gustavo Gili, 1994. p. 27.
12. Willian H. Fox Talbot. Plants. 1839. Desenho fotogênico (positivo). **Revista Câmera:** em inglês. Lucerne, Suíça: Heering, v.60, n. 12, p. 10-42, dez. 1981.
13. Joan Fontcuberta. Laurus oxyrinchus. 1988. Fotograma. Curso de Fotografia Planeta. Brasil: Planeta, 1997. v.5. Fascículo 54. p. 1296.
14. Edward Steichen. In memoriam. 1904. Goma bicromatada. **Revista Câmera.** em inglês. Lucerne, Suíça: Heering, v.60, n. 12, p.10-42, dez. 1981.

15. Willian H. Fox Talbot. Renda. 1840. Desenho Fotogênico (negativo). <http://www.cotianet/talbot>. Acesso em 20 out. 2005.
16. Joseph Nicéphore Niépce. Vista de sua janela em Le Gras. 1826. Heliografia, 0,16 x 0,20m. JANSON, H. W. **Iniciação à história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p.424.
17. Christian Schad. s/t. 1919. Schadografia. <http://www.moma.org/images>. Acesso em 24 jan. 2007.
18. Man Ray. s/t. 1922. Rayografia. FONTCUBERTA, Joan. **Estética fotográfica**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. p.152.
19. László Moholy-Nagy. s/t. 1930. Fotograma. FONTCUBERTA, Joan. **Fotografia: conceptos y procedimientos**. México: Gustavo Gili, 1994. p.63.
20. Pierre Cordier. s/t. 1961. Quimigrama. <http://www.pierreCORDIER.com> – Acesso em 21 abr. 2006.
21. Gottfried Jäger. Multiptioptik. 1973. Composição gráfica de luz: Fotograma sobre emulsão colorida. FONTCUBERTA, Joan. **Fotografia: conceptos y procedimientos**. México: Gustavo Gili, 1994. p.64.
22. Geraldo de Barros. Homenagem a Picasso. 1949. Ponta seca e nanquim sobre negativo. FERNANDES Jr., Rubens. **Labirinto e identidades: panorama da fotografia no Brasil [1946-98]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.9.
23. Geraldo de Barros. Sobras. 1996-1998. Fotografia. BARROS, Geraldo de. **Sobras: Geraldo de Barros**. São Paulo: Cosac Naify, 2006b. p.115.
24. José Oiticica Filho. Recriação 36/64. s/d. **Revista PAPARAZZI: arte fotográfica**, ano III, n.18. p.22-31, ago-set 1998.
25. Hippolyte Bayard. Plant. 1839. Fotograma (positivo parcialmente fixado), 0,16 x 0,10 m. **Revista Câmera**: ed. em inglês. Lucerne, Suíça: Heering, v.60, n. 12, p.10-42, dez. 1981.
26. Willian H. Fox Talbot. Cardamine Praefensis. 1839. Desenho Fotogênico. FONTCUBERTA, Joan. **Fotografia: conceptos y procedimientos**. México: Gustavo Gili, 1994. p.43.
27. Anna Atkins. Dandelion from 'British and Foreign Flowering Plants and Ferns' c.1854. Cianótipo, 0,35 x 0,24 m. <http://www.masters-of-photography.com/> - Acesso em 20 out. 2005.
28. Valério Vieira. Os 30 Valérios. 1900. Fotomontagem. <http://www.mre.gov.br>. Acesso em 06 abr. 2006.

29. Pierre Cordier. s/t. 1963. Quimigrama. **Revista Camera**: ed. em inglês. Lucerne, Suíça: Heering, 1957-1981. 25 v: il. v.54, n.7, p.12, jul.1975.
30. Myra Gonçalves. s/t. 2003. Quimigrama colorido, 0,50 x 0,70 m. TRONCOSO, Maria Elena; GROSSO, Ricardo C. Lescano. **Arte Iberoamericano contemporâneo**: emoción y concepto. Argentina/Córdoba: ATcultura, 2005, p. 86.
31. Myra Gonçalves. Eu, pessoa II. 2000. Fotografia, 0,13 x 0,18 m.
32. Myra Gonçalves. Circo Girasol. 2000. Fotografia, 0,18 x 0,24 m.
33. Myra Gonçalves. Os Ratos. 2000. Fotografia, 0,13 x 0,18 m.
34. Myra Gonçalves. O Sótão. 1999. Fotografia, 0,13 x 0,18 m.
35. Myra Gonçalves. A Cantorinha. 2001. Quimigrama p&b, 0,18 x 0,24 m.
36. Myra Gonçalves. s/t. 2003. Quimigrama colorido, 0,50 x 0,70 m. TRONCOSO, Maria Elena; GROSSO, Ricardo C. Lescano. **Arte Iberoamericano contemporâneo**: emoción y concepto. Argentina/Córdoba: ATcultura, 2005, p. 86.
37. Myra Gonçalves. s/t. 2003. Quimigrama colorido (detalhe), 0,30 x 0,45 m.
38. Myra Gonçalves. O primeiro rolo. 2006. Quimigrama contínuo, 0,20 x 50 m.
39. Myra Gonçalves. s/t. 2007. Quimigramas coloridos-Montagem digital.
40. Myra Gonçalves. s/t. 2007. Fotografia digital.
41. Myra Gonçalves. s/t. 2007. Fotografia digital de um pedaço de papel fotográfico colorido, virgem e velado, manchado com água, da marca Kodak.
42. Myra Gonçalves. Chapéu-Azul. 2003. Quimigrama colorido, 0,35 x 0,50 m. Imagem em processo.
43. Myra Gonçalves. s/t. 2006. Quimigrama contínuo (detalhe), 0,20 x 50 m.
44. Eric Rondepierre. Escena W1930. 1993/1995. Fotografia, 0,75 x 1,05m. BAQUÉ, Dominique. **La fotografia plástica**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 221.

INTRODUÇÃO

A idéia de trabalhar com a plasticidade e a materialidade do papel fotográfico acenou-me a possibilidade de explorar ao máximo as potencialidades fotográficas justamente através do isolamento de uma de suas característica primordiais: a sensibilidade à luz dos materiais utilizados para dar corpo à imagem. Também vislumbrei a oportunidade de, contemporaneamente, explorar um aspecto em transformação da fotografia analógica, o papel fotossensível à base de prata, investigar suas possibilidades fotográficas e confrontá-lo com as mudanças trazidas pelas novas tecnologias, para, quem sabe assim, alargar os limites do entendimento sobre a fotografia.

Entre os usos da fotografia, na arte contemporânea, está a radicalização de aspectos específicos do fazer fotográfico. Isso se mostra, especialmente, através da tensão exercida sobre a linguagem por alguns artistas que, mesmo alcançando resultados plásticos diferenciados e utilizando técnicas muito distintas, criam entre si uma identidade, não só no que se refere à quebra de limites do meio, assim como na subversão, declarada ou não, de fundamentos da linguagem. E, além disso, em uma cultura visual como a contemporânea, em que parece não existir imagens desconhecidas, como encontrar nelas a subjetividade para o olhar?

Configurando-se uma alternativa para esse impasse, a desconstrução de aspectos específicos do fazer fotográfico mostrou-se um caminho para o trabalho e fortaleceu a idéia original, que se configurou, de forma objetiva, na investigação plástica e teórica das possibilidades fotográficas inerentes ao suporte fotossensível, especificamente de papéis e filmes fotográficos coloridos, através da criação de imagens a partir de sua manipulação com soluções químicas da fotografia sem a utilização da câmera fotográfica.

Também direcionei minha atenção para a idéia de uma memória das superfícies sensíveis, que, no processo de criação da obra, está presente na questão da latência da imagem, inerente a tais superfícies. Certa de meus objetivos, meu interesse foi crescendo no sentido de desvendar cada vez mais as possibilidades de um objeto de importância tal para a fotografia que representou a sua descoberta: o suporte fotossensível.

Para caracterizar o trabalho, promovi reações químicas próprias para as especificidades do material utilizado, desejando ver reveladas transformações e vislumbrando a plasticidade de seu próprio corpo.

O interesse em descobrir a “fotograficidade” dos materiais fotossensíveis fez com que recorresse ao termo utilizado por François Soulages (2005a). Ao falar sobre o conceito, o autor diz que designa o que é fotográfico na fotografia, o que permite pensar não somente sobre a fotografia real, mas também sobre a fotografia possível, até mesmo sobre as potencialidades fotográficas, o que me interessou em especial.

Assim, senti-me motivada para encontrar as especificidades fotográficas contidas na investigação que tenho desenvolvido nos últimos anos, porém, ao perceber as potencialidades fotográficas internas ao objeto, que é motivo de minhas pesquisas, acabei encontrando no papel fotossensível o local dessa fotograficidade.

As imagens de referência desta pesquisa foram selecionadas de meu acervo de fotografia de cena e escolhidas a partir do gênero retrato. O apreço pela fotografia de cena revela segredos de minha experiência pessoal, de meu ofício como fotógrafa na área cultural em Porto Alegre. A escolha de retratos, como modelos, revela uma vontade de criar, superando a investigação química, outro fator de identidade com os primórdios da imagem fotográfica.

Se potencializar aspectos característicos da fotografia separadamente pode ser bem revelador sobre a fotografia contemporânea, ao eleger uma especificidade da linguagem para refletir sobre o todo, remeto-me à afirmação de Joan Fontcuberta (1994) sobre o poder do suporte fotossensível na legitimação da fotografia. É o suporte fotossensível que oferece à fotografia seu estatuto de natureza.

A tecnologia nos seduz, oferecendo a impressionante velocidade dos códigos numéricos e, mais do que uma mudança, ela é o novo estatuto da linguagem fotográfica. No campo do fazer fotográfico, tais mudanças ocorreram radicalmente, criando a necessidade de olhares diferentes sobre a linguagem.

No dilema imposto pelas transformações vindas com esses novos códigos, só nos resta buscar respostas na subversão da própria prática, desejando que ela faça sentido. Foi no turbilhão dessas transformações que se deu um dilema e foi também aí que surgiram as perguntas.

A hegemonia da utilização da câmera legitima o fotográfico?

Quais as possibilidades fotográficas, se elas existem, inerentes às especificidades, como aquelas em relação ao suporte fotográfico e às soluções químicas?

Como preservar as possibilidades fotográficas contidas nos materiais fotossensíveis prestes a desaparecer?

Para valorizar as superfícies sensíveis à luz, demonstrando sua diversidade plástica através de uma nova abordagem dada à sua utilização e necessitando entender as transformações trazidas pelas novas tecnologias, esta pesquisa elegeu o objeto papel fotográfico como o sujeito de suas indagações. Ele, como depositário da imagem, por vezes latente, torna-se o próprio corpo dela e, assim, convida para uma forma diferente de olhar para imagens fotográficas. Cabe ressaltar que a idéia de um objeto sujeito será trabalhada a partir do conceito de subjétil proposto por Derrida e Bergstein (1998). O enfoque também se abre para uma questão de hibridismo no que se refere à mistura de linguagens artísticas, de procedimentos e de resultados visuais.

No primeiro capítulo, meu processo criativo vem à tona, abrindo-se para a análise, pois é a partir dele que todo o desenvolvimento posterior do trabalho passa a ter sentido. Esta abordagem é possível tendo em vista que as reflexões propostas no texto somente existem a partir das relações entre os referenciais teóricos amplamente ancorados na poética e poiética da obra.

Investigo, a partir de conceitos propostos por François Soulages (2005a), especificidades fotográficas contidas na produção plástica e possíveis conexões entre os processos criativos evocados por essas realizações e a fotografia.

Para revelar o procedimento escolhido como a chave deste trabalho, criei um paralelo com o quimigrama, que é um procedimento experimental e híbrido que, apesar de ser pouco conhecido, é, juntamente com o fotograma, praticado desde antes do nascimento oficial da fotografia. Por isso, no que se refere à obra em questão, configura-se como elemento fundamental para novos entendimentos sobre a linguagem.

No processo criativo, a superfície fotossensível configurou-se como o objeto de pesquisa. Na prática, as possibilidades plásticas do material foram testadas a partir da construção de imagens diretamente sobre o papel fotográfico, já exposto à luz, utilizando substâncias próprias da fotografia, como o revelador, o interruptor, o fixador e a água.

Possibilito, através de minhas operações plásticas, as condições ideais para transformar um material dispensado pela fotografia convencional em obra criativa. A transformação alquímica mostra-se tanto na imagem como também no material: de uma imagem “quase” latente, parcialmente invisível, a uma imagem visível final; de um suporte fotossensível velado, estragado, a outro capaz de mostrar uma imagem. Construo, sobre o suporte, o meu próprio negativo, sem fazer uso da câmara.

A idéia da fotografia sem câmara fez-me buscar em Joan Fontcuberta (1994) o referencial sobre o poder do suporte fotossensível na legitimação da fotografia. O autor diz que a utilização da câmara para fazer fotografia é opcional e que imagens feitas sem a máquina fotográfica não terão a sua *fotograficabilidad* afetada.

Segundo François Soulages (2005a), o conceito de fotograficidade é matéria-prima para pensarmos um estatuto da fotografia que contemple suas especificidades conhecidas e as inexploradas. O mesmo autor diz que a fotograficidade está caracterizada por ser uma surpreendente articulação de características particulares da fotografia, considerada por ele uma arte singular, e, assim, nos permite pensar sobre as suas potencialidades.

Com a poética proposta, aproximei-me, conscientemente, de sutis fronteiras de outras linguagens artísticas para, talvez, provocar certo estranhamento próprio das regiões inexploradas. Ao reunir características da gravura, do desenho, da pintura e mesmo da escultura, a fotografia toma essas linguagens como

complemento ao seu processo de intenções e acaba por ocupar o limiar de suas próprias definições.

O segundo capítulo evoca questões históricas e técnicas do suporte fotossensível. Nele busco o desenvolvimento fotográfico anterior à descoberta oficial da nova tecnologia. Contextualizo o momento oficial da descoberta na tentativa de verificar de que forma se configura o estatuto da nova invenção, de modo a fazê-la existir como a conhecemos hoje. Busco, na história da câmara obscura e na história fotoquímica, momentos indispensáveis para a discussão que se apresenta.

Nos trabalhos de Geraldo de Barros (2006a; 2006b) e José Oiticica Filho (1983), encontro afinidades importantes para pensar a poética de minha obra e, na história do quimigrama, a inspiração para a poiética.

O surgimento da fotografia, tendo como veículo os artefatos óticos surgidos na antigüidade, provocou uma revolução no modo de vermos o mundo. A luz vista através da câmara obscura configura a nova linguagem que, no entanto, só existiu de fato a partir da maturidade do suporte fotossensível. Como então resistir à vontade de promover sua importância? Enquanto corpo da imagem, não seria ele, por isso mesmo, imagem também?

Em lugar de preencher todos os requisitos exigidos pela técnica para a obtenção de um resultado fotograficamente ideal, tentei buscar o fotográfico abrindo o processo para a experimentação, para o acaso, para o desregramento e para a instabilidade. Mesmo trilhando na contramão da técnica, procurei nas raízes fotográficas os processos esquecidos e deixados de lado por considerar tal escolha a mais acertada, tendo em vista a importância fundamental de tais procedimentos para o entendimento da fotografia na sua essência. Por gosto pessoal, revelei minha vontade de buscar algo novo no velho. Se por um lado as imagens apresentadas

não são do universo do real, as reações químicas provocadas e reveladas são reais. O objeto visível (imagem/suporte) só pode ser visto graças às qualidades do universo dos materiais fotossensíveis.

No terceiro capítulo, é fundamental evidenciar a conexão entre a origem e o desenrolar das imagens, relacionando-as com meu ofício de fotógrafa, especialmente no que se refere à fotografia de espetáculos teatrais.

Justifico a escolha dos retratos como a temática das imagens construídas, para, além da pesquisa química, buscar um ponto de identidade com a história da fotografia.

Abordo a poética do trabalho estruturada através das transformações iniciadas nos primeiros quimigramas realizados por mim. Todo o desenvolvimento, seja do processo ou da imagem, provocou seu amadurecimento.

Em face da arte contemporânea, procuro um espaço para o meu procedimento e busco relações com outros artistas que possam mostrar correspondências significativas, sendo elas de aproximação ou de afastamento, com as idéias desenvolvidas nesta pesquisa.

Além das colocações até então discutidas, o texto desdobra-se em reflexões e articulações de idéias que vieram à tona no diálogo entre a instauração da obra e a construção textual a partir do referencial teórico.

Nesse universo ilimitado de experimentações, que caracteriza a produção artística contemporânea, também híbrida, e, sempre em busca de auto-entendimentos, a fotografia ganha vida, convida para mudanças e provoca a discussão sobre sua característica primordial do processo físico-químico capaz, ainda hoje, de esconder reais possibilidades de transformação daquilo que caracterizamos como seu domínio.

Sendo essa uma pesquisa constituída a partir de um processo de criação artística e de um texto dissertativo que dialoga com referenciais teóricos, ela pressupõe a exposição da obra, em que, mesmo que as imagens resultantes provoquem certo estranhamento em relação ao que entendemos como fotografia, elas também nos convidam para uma construção diferente do olhar, que venha impregnado de experiências vividas, modificado, continuamente, por nosso conhecimento, por nossa esperança, por nossos desejos e por nossas emoções.

1 UM DIÁRIO DE PROCEDIMENTOS

Neste texto, como não poderia deixar de ser, o processo criativo vem à tona, dando-lhe sentido. Investigo, a partir de conceitos propostos por François Soulages (2005a), as especificidades fotográficas contidas em minhas investigações plásticas e as conexões fundamentais sobre os processos criativos evocados a partir das investigações e sua profunda ligação com a fotografia, apesar da aparência das imagens.

O início deste estudo foi marcado por uma questão crucial: na relação direta com o suporte fotossensível, percebi a vontade de mostrar seu potencial plástico e tive a idéia de valorizá-lo por ter sido fundamental na oficialização da fotografia. A vontade de pesquisar minha própria produção plástica e, portanto, confrontá-la com as conseqüências desta decisão, levou-me a buscar, nos referenciais teóricos, as afinidades e o embasamento necessário para discutir tanto o processo criativo quanto a obra pronta. O trabalho de atelier realizado, neste momento, marcou a continuidade de um processo anterior, que se caracterizou pelos primeiros quimigramas coloridos (Figuras 1 e 2), que realizei em 2002.



Fig. 1. Myra Gonçalves. s/t. 2002. Quimigrama colorido, 0,30 x 0,45 m.



Fig. 2. Myra Gonçalves. s/t. 2002. Quimigrama colorido, 0,30 x 0,45 m.

Neles, busquei, livremente, o entendimento sobre as reações do material. Pode-se notar, na relação entre a figura e o fundo, certo descompasso, além da corrosão provocada pelos químicos estar claramente aleatória. A pesquisa de material comandou minhas ações, a forma de usar, tanto o suporte como os produtos químicos, mostrava-se, em parte, desconhecida, pois minha experiência, até então, nos domínios do laboratório fotográfico tradicional, contrariava esse novo fazer.

Uma parte da história desta pesquisa começou quando me deparei com o trabalho de Neuza Zini¹ em 2002. Naquele ano, a artista inaugurou uma exposição coletiva na Galeria Iberê Camargo e, nesse evento, tive um primeiro contato com obras que utilizavam a idéia de manipulações diversas no suporte fotossensível. Na Fig. 3, podemos perceber uma poética que me atraiu de imediato: a imagem fotográfica físico-química mostra-se como um céu, ora análogo do real ora como uma reação química extraída do corpo do suporte.

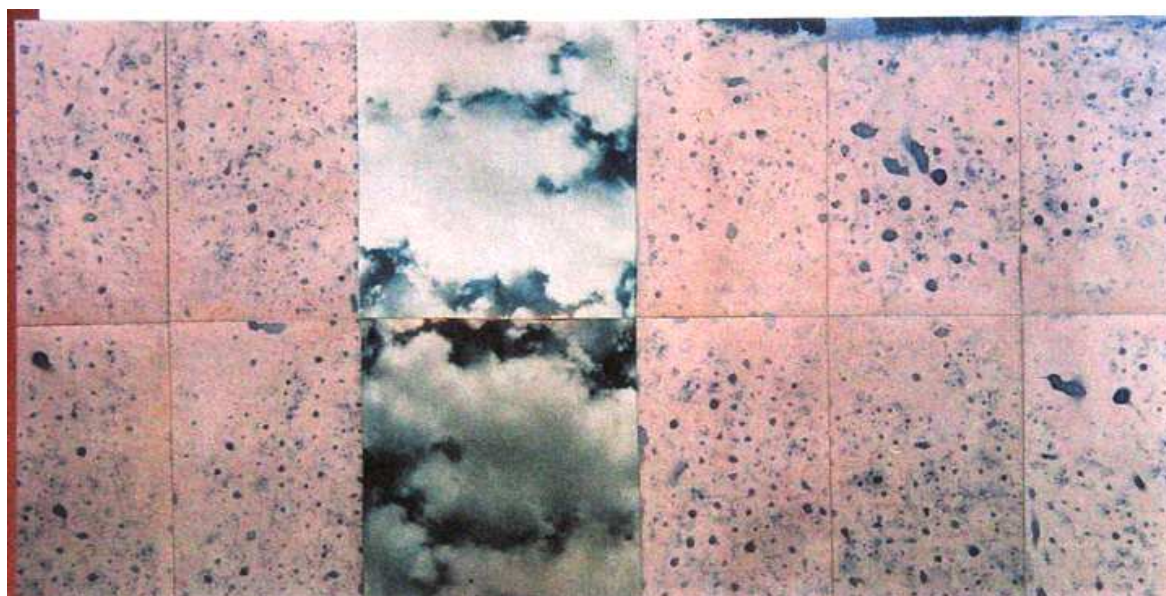


Fig. 3. Neuza Zini. O Tempo. 2001. Monotipia, 0,80 x 0,40 m

1 Neuza Zini é formada em Desenho pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS. Artista/associada ao Núcleo de Artes Visuais de Caxias do Sul – NAVI. Tem formação continuada em fotografia, fotograma e história da arte. Desde 1993, participa de exposições individuais e coletivas.

O estímulo que encontrei na forma como a artista propunha a utilização do material mostrou-me um dos caminhos possíveis para o meu próprio fazer artístico: a manipulação de suportes fotossensíveis com químicos da fotografia.

Nesse sentido, senti-me desafiada a pensar em um outro olhar

que descubra diferenças onde só parecem haver semelhanças, e que veja similitudes lá onde o senso comum aponta apenas para diferenças. Um olhar atento aos processos de instauração das obras, ou seja, suas poéticas, capaz de vislumbrar nas suas lógicas internas o que as faz distintas e únicas, e não apenas, pálidas cópias de outras (CATTANI, 2004, p. 41).

Além da imagem ilustrativa do catálogo da exposição já citada, outra obra, um auto-retrato de corpo inteiro, chamou minha atenção. Nessa obra, o corpo da artista, suavemente banhado com água e deitado sobre a superfície fotossensível, entrava em contato direto com o material. Mais do que a figura humana representada, percebi afinidades com a idéia da imagem feita pelo contato direto corpo/suporte.

A idéia do gesto como gerador da imagem, o gesto do contato, ainda é poderosa. A revelação desse gesto/contato, mostrando o corpo na feitura da obra, também aludiu à fotografia de meu interesse, àquela que tem suas raízes nos processos experimentais, tais como fotograma e quimigrama². O primeiro, produzido por contato direto de algum objeto sobre o suporte, e o segundo, feito por meio do contato dos químicos.

2 O fotograma “se resume em deitar sobre um papel emulsionado com substâncias sensíveis à luz algum objeto.” A prática do fotograma, de certa forma, sintetiza a fotografia, bem como define um modo como as primeiras fotografias foram feitas: sem máquina ou qualquer recurso mecânico, baseadas simplesmente na química fotossensível e no seu potencial de gravar imagens sobre superfícies diversas quando expostas à luz solar. (MONFORTE, 1997, p.23). O quimigrama, “também chamado de pintura química, constitui-se em uma imagem produzida através da utilização da química do processo fotográfico: revelador, fixador, tonalizadores. Sem a interferência de meios mecânicos, tal processo fotográfico produz efeitos de características únicas. Tem na figura do belga Pierre Cordier, seu introdutor.” (MONFORTE, idem, p.71).

1.1 A fotograficidade

No texto chamado “a fotograficidade”, François Soulages (2005a) revela, já na primeira frase, que seu foco é a fotografia. O autor orienta a sua investigação no sentido de buscar respostas pertinentes à questão proposta: o que especifica a fotografia? Quais seriam as características da linguagem fotográfica, se elas existem, o que permite a sua particularização? Rapidamente Soulages trata de responder a questão: somente o conceito de fotograficidade permite resolver este problema!

Esta proposta teórica serviu como ponto de partida para a reflexão sobre particularidades da linguagem fotográfica, como a constituição do suporte fotossensível e a sua tradução em corpo da imagem no momento da exposição à luz. Percebi também a necessidade de, em relação a esse mesmo suporte, buscar questões anteriores à imagem capturada na câmara por uma superfície fotossensível: a imagem confrontada com a corporalidade do suporte.

Ao falar de fotograficidade, o autor diz que o conceito está caracterizado por ser a "surpreendente articulação do irreversível e do inacabável" (SOULAGES, 2005a, p.18). O irreversível do processo refere-se ao ato fotográfico, quando se dá a obtenção do negativo. Esse ato, regido por uma lógica automática, constitui-se por meio de uma ação definitiva e pode ser analisado sob o seguinte aspecto: ao ser efetivado, produz, na película fotossensível, uma imagem imediata que, no entanto, permanece invisível. Com a transformação causada pelo processamento químico, uma imagem visível toma conta da anterior. Aqui se abre espaço para uma possibilidade de transformação que se refere à diferença que pode existir entre a primeira imagem, que é latente, e aquela que foi revelada. A imagem visível,

además da existência de um análogo real, pode conter um abismo formal e informacional em relação a este. O irreversível mostra-se mutável.

O inacabável caracteriza-se pelo uso infinito ao qual esse negativo revelado pode ser submetido. A imagem visível na transparência pode percorrer o caminho da transmissão de seus dados para outra superfície sensível um número infinito de vezes. A reprodutibilidade fotográfica é posta à prova e, a não ser pelo descuido com o armazenamento do material, que poderia ocasionar a impossibilidade da cópia, o inacabável assim permanece.

Essa especificidade marca não só aquilo que faz da fotografia uma arte tão singular como também o que ele chama de "uma tríplice estética da fotograficidade", que seria formada pela estética do irreversível, do inacabável e a da sua articulação. Segundo o autor (SOULAGES, 2005a), é no íntimo da estética da fotograficidade que a estética das escolhas adquire sentido, aquela dos possíveis, a estética da imagem de imagens, a das transformações, a da mescla, a das recepções inacabáveis, entre outras.

Para o autor, três realidades parecem especificar a fotografia, são elas: as condições de possibilidade de uma foto, a foto em si mesma e suas condições de recepção. Decidido a investigar cada item profundamente, Soulages indaga-nos se a especificação da linguagem fotográfica seria realmente tão simples assim.

Por exemplo: se as condições de recepção de uma foto dependem, principalmente, da exterioridade e dos sujeitos receptores, está colocado aí um problema, ou seja, não dependem diretamente da coisa em si, da foto, nem do sujeito que fotografa, a não ser que ele também se coloque na posição de receptor. Pela riqueza e diversidade das histórias pessoais e coletivas, isso realmente

determina que, neste item, se perca o controle. As condições de recepção de uma foto não podem constituir-se objeto de especificação.

E as condições de possibilidades de uma foto? Segundo o mesmo autor, tais condições podem ser definidas a partir de uma relação mútua e intencional entre os três elementos fundamentais que possibilitam qualquer foto, são eles: o objeto a fotografar, o sujeito-que-fotografa e o material fotográfico. Um abismo está colocado na relação com o objeto a fotografar. A relação que existe entre tal objeto e o objeto fotográfico continua, segundo Soulages (2005a), distante e misterioso, assim permanece uma incógnita em a sua teoria, já que não consegue especificar a fotografia.

E o sujeito-que-fotografa? Segundo o autor, neste item, estão contidas particularidades muito complexas para serem generalizadas. O sujeito é vivo, interage e reage ao objeto a fotografar e nem sempre tem clareza de quem realmente é. Conclui-se que, analisados isoladamente, o sujeito-que-fotografa, o ato fotográfico, a ação fotográfica, ou o metafotográfico não tornarão possível a especificação da fotografia.

E o material fotográfico? Soulages (2005a) define-o como sendo: máquina fotográfica, filme, soluções químicas, luz natural ou artificial e o suporte fotossensível ou outro qualquer em que a foto tomará corpo. Fazendo-se uma ressalva para câmera e filme, que nem sempre precisam estar presentes. Segundo o autor, a relação com o material fotográfico representa um problema específico e constitui-se um estatuto particular e problemático em relação à fotografia. Ele também sugere conceder um lugar à parte nesta reflexão para o papel do suporte.

Então, qual seria uma particularidade da fotografia capaz de possibilitar, verdadeiramente, a reflexão sobre a sua natureza e sobre as suas especificidades?

Sendo a fotografia a fabricação de um material que, segundo o mesmo autor, é a foto, ela não pode ser desvendada somente através de suas condições de possibilidades, ou seja, a partir do sujeito-que-fotografa, do ato fotográfico, da ação fotográfica, do metafotográfico, do objeto a fotografar ou do material fotográfico. Soulages (2005a) diz ainda que considerar apenas o que torna possível uma coisa é não compreender a coisa. É preciso também considerar a coisa em si mesma para realmente compreendê-la.

O suporte fotossensível, representante indispensável para a discussão que se configura, tem uma participação fundamental no processo de instauração da foto. Foi justamente este objeto o responsável pela oficialização da linguagem fotográfica, pois, antes dele, sem a possibilidade de fixação da imagem da câmara obscura, não existia fotografia. Analisando o corpo da imagem cristalizado no suporte e não somente todas as ações que tornam isso possível, é que podemos avançar na discussão. Por isso, decidi refletir e criar, a partir de uma superfície capaz de oferecer substância corporal à imagem, por sua estrutura rica em corpúsculos sensíveis à luz. Assim, optei pelos sais de prata, que, ao serem expostos e revelados, transformam-se em um corpo metálico, sólido. Além disso, ao provocar as propriedades corantes, no caso do papel colorido, por causa da reação da prata metálica, este revela as cores contidas na sua fina espessura, colocando para fora elementos coloridos nunca imaginados no confronto com aquela simples folha de papel. Tal superfície, a partir das transformações, será o próprio corpo da imagem. Ou será ela a própria imagem?

Joan Fontcuberta (1994) diz que a utilização da câmara para fazer fotografia é opcional, pois imagens feitas sem a máquina fotográfica não terão a sua “fotograficabilidad” afetada, si la luz constituye el material básico del fotógrafo, las

sustancias sensibles a la luz van a proporcionarle su soporte primário. El soporte fotosensible da a la fotografía su carta de naturaleza; es decir, constituye la sola condición sine qua non para que exista fotografía. (FONTCUBERTA, 1994, p.41). Ele diz ainda que, apesar da maioria da bibliografia técnica disponível descrever a fotografia como uma atividade que, para existir, necessita da câmara e de uma superfície sensível, isso não é determinante.

Ao contrário, o autor chama a atenção para a hegemonia deste segundo item, a emulsão fotossensível, o suporte fotossensível, papel ou filme, dizendo que esse sim é essencial para a fotografia. A partir dessa idéia de hegemonia da emulsão, é possível resgatar um procedimento experimental na história da fotografia como o quimigrama e forjar, a partir dessa articulação, algumas reflexões, criando uma transversalidade com a idéia de fotograficidade da qual fala Soulages (2005a). A partir desses dois autores, é possível constituir matéria-prima para pensarmos um estatuto da fotografia que valorize suas especificidades conhecidas e também possibilite a descoberta de outras, por desvendar.

Para confrontar meu processo criativo com o referencial teórico, retorno ao conceito de fotograficidade proposto por François Soulages (2005a). Segundo o autor, tal conceito pode ser investigado a partir das seguintes perguntas: “o que é, então, uma foto? O que é que faz com que uma coisa seja uma foto? O que é que, em uma foto, diz respeito à fotografia?”.

Ao propor etapas para a produção de uma foto, o autor encadeia três situações bastante definidas: o ato fotográfico – onde se dá a obtenção do negativo, que seria o irreversível do processo, e o trabalho, inacabável, do negativo. A articulação vem logo a seguir e se refere às combinações possíveis durante e entre as etapas.

Tais questões são fundamentais e me ajudaram a refletir de forma direta em relação a minha própria prática artística. Mas, para tanto, alterei a ordem da “tríplice estética da fotograficidade” anunciada por Soulages (2005a): o irreversível, o inacabável e a sua articulação, por considerar que a inversão da ordem do enunciado não impede o seu entendimento. Pois bem, tomei a liberdade de considerar o seguinte desenvolvimento do fazer: o inacabável, a articulação e, por fim, o irreversível.

1.2 Particularidades do processo

Como a produção plástica ocorre sobre papel fotográfico velado, devo dizer que produzi meus trabalhos a partir de uma exposição generalizada deste suporte fotossensível à luz, que, ao estar totalmente exposto, permitiu reações específicas a partir do contato com os químicos do processo. Considerando que é na exposição que se dá o ato fotográfico e que foi produzido sobre a superfície velada, é exatamente nessa etapa que construirei o meu negativo (Figuras 4 e 6).

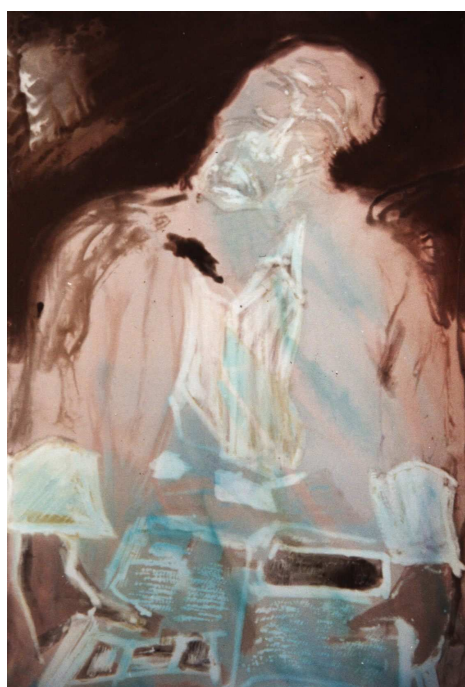


Fig. 4. Myra Gonçalves. s/t. 2002. Quimigrama colorido, 0,30 x 0,45 m. Imagem em processo.



Fig. 5. Myra Gonçalves. s/t. 2002. Quimigrama colorido, 0,30 x 0,45 m. Imagem final.



Fig. 6. Myra Gonçalves. s/t. 2002. Quimigrama colorido, 0,30 x 0,45 m. Imagem em processo.



Fig. 7. Myra Gonçalves. s/t. 2002. Quimigrama colorido, 0,30 x 0,45 m. Imagem final.

A inversão de luminosidade, que pode ser notada no fundo, entre as figuras 4-5 e 6-7, é o que caracteriza uma passagem do “modo negativo” (CUNHA, 2005, p. 117) para o modo positivo. Em relação à figura 5, que também faz parte daquela série inicial de trabalhos, já existe uma preocupação sobre como os diversos procedimentos interferirão no todo.

A partir da utilização dos químicos próprios do processamento fotográfico, tornou-se possível evidenciar algumas partes do suporte e, assim, escolher o que mostrar. Importa frisar que as reações somente foram possíveis porque o suporte foi, inicialmente, exposto à ação da luz.

Ao falar sobre o “inacabável”, ressalto que, esse momento, está repleto de dúvidas, pois provoquei, no suporte fotossensível, uma imagem sem o referente esperado, e, para complicar, construída com a interferência do gesto. Esse fato nos coloca um problema: a primeira imagem fotográfica tem a sua importância baseada

justamente no fato de ter sido a primeira legitimamente mecânica da história da humanidade. No entanto, insisto na importância desse momento, pois é quando a percepção é amplamente solicitada e conduzida a interagir com experiências pessoais, com a memória, com a técnica e com o acaso. Acredito que, através dessa interação, reconstruo, constantemente, a minha poética e evito que estatutos pré-estabelecidos coloquem limites nas possibilidades da linguagem fotográfica.



Fig. 8. Myra Gonçalves. Eu, Pessoa. 2003. Fotografia, 0,13 x 0,18 m.

É no “inacabável” que também construo o meu negativo a partir de uma imagem que serve de modelo (Fig. 8) e que será transportada, por observação, para a superfície do papel fotossensível através da manipulação deste suporte com químicos variados, próprios do processamento fotográfico (a figura 36, cap. 3, mostra o quimigrama realizado a partir da figura 8). Para as manipulações, utilizo diversos instrumentos como: algodão, cotonetes, pincéis de tamanho e espessura variados, estopa e borrifador. As possibilidades de reações são infinitas e, como o

próprio nome diz, experimento aqui o fator inacabável, especialmente pela quantidade de combinações possíveis com os químicos fotográficos, seja pela mistura de diferentes produtos, de diferentes concentrações ou pela própria mudança de elemento químico a ser utilizado.

Essa primeira fase da pesquisa, que, por suas características, se apodera de possibilidades inacabáveis, termina com o processamento manual ou industrial do material fotossensível. Fazendo eu mesma a revelação do papel, durante algum tempo foi assim, ou enviando-o para ser processado em um laboratório fotográfico. Mesmo estando velado, o suporte, após ser manipulado com os químicos, reage intensamente ao processamento, como podemos observar nas figuras 5 e 7.

Nesse ponto, o conceito de articulação proposto por Soulages (2005a) está entre as duas etapas – inacabável e irreversível. Sob a ótica da fotograficidade anunciada pelo autor, o momento do processamento é a articulação. Identifico, nessa etapa, a dose necessária e reveladora do acaso, sem o qual o trabalho poderia ficar relegado a um código monótono de previsibilidades. Francis Bacon, ao falar sobre o acaso, em suas obras, diz:

jogo um montão de tinta sobre as coisas e não sei o que vai acontecer com a tinta. Eu não posso ir mais longe do que aquilo que está ali. A única coisa que posso fazer é esperar que o jato de tinta sobre a imagem já feita, ou feita pela metade, vá recriar a imagem, ou então que ele me permita manipular aquela tinta de modo a lhe dar uma maior intensidade, pelo menos como eu vejo. (BACON apud SYLVESTER, 1995, p. 90).

O acaso, esse modo imprevisto de algumas coisas acontecerem por sorte ou destino, refere-se à lógica própria do material fotossensível. Ao subverter o processo fotográfico, encontrei o acaso onde ele não deveria estar: na lógica, ou seja, nas

reações específicas de um material industrializado que tem uma identidade própria e reage conforme suas especificidades.

Nessa etapa da “articulação”, é preciso conviver e usufruir sabiamente das surpresas que a lógica do material oferece, torcendo para que algumas reações aconteçam de forma a dar sentido à imagem. O momento do processamento fotográfico sempre é pautado pela incerteza, também pela ansiedade para conferir o resultado das reações químicas, para que esse momento não faça desaparecer por completo as imagens construídas sobre o papel.

Finalmente, ao experimentar o irreversível, do qual fala Soulages (2005a), a obra chega ao seu momento final. O que era até então imprevisível transforma-se poética irreversível. E, partindo do princípio de que todo o material fotossensível após ser processado fica estável, nessa fase, o trabalho estabiliza-se. Como foi realizado em papel fotossensível, torna-se cópia única. E, assim, faço fotografia sem câmera.

1.3 A pesquisa de materiais

Existe uma pesquisa sobre materiais implicada no meu trabalho que tem como tema o suporte fotossensível colorido e as reações causadas em sua superfície pelos químicos do processo fotográfico. Apesar de já ter iniciado a investigação do tema proposto há algum tempo, ainda não havia realizado uma amostragem das reações possíveis de forma organizada e bem documentada e que pudesse me oferecer uma “palheta” variada de artifícios para usar no atelier. Somente por ocasião desta dissertação foi possível levar adiante tal experiência.

Objetivando ver a diversidade plástica dos materiais fotossensíveis e as possibilidades reais de resposta aos estímulos, investiguei o grau e o

comportamento “pictórico” de cada reação. Tendo em vista a possibilidade de criar uma amostragem mais completa, que pudesse ser repetida, parti da necessidade básica para o trabalho: fazer a emulsão fotossensível do papel, ou negativo fotográfico colorido, virgem, exposto à luz, entrar em contato com os reagentes químicos conhecidos do processo fotográfico, colorido e/ou preto e branco: revelador, interruptor, fixador, branqueador, água, etc.

Busquei aprender um pouco mais sobre as reações possíveis com um material fotográfico exposto e, para tanto, promovi a construção de manchas sobre o material fotossensível. As experimentações consistiram na criação de uma amostragem contando com o auxílio de uma tabela para as transformações do suporte a partir da combinação de diferentes reagentes químicos com diluições variadas. Com os resultados obtidos no primeiro grupo de experimentos (Apêndices A e B), foi possível a visualização de algumas reações e a conseqüente escolha de procedimentos para a repetição e confirmação.

As reações selecionadas, em um segundo momento, resultaram em mais uma lista de procedimentos, outro grupo de operações possíveis, que mostrou o aumento do controle sobre o material na forma de utilização dos mesmos artifícios técnicos do projeto (Apêndices C e D). A mistura da manipulação química com as reações do suporte e o movimento das idéias abriram caminho para o prosseguimento da produção plástica.

Imagens conseguidas, nesse momento da pesquisa, não foram consideradas finais, apesar da poética aludida nelas: imagens abstratas sem a aparência do referente, constituídas como manchas a partir do gesto, contrapondo fotografia, mas marcando de forma intensa a autonomia do suporte fotossensível no universo fotográfico (Fig. 9), valorizando-o como corporalidade fundante na constituição da

imagem fotográfica na ausência da câmera. As imagens, a meu ver, mostravam-se abertas para a reflexão proposta no trabalho. Sua descrição minuciosa, como pesquisa de material, encontra-se nos apêndices deste trabalho.

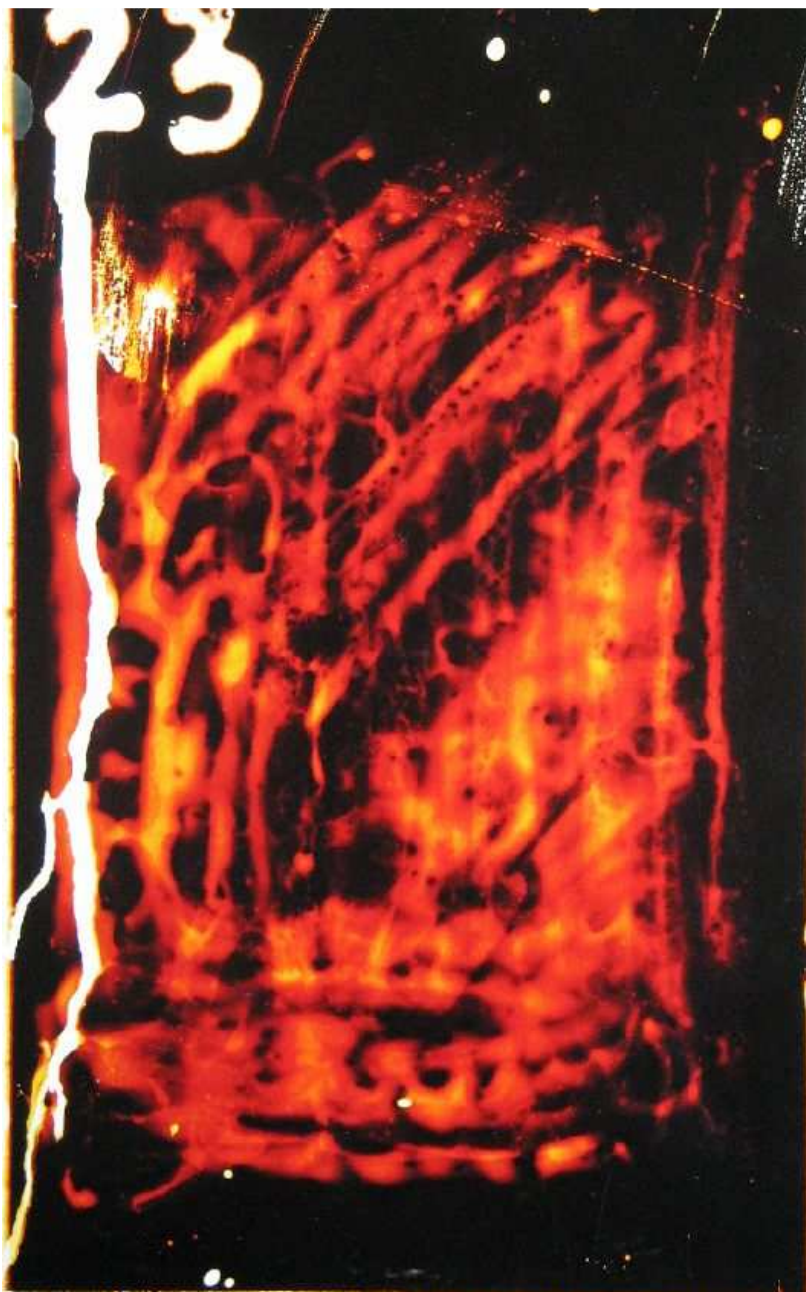


Fig. 9. Myra Gonçalves. Amostra de procedimento 23. 2003/2005.
Manipulações químicas. 0,13 x 0,18 m.

2 O SUPORTE FOTOSSENSÍVEL: ESPECIFICIDADES FOTOGRÁFICAS



Fig.10. Anna Atkins. Peacock. 1843. Cianotipo

Um suporte pode ser definido como um anteparo que recebe a projeção de uma imagem, comum nos nossos dias e muito utilizado, vai desde artefatos como a câmara obscura³ até a lanterna mágica⁴.

Já a foto na lata⁵ guarda o valor do suporte à base de prata, pois artifícios tão precários como os da pré-história fotográfica, necessitam tão somente de uma superfície que veja o que se projeta no seu interior. Entretanto, continua-se dando um valor indiscutível ao fenômeno que promove a reação latente no suporte: a luz. Sua importância parece insuperável, já que a evidência é inquestionável e amadureceu ao longo de séculos de artefatos óticos. (um quadro evolutivo da câmara obscura encontra-se no apêndice I)

A luz é responsável por um fenômeno singular que, tendo como veículos os artefatos óticos surgidos na Antigüidade, configurou uma revolução no modo de vermos o mundo. Tal elemento e suas características de propagação somadas a um aparelho de visualização, como a câmara obscura, são a razão de existência da fotografia. No entanto, a invenção só existiu de fato a partir da maturidade de um suporte capaz de concretizar o fenômeno da imagem criada através do orifício da câmara.

Como então resistir à vontade de promover a importância do suporte fotossensível? Pois, o suporte, como corpo da imagem, não seria imagem também?

3 A câmara obscura é um artefato conhecido muito antes da invenção da fotografia. Aristóteles (384-322 a.C.) já citava sua utilização. A câmara obscura consiste em uma caixa vedada à entrada de luz com um orifício em um de seus lados. Por este orifício a luz passa, projetando, no interior da caixa do lado oposto, imagens invertidas de objetos que estejam à sua frente. (FONTCUBERTA, 1994, p.83).

4 A lanterna mágica foi criada por A. Kircher em 1646. Em relação à câmara obscura, configura-se em uma inversão da posição da fonte luminosa que passa, então, para dentro da câmara. Assim, possibilitou a projeção de imagens. Antecede os aparelhos, com este fim, inventados no século XIX. (TURAZZI, 1995, p.280).

5 Foto na Lata é o mesmo que pinhole ou buraco da agulha. Refere-se à câmara obscura. Tal procedimento, praticado hoje em dia, é baseado nos princípios fundamentais da fotografia. Necessita apenas de um recipiente, uma lata ou caixa, vedado à entrada da luz e que possua um pequeno orifício em uma de suas faces. Para utilizá-lo fotograficamente, coloca-se um suporte fotossensível no seu interior.

Certa de meus objetivos, meu interesse foi crescendo no sentido de desvendar cada vez mais as possibilidades desse objeto tão importante para a fotografia, o suporte fotossensível. Como, em um processo moderno de alquimia⁶, promovendo reações próprias – químicas – das especificidades desse material, para ver reveladas as transformações sobre seu corpo, vislumbrar a sua plasticidade. Transformando um material estragado em “ouro”! Essa foi a metáfora que tracei.



Fig. 11. Robert Demachy. s/t. 1910. Goma bicromatada.



Fig. 12. Willian H. Fox Talbot. Plants. 1839. Desenho fotogênico (positivo).

Podemos imaginar que a história do suporte fotossensível é a própria história da fotografia nos seus primórdios, como se observa por meio das imagens de Atkins, Demachy e Talbot (Fig. 10, 11 e 12). O ano de 1839 marcou a oficialização da nova

⁶ Alquimia: O conjunto das práticas e conhecimentos químicos da Idade Média e da Renascença (FERREIRA, 1999). Alquimia: A química da Idade Média, que buscava, sobretudo, descobrir a pedra filosofal, fórmula secreta para transformar metais em ouro (FERREIRA, 1977).

tecnologia que foi anunciada na Câmara de Deputados de Paris e, a partir de então, seu uso foi disponibilizado para o público. (Um quadro evolutivo do suporte fotossensível encontra-se no apêndice J).

Nos anos que antecederam essa data, a câmara obscura já se caracterizava como um artefato popular de entretenimento. Além disso, vinha sendo utilizada há séculos como auxiliar para a observação por desenhistas e pintores. Sabemos que o conhecimento sobre tal artefato é muito anterior à realização da primeira fotografia conhecida. Esse artefato consistia, inicialmente, em uma caixa vedada à entrada de luz e que, para funcionar como câmara obscura, necessitava apenas possuir um orifício em um de seus lados, que permitisse a passagem da luz. De forma controlada, projetavam-se, no interior do lado oposto ao lado com orifício, imagens de objetos que estivessem à sua frente. A imagem projetada mostra-se de cabeça para baixo e invertida em seus lados. (FONTCUBERTA, 1994, p. 83).

Aristóteles⁷, no século IV a.C., já havia notado as características da propagação luminosa. Ele afirmava que a luz, ao passar por entre as folhas de uma árvore, possuía a particularidade de carregar uma imagem consigo. Ao observar um eclipse parcial do sol, viu projetada, no chão, uma imagem. Inquietantemente, sugeriu que tal característica da luz poderia ser usada para observação da natureza. (HOCKNEY, 2001, p. 202).

⁷ Filósofo Grego que viveu no séc. IV a.C. A ele se atribui um dos primeiros comentários sobre o funcionamento da câmara obscura. HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto: redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres.** São Paulo: Cosac & Naify, 2001, p. 202.



Fig. 13. Joan Fontcuberta. *Laurus oxyrinchus*. 1988. Fotograma.



Fig. 14. Edward Steichen. In memoriam. 1904. Goma bicromatada.



Fig. 15. Willian H. Fox Talbot. Renda. 1840. Desenho Fotogênico (negativo).

Durante séculos, muitos homens, interessados em descobrir as possibilidades de observação com tal instrumento, transformaram-no e ampliaram o poder de sua utilização. Segundo David Hockney⁸, “a partir do início do séc. XV muitos artistas ocidentais usaram a ótica (...) para criar projeções fiéis.” Hockney diz também, ao se referir à utilização da ótica por artistas, que está falando de espelhos e lentes (ou de uma combinação dos dois) (HOCKNEY, 2001, p. 12).

O mesmo autor também comenta sobre o uso que alguns artistas da época faziam das imagens projetadas diretamente sobre algum anteparo para melhor produzir desenhos e pinturas. “E cedo esse novo modo de retratar o mundo – esse novo modo de ver – disseminou-se” (HOCKNEY, 2001, p. 12). O autor acredita que os artistas sejam reticentes sobre seus métodos, “eles o são hoje, e não há razão para supor que jamais tenham sido diferentes” (HOCKNEY, 2001, p. 14).

Por volta de 1545, um físico Holandês, chamado Reiner Gemma Frísius, publicou uma das primeiras ilustrações conhecidas da câmara obscura em uma de suas obras.

Os séculos passam e a utilização da câmara torna-se cada vez mais especializada. No séc. XVI, Giovanni Batista Della Porta, escreveu, em uma famosa publicação: Se no sabeis pintar, con este procedimiento podéis dibujar (el contorno de las imágenes) con un lápiz. Entonces no tenéis más que aplicar los colores. Esto se consigue proyectando la imagen sobre una mesa de dibujo con un papel. Y para una persona que sea habilidosa la cosa resulta muy sencilla. (PORTA apud GERNSHEIM, 1967, p. 11).

⁸ David Hockney, artista importante do século XX, publicou uma pesquisa na qual mapeou a utilização de instrumentos óticos desde seu aparecimento. Localizou sua investigação a partir do ano de 1150 d.C.

No século XVII, o surgimento das câmaras portáteis facilitou o trabalho dos artistas. Já no século XVIII, obras que tratavam de ótica e pintura, assim como livros de conhecimento popular, traziam muitas descrições do aparato. Nesse período, a utilização da câmara obscura era amplamente conhecida entre pessoas oriundas das classes mais abastadas. O instrumento havia se tornado popular, possuindo recursos técnicos suficientes para proporcionar uma boa imagem. A utilização para a fotografia já teria sido possível se ela já tivesse sido inventada. Mas, então, o que estava faltando?

Podemos dizer que os anos de utilização da câmara obscura proporcionaram o amadurecimento da máquina fotográfica. Porém, para a descoberta da fotografia, restava o aparecimento de um objeto que fosse capaz de reter a imagem que entrava pelo orifício: uma superfície sensível capaz de suportar tal imagem. São essas investigações, para descobrir essa superfície sensível ao fenômeno observável na câmara obscura, que definiram a evolução da nova tecnologia: a fotografia.

De volta ao ano de 1839, o inglês Jonh F. W. Herschel, ao saber do anúncio oficial de lançamento da daguerreotipia, utilizou uma nova palavra para referir-se aos procedimentos físico-químicos que buscavam fixar as imagens da câmara. A nova terminologia, por fim, deu nome ao invento: *Photography*.

No entanto, é importante abrir espaço para incluir e valorizar os pesquisadores interessados também pela nova descoberta, antes mesmo de sua invenção. Hercules Florence estava trabalhando na Vila de São Carlos, atual Campinas, motivado pela vontade “de descobrir uma forma simples de impressão que oferecesse a possibilidade de se imprimir em todos os lugares”, e já utilizava o termo *photographie* em 1833. Finalmente, as pesquisas de Kossoy comprovaram

que Florence descobrira, de forma isolada, a fotografia no Brasil e que empregara o termo *photographie*, pelo menos cinco anos antes de seu colega inglês. (KOSSOY, 1980, p. 41).

Na bibliografia oficial da linguagem, o termo fotografia foi atribuído e empregado pela primeira vez pelo inglês John F. W. Herschel, no entanto, o desconhecimento sobre as investigações levadas a cabo por Hercules Florence aproxima-nos dessa história, deixando uma lacuna. Herschel utilizou os termos atribuídos a ele pela primeira vez em 1839 e, além de fotografia, também teria introduzido as palavras *positivo* e *negativo* na nomenclatura referente ao calótipo. (GERNSHEIM, 1967, p. 27).

A novidade poderia ter continuado se chamando daguerreotipia, em homenagem ao seu inventor⁹, Louis Jacques Mandé Daguerre, ou então poderia chamar-se cianotipia ou calotipia, processos desenvolvidos pelo próprio Herschel; ou desenhos fotogênicos¹⁰, os fotogramas de Talbot, que não necessitavam de câmara para existir (Fig. 12); ou ferrotipia ou ainda heliografia¹¹, processo pelo qual Joseph Nicéphore Niépce, em 1826, após uma longa exposição, fez a imagem (Fig. 16) que é considerada a primeira fotografia do mundo.

9 Hoje, a invenção da fotografia mostra-se como obra de muitos personagens que buscavam fixar quimicamente imagens físicas. A história brindou Louis Daguerre como pai da invenção e a bibliografia disponível sobre o assunto dá a importância que ele merece, no entanto, também passou a valorizar outros nomes que escreveram uma parte importante da mesma história. Só para citar alguns: Florence, Herschel, Talbot, Bayard e Niépce.

10 Primeiro nome dado por Talbot às experiências com suporte fotossensível que realizava desde 1834. Os *photogenic drawings* passaram a ser denominados, mais adiante, como calótipo ou talbótipo. TURAZZI, Maria Inez. **Poses e Trejeitos: A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995, p. 286.

11 A heliografia necessitava de longa exposição, pois a substância utilizada na sua realização necessitava de muita luz para reagir. Nesta época, Niépce estava trabalhando com placas de vidro revestidas com betume da Judéia. Por fim, ele conseguiu imprimir, da vista de uma janela do sótão de sua casa, a primeira imagem realizada com câmara (obscura) da qual se tem notícia. A exposição levou cerca de oito horas.

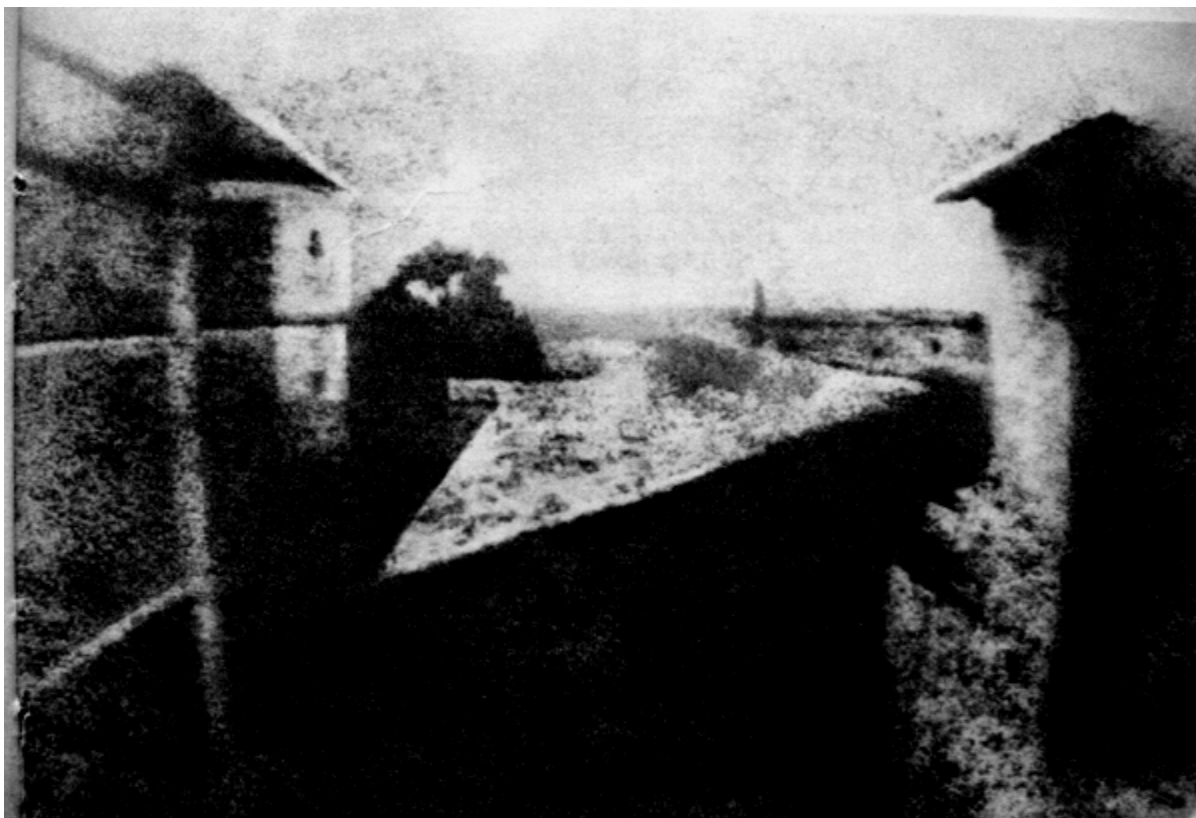


Fig. 16. Joseph Nicéphore Niépce. Vista de sua janela em Le Gras. 1826. Heliografia, 0,16 x 0,20m.

Todos os nomes citados referem-se à mesma fotografia, cada um, no entanto, identificava um tipo diferente de processo, seja pelo suporte utilizado, vidro ou metal, ou pela sensibilidade do produto químico usado para reter a imagem, ou ainda por alguma característica específica da imagem visível. Por exemplo: a cianotipia mostra-se como uma imagem de cor azul (Fig. 10). Com o aparecimento do termo genérico *Photography*, todas as outras terminologias, mesmo fazendo parte da mesma invenção, passaram a indicar diferentes investigações em relação ao suporte fotossensível.

2.1 A fotografia sem câmera x a fotografia direta

O aperfeiçoamento do suporte marca uma revolução nos primeiros anos da invenção fotográfica. Em pouco tempo, as novas emulsões ofereceram aos usuários tempos menores de exposição, uma fixação da imagem mais estável, com mais

qualidade e a diminuição de tamanho, o que influenciou diretamente no tamanho dos aparatos técnicos. O aperfeiçoamento tecnológico multiplicou os usuários da fotografia. Com equipamentos menores, de fácil manuseio, e com filmes de pequeno formato, que cabiam na palma da mão, muitos fotógrafos aventuraram-se mundo afora, apossando-se de imagens de toda e qualquer experiência, redimensionando, assim, o valor dessa experiência.

Susan Sontag afirma que a industrialização da tecnologia da câmara concretiza uma promessa inerente à fotografia desde os seus primórdios: a democratização de todas as experiências através da sua tradução em imagens. (SONTAG, 1981).

Nascida do entrecruzamento de dois processos inteiramente distintos: um de ordem química, que diz respeito à ação da luz sobre substâncias fotossensíveis, e outro de ordem física, que diz respeito às propriedades da luz e à formação da imagem através de um dispositivo ótico. A nova forma de produção de imagens vivenciou, com a chegada de novos suportes, entre papéis e filmes, um progresso acelerado. De certa forma, fez sucumbir toda a alquimia comum, até então, ao processo. A aventura química dos primeiros tempos já estava sob controle, havia terminado. Em um instante, as emulsões fotossensíveis deixaram de ser vistas, os filmes estavam menores, escondidos dentro das bobinas de metal e dos aparatos tecnológicos. Mostrando certa vocação para esconder o processo, a tecnologia deu seus primeiros passos.

Os procedimentos fotoquímicos que, no início representavam a própria fotografia, deixaram de fazer parte do dia-a-dia da maioria dos fotógrafos. Agora, a responsabilidade pela produção e pelo pós-processamento de material fotossensível estava na mão das grandes indústrias de material e serviço fotográfico. Começava

nesse momento, a disseminação da imagem feita pelo “click”, mais do que qualquer outra possibilidade da fotografia.

A fotografia sem câmara ganhou espaço no século XX, primeiramente através do trabalho de Christian Schad (Fig. 17) que, em 1918, “dispuso recortes y objetos planos sobre papeles sensibles, produciendo formas geométricas emparentadas con la imaginería cubista. Bautizadas como schadografías, estas obras desencadenan la verdadera irrupción del fotograma moderno”. (FONTCUBERTA, 1994, p.62). Contudo, foram, principalmente, dois artistas que nos deixaram o seu legado: Moholy-Nagy¹² que se destacou na Alemanha da década de 1920, mais precisamente na Bauhaus, (Fig. 19), e, em Paris, o americano Man Ray (Fig. 18), que apresentou suas reconstruções de imagens através de fotogramas.



Fig. 17. Christian Schad. s/t. 1919. Schadografia.

12 Sobre o assunto ver FONTCUBERTA, 1994.

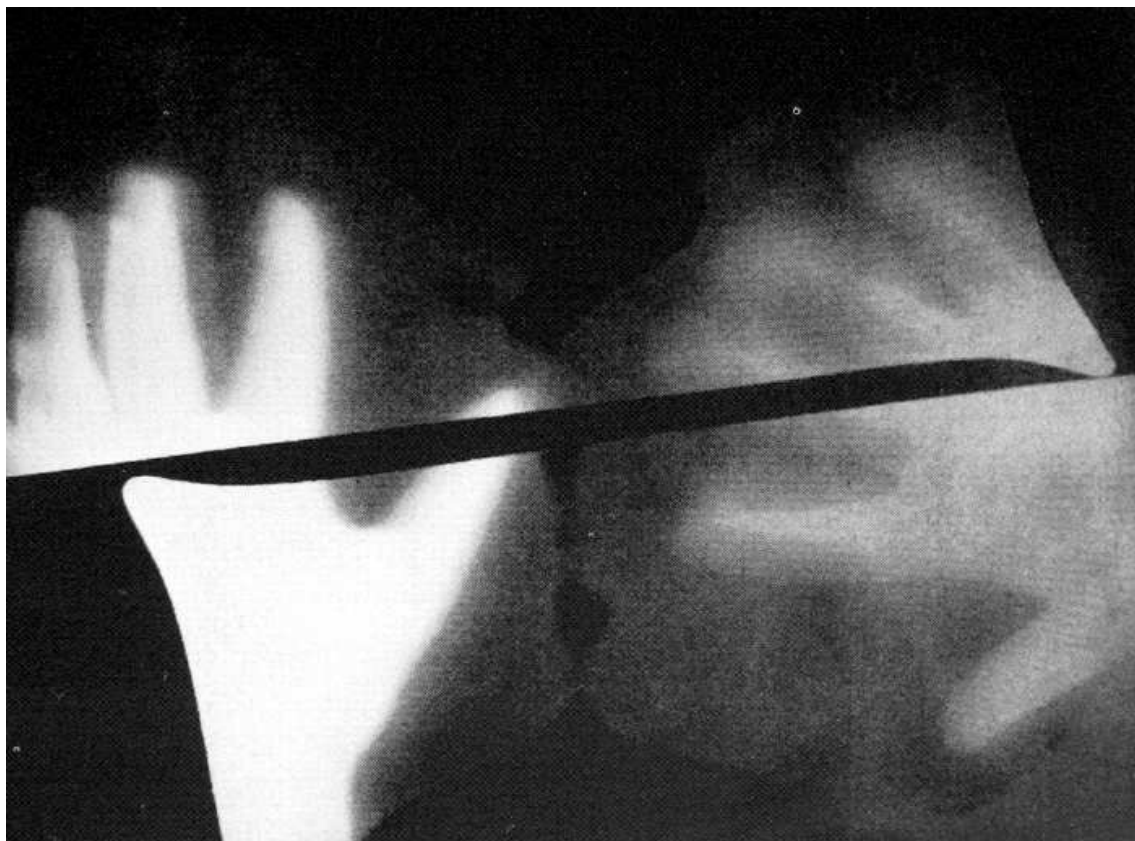


Fig. 18. Man Ray. s/t. 1922. Rayografia.

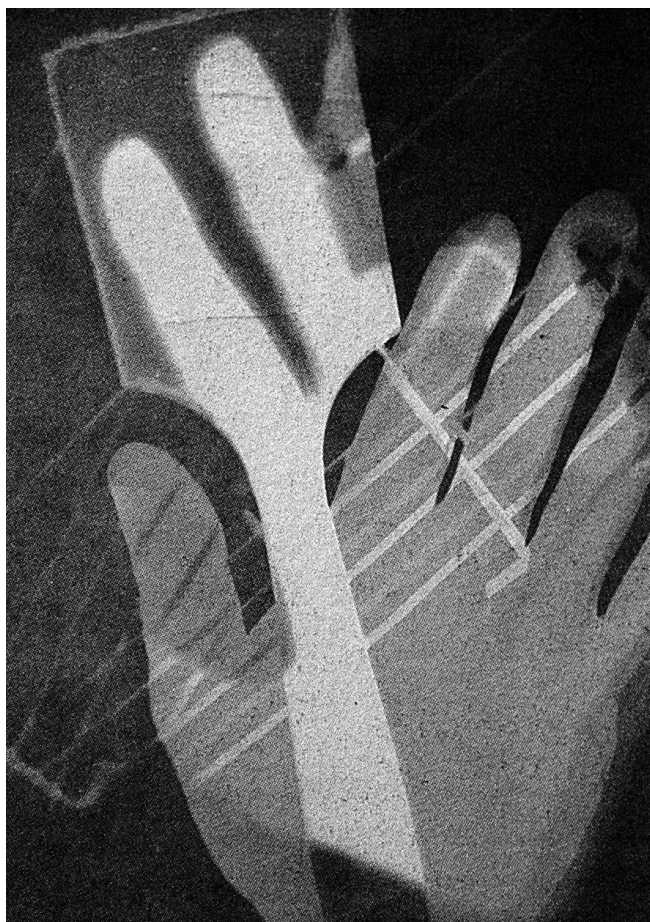


Fig. 19. László Moholy-Nagy. s/t. 1930. Fotograma

Nos anos 50/60, na Europa, apareceram novamente vertentes sobre procedimentos experimentais na fotografia através de iniciativas como a Fotografia Subjetiva e a Fotografia Generativa¹³, fazendo renascer certa inquietude experimental para se contrapor ao contexto da época, dominado exclusivamente pela Fotografia Documental. Segundo Fontcuberta¹⁴(1994), foi depois da Segunda Guerra Mundial que esses movimentos tiveram espaço. A primeira teve no alemão Otto Steinert seu mentor. Em 1949, Steinert fundou o grupo *Fotoform* e, no contexto da época, fez renascer a inquietude experimental frente ao domínio da fotografia documental, para reivindicar para a fotografia imagens abstratas, conseguidas mediante solarizações ou sobreposição dos negativos. Em 1951, abriu uma mostra juntamente com seus alunos chamada *Fotografía subjetiva* e, a partir de então, passou a despertar o interesse de muitos grupos espalhados pelo mundo que tinham nas suas idéias um modelo a seguir.

Toda ciencia moderna tiene como finalidad la búsqueda de los elementos fundamentales – el átomo, el electrón, el protón, etc. -. Si el arte figurativo se ha regenerado a través de la forma y del color puro, del mismo modo la fotografía, si pretende ser algo más que una simple copia de la naturaleza, debe acordarse de sus medios de creación elementales, para de este modo encontrar en ellos una forma de expresión *específicamente fotográfica* adaptada a la época. (STEINERT, 2003, p. 277).

Com idéias similares, a Alemanha viu nascer a *Fotografía Generativa*, encabeçada por Gottfried Jäger (Fig. 21) e por Pierre Cordier (Fig. 20). Esse novo

13 É possível encontrar material de pesquisa em: FONTCUBERTA, Joan. **Fotografía: conceptos y procedimientos**. México: Gustavo Gili, 1994, FONTCUBERTA, Joan. **Estética fotográfica**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. E nas revistas **Câmera: Generative Photography: paths into a new visual territory**. ano 54, n. 2, fev. 1975 e **Câmera: Subjective Photography**. ano 54, n.7. p. 5-26, jul. 1975.

14 Sobre o assunto ver FONTCUBERTA, 1994, p. 64 e 65.

modelo colocava, em primeiro plano, a característica química da emulsão fotográfica e aceitava totalmente os fatores acidentais participando da formação da imagem fotográfica.



Fig. 20. Pierre Cordier. s/t. 1961. Quimigrama.

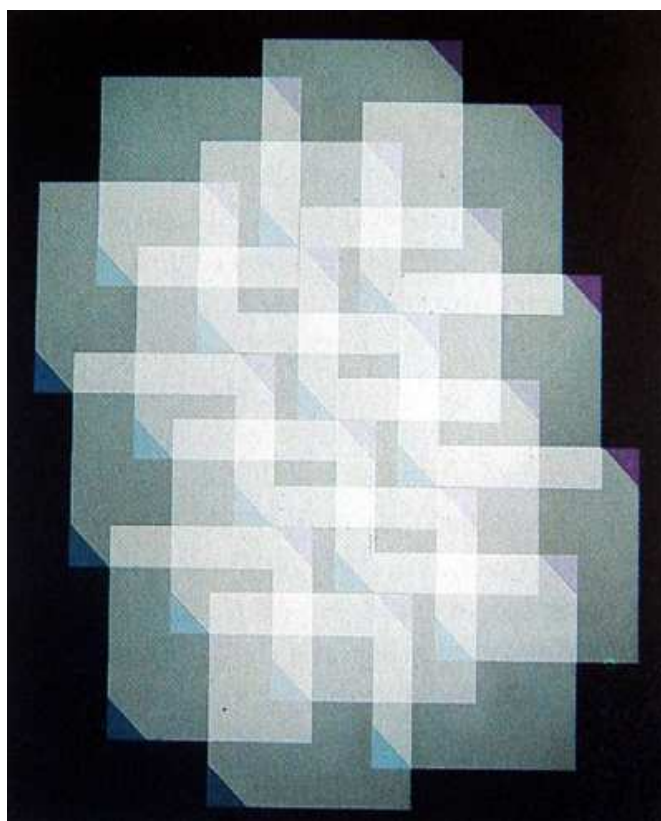


Fig. 21. Gottfried Jäger. Multiepleoptik. 1973. Composição gráfica de luz: fotograma sobre emulsão colorida.

Os representantes marcantes dessa abertura para a experimentação, no Brasil, são Geraldo de Barros¹⁵ e José Oiticica Filho¹⁶. Os dois fotógrafos marcaram esse tipo de produção de imagens, na época, e foram expoentes do que se configurou chamar, no país, de fotografia moderna. Inicialmente, ficou explicitada com Geraldo, em São Paulo, e, mais tarde, com José Oiticica Filho, no Rio de Janeiro, uma concepção mais arrojada do fazer fotográfico, pois questionaram, com seus trabalhos, os limites daquilo que era conhecido como fotografia.

Cabe ressaltar que a análise do trabalho desses dois artistas foi fundamental para o amadurecimento de meu processo criativo e para a posterior produção plástica.

2.1.1 Geraldo de Barros: sobras em obras¹⁷

Ao realizar intervenções ousadas no processo natural da linguagem fotográfica, Geraldo de Barros (1923 – 1998) deu significação às experiências modernistas no Brasil. Em 1950, uma exposição de suas fotografias, no Museu de Arte de São Paulo, causou espanto no mundo das artes visuais pela coragem e transgressão. A série, que se chamava *Fotoforma*, consistia em sobreposições e intervenções de toda a ordem nos negativos, riscando-os, pintando-os (Fig. 22),

15 “O trabalho fotográfico de Geraldo de Barros influenciou o ambiente artístico de sua época e a exposição *Fotoforma* pode ser considerada como precursora da arte de vanguarda no Brasil. Ela demarca a maturidade de um artista de grande potencial de pesquisa e inventividade e demonstra também o nível de experimentalismo a que ele havia chegado através da fotografia. Na verdade, tal exposição nunca foi devidamente avaliada em relação ao seu contexto histórico e às influências que exerceu no ambiente artístico brasileiro em mutação do início dos anos 50.” COSTA, Helouise; SILVA, Renato. **A fotografia moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ/FUNARTE, 1995. p. 107-108.

16 Dono de um estilo próprio, arrojado para a época, Oiticica Filho tem sua história – em parte – contada no livro de COSTA; Helouise; SILVA, Renato. Op.cit. Nome importante para a construção de uma identidade da fotografia brasileira, este artista merece ser redescoberto. E, quem sabe, ter seu trabalho colocado em destaque como vem acontecendo com Geraldo de Barros nestes últimos anos.

17 Este é o título de um documentário que remete à última exposição realizada por Geraldo de Barros antes de sua morte.

recortando-os (um tipo de fotograma), realizando solarização¹⁸ parcial de algumas imagens. Essa exposição trazia uma proposta de questionamento do estatuto de realidade da fotografia e, de certa forma, colocava a linguagem em cheque.



Fig. 22. Geraldo de Barros. Homenagem a Picasso. 1949.

18 A solarização é uma técnica de laboratório que se dá através da interrupção do processo de revelação da cópia em papel ou mesmo do negativo com um banho rápido de luz, para depois prosseguir com a revelação.



Fig. 23. Geraldo de Barros. Sobras. 1996-1998. Fotografia.

No final da década de 1990, já convalescendo de uma isquemia cerebral, Barros recorre à fotografia para se expressar. Por conhecer suas possibilidades técnicas e plásticas, é a partir dela que se abre um novo caminho artístico na contramão de sua limitação física.

O novo trabalho, intitulado “Sobras”, já carrega no nome uma questão emblemática, ele foi realizado a partir de restos de negativos e positivos, muitos deles retirados da memória fotográfica de sua própria família e dos amigos¹⁹. Essas películas foram recortadas e coladas em uma placa de vidro para depois serem impressas com o uso de um equipamento especial que possibilitou a reprodução do negativo e do positivo ao mesmo tempo (Fig. 23). Aquilo que o artista já fazia nos

19 A história do artista Geraldo de Barros foi contada no documentário de Michel Favre chamado **Geraldo de Barros – Sobras em obras**. Produção Suíça/Brasil de 1999. Disponível em dvd.

anos 40 com sua Rolleiflex²⁰, dupla exposição diretamente no momento da tomada, passou a fazer a partir da combinação de imagens já prontas, um tipo de sanduíche das transparências (negativo e/ou positivo), encaixadas e combinadas conforme sua idéia e copiadas ao mesmo tempo. Ele novamente propôs um trabalho transformador, nesse caso, duplamente: das imagens garimpadas na memória familiar para a realização da série e de sua própria limitação física. Na sua trajetória, “Geraldo demonstrou que sua atitude antinaturalista era, na realidade, um desejo de experimentação sem medo, sem as amarras da arte codificada, estruturada em sistemas distanciados da indagação e da reflexão do fazer artístico.” (FERNANDES Jr, 2003, p. 146).

2.1.2 José Oiticica Filho: fotografia se faz no laboratório

José Oiticica Filho reivindica o tempo para a feitura de suas imagens. Assim, o artista contrapõe, de certo modo, *images à la sauvette*²¹ e aponta para questões fundamentais no (des)envolvimento de uma linguagem que nasceu e cresceu muito solidificada na idéia do ato soberano da captura da imagem (realista) através da máquina, o ponto zero da fotografia. Sob esse aspecto, o trabalho desse artista mostra-se fundamental para o desenvolvimento do meu próprio trabalho.

Oiticica Filho não se satisfaz mais com as imagens puras extraídas da câmera, ao dizer que “fotografia se faz no laboratório”, ele também não aceitou a omissão do fotógrafo na feitura da cópia. Helouise Costa (2004) disse que o artista

20 A referência à câmera Rolleiflex, que permite que se faça dupla exposição no mesmo pedaço de negativo, está no catálogo da exposição Fotoforma em texto do próprio Geraldo de Barros. Esse catálogo foi reeditado recentemente e encontra-se na abertura da nova publicação feita pela Cosac Naify (BARROS, 2006a).

21 Idéia difundida por Henri Cartier-Bresson, em que o poder soberano do momento da tomada fotográfica se estabelece. MACÉ, Gerard. A mais leve bagagem. In: BRESSON, Henri Cartier. **O imaginário segundo a natureza**. Portugal: Gustavo Gili, 2004, p. 9. É de 1952 a tradução americana: *The decisive moment* (BRESSON, op. cit., p. 15-31).

passou a negar a participação da máquina e a enfatizar o trabalho feito em laboratório para alcançar as expressões plásticas que lhe eram satisfatórias. Ele iniciou a experimentação de vários processos e passou a interferir diretamente nas imagens (Fig. 24), investigando e estendendo as potencialidades do processo.

Sou o maior insatisfeito com a obra realizada (...), sabendo ser prisioneiro de uma máquina fotográfica teimosa em copiar em vez de criar. Sabendo ser prisioneiro de um meio de expressão algo limitado em suas possibilidades como o é uma folha de papel clorobrometo. Daí minha luta, procurando dominar o meio pela técnica, para poder estampar num retângulo de papel algo de estético de acordo o mais possível, com o meu Eu interior (OITICICA apud COSTA; SILVA, 2004, p. 73)

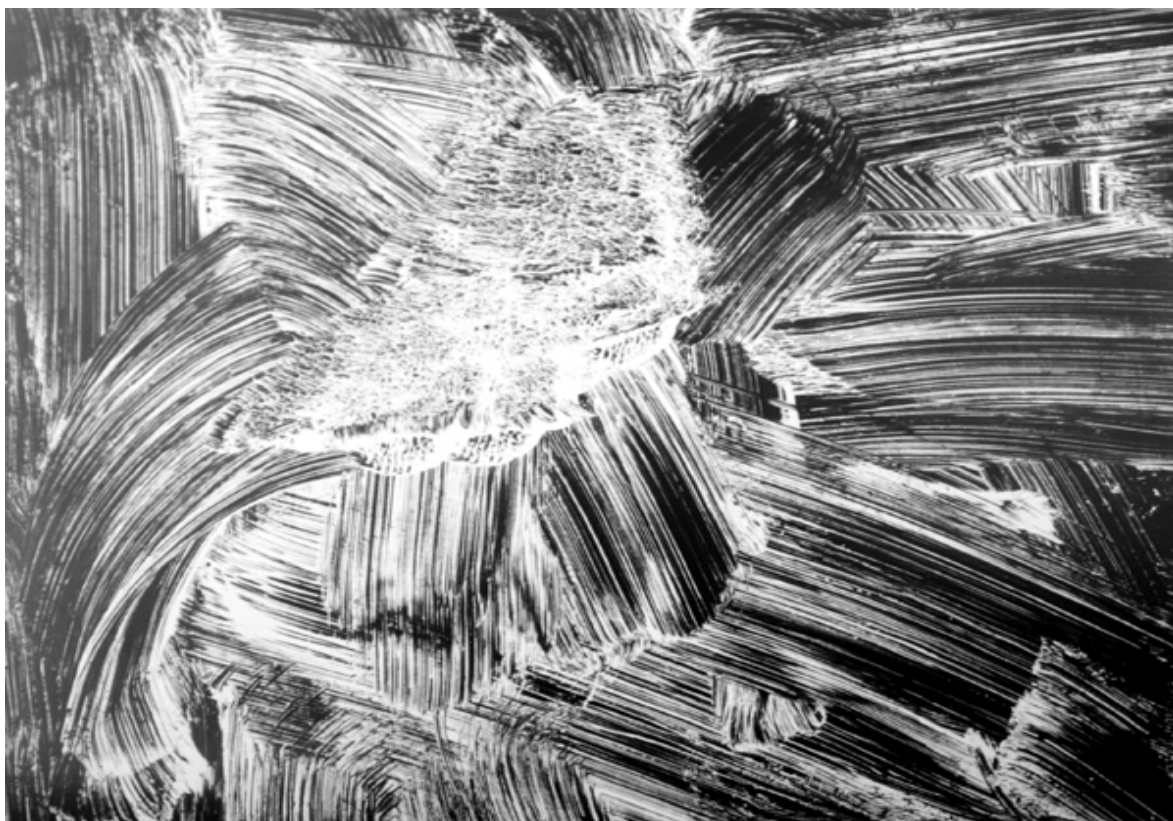


Fig. 24. José Oiticica Filho. Recriação 36/64. s/d.

Ao contrariar certa tendência da fotografia de basear sua prática no ato da tomada, Oiticica deu espaço a um tipo de linguagem contaminada que viria a se evidenciar na arte brasileira a partir da década de 1970. Também foi buscar em processos alternativos, como no fotograma, uma forma de construir suas imagens. E, assim, dialogou com Moholy-Nagy e Ray que, nos anos 20 e 30 do Séc XX, dilataram a prática de procedimentos experimentais com sua produção. Herkenhoff disse que, com todos esses artistas, rompe-se a separação entre a pintura e a fotografia para se afirmar um campo comum das artes visuais ou plásticas. (HERKENHOFF in OITICICA FILHO, 1983, p. 16)

2.2 Os fotogramas no século XIX

Podemos voltar ainda mais no tempo para percebermos que, com pioneiros como Talbot²², no Séc XIX, os procedimentos que hoje consideramos experimentais, em sua época, foram a base da pesquisa para a evolução da nova linguagem. É importante lembrar que Fox Talbot produzia suas imagens, desenhos fotogênicos, de silhuetas de folhas, plumas, rendas e outros objetos através do contato de superfícies, ou seja, fotograma (Fig. 15 e 26). Também Anna Atkins (Fig. 27) em seu inventário botânico, realizado por volta de 1850, utilizou procedimentos como fotograma e cianotipia para realizar suas imagens e para fazer uma das primeiras publicações com fotografias. Hippolyte Bayard, que não pode ser esquecido, demorou tempo demais, por motivos irrelevantes, para o desenvolvimento de sua pesquisa e para anunciar suas descobertas, ficando, em sua época, relegado a segundo plano. Sabemos que, com o apoio do governo Francês, Louis Mandé Daguerre “inventou” a fotografia. No entanto, as imagens deixadas por Bayard (Fig.

22 Sobre o assunto, ver FONTCUBERTA, 1994

25) e os eventos levados a cabo por ele, como, por exemplo, o fato de ter sido dele a primeira exposição fotográfica da qual se têm notícias, dão o testemunho de sua importância.



Fig. 25. Hippolyte Bayard. Plant. 1839. Desenho fotogênico, 0,16 x 0,10 m (positivo).



Fig. 26. Willian H. Fox Talbot. *Cardamine Praefensis*. 1839. Desenho Fotogênico



Fig. 27. Anna Atkins. Dandelion. 1854. Cianótipo, 0,35 x 0,24 m

De volta ao século XX, vemos que a ênfase dada às experimentações acontecia, principalmente, através das fotomontagens e dos fotogramas. A primeira

acontece por processo de sobreposição ou colagem de negativos. Um exemplo desse procedimento pode ser visto no trabalho de Valério Vieira (Fig. 28), na obra intitulada “Os trinta Valérios”. Nela ele monta a imagem a partir da junção de trinta auto-retratos. O segundo, o fotograma, é o resultado da exposição à luz de um objeto qualquer sobre um suporte fotossensível.



Fig. 28. Valério Vieira. Os 30 Valérios. 1900. Fotomontagem. Auto-retrato dos 30 personagens.

2.3. As imagens químicas na origem da fotografia

Se considerarmos que o fotograma se relaciona com a gestação física da imagem fotográfica, o quimigrama relaciona-se com sua gestação química. Os dois referem-se às reações possíveis oferecidas pelo suporte fotossensível ao ser exposto à luz, ou não, e colocado em contato com os químicos do processo fotográfico. Fotogramas e quimigramas marcaram não só a época de procedimentos inaugurais e, como método, os meios pelos quais os fotógrafos das primeiras

gerações desvendaram e deram corpo para a nova descoberta, mas também os primeiros desejos explicitados por alguns fotógrafos que, em busca de uma forma simples de gravar imagens mecanicamente, levavam suas investigações adiante.

Através de uma ênfase química, minha pesquisa tomou corpo e a escolha do quimigrama como referência tornou-se obrigatória. Apesar de não ser tão conhecido, ele é, juntamente com o fotograma, matéria fundamental para pensarmos a fotografia. No que se refere ao trabalho em questão, configurou-se como fundamental para novos entendimentos sobre a fotografia.

2.3.1 O quimigrama

O quimigrama engendra “imágenes obtenidas sobre emulsiones sensibles por la acción de agentes químicos, que se superponen al proceso fotográfico normal” (FONTCUBERTA, 1994, p. 65).

Importa dizer que o quimigrama “combina aspectos físicos da pintura (verniz, cera, óleo) com a química da fotografia (emulsões fotossensíveis, reveladores, branqueadores e fixadores, entre outros) para obter imagens”. (FONTCUBERTA, op cit, p. 65) A ação dos químicos se sobrepõe ao processamento habitual da fotografia. Pode ser executado, tanto sobre o papel, como sobre o filme fotográfico “sem o uso do aparelho fotográfico, sem ampliador fotográfico, e feito em plena luz do dia”. (FONTCUBERTA, op cit, p. 65) Para as reações, além dos químicos do processamento, também se utiliza outras substâncias capazes de fazer as superfícies sensíveis à luz reagirem. Esse procedimento foi inventado pelo fotógrafo belga Pierre Cordier em 1956, que, em 1958, nomeou a nova técnica da forma como é conhecida até hoje: quimigrama.

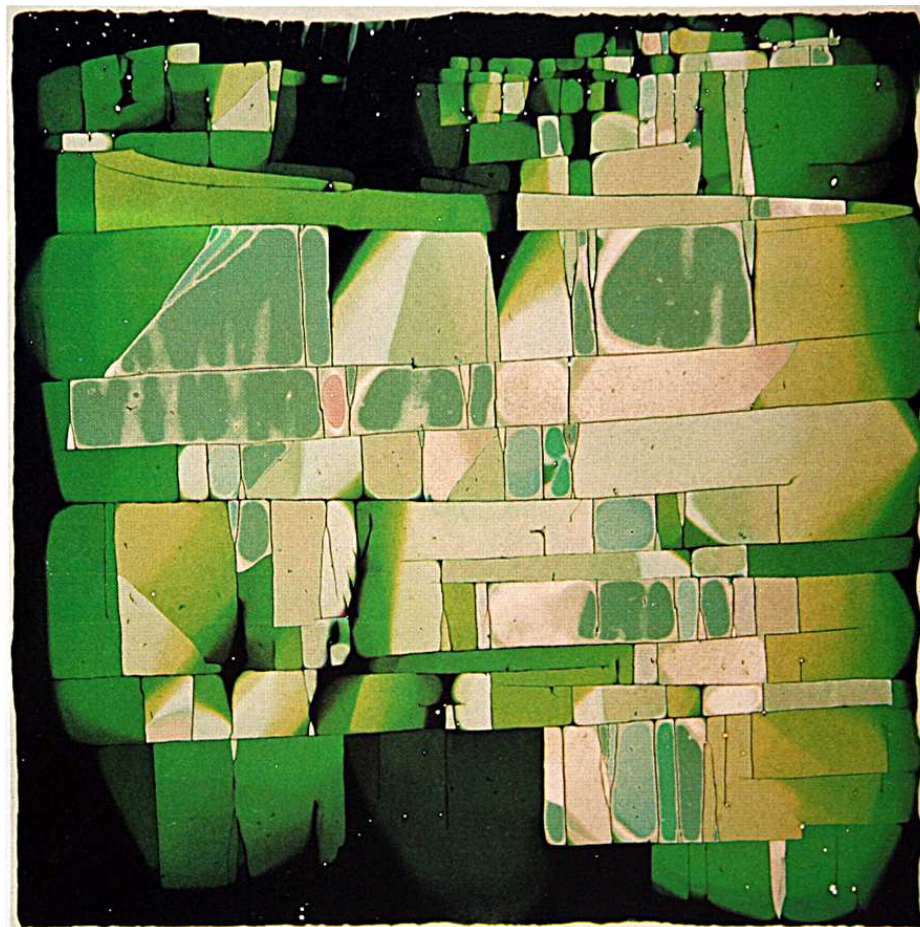


Fig. 29. Pierre Cordier. s/t. 1963. Quimigrama.

A imagem de Pierre Cordier (Fig. 29) é exemplar para pensarmos o quimigrama como processo autenticamente fotográfico, mesmo com o estranhamento causado pela imagem abstrata com características pictóricas. Ela faz parte de uma tendência de estilo que caracterizou um período de inquietude experimental subsequente à Segunda Guerra Mundial, no século XX, contrapondo as imagens fotográficas de cunho documental, que dominavam o cenário fotográfico da época. Cordier foi precursor de experimentações no suporte fotossensível e participou do movimento chamado Fotografia Generativa, que colocava em primeiro plano a faceta química da emulsão fotográfica, aceitando plenamente os fatores casuais que pudessem intervir na imagem. (FONTCUBERTA, op cit, p. 65).

Passei a ter interesse pelo quimigrama (Fig. 30) ao perceber que, para fazer fotografia, eu também poderia extrapolar apenas uma das características da linguagem e que não eram necessários, obrigatoriamente, todos os pré-requisitos solicitados por aquela chamada direta e, mesmo assim, continuar falando sobre questões especificamente fotográficas.



Fig. 30. Myra Gonçalves. s/t. 2003. Quimigrama colorido, 0,50 x 0,70 m.

3 ORIGEM E DESENVOLVIMENTO DOS QUIMIGRAMAS CONTÍNUOS

Neste texto, trato de relações possíveis tanto de aproximação como de afastamento entre as imagens utilizadas como modelo, retratos de cena de minha própria autoria (Fig. 31) e os quimigramas propostos nesta pesquisa. Desses, apresento evidência de seu desenvolvimento, sua transformação e o desencadeamento de fatos que participaram de forma direta nessas mudanças. E, ainda, ao expor o processo, busco analisar e interpretar os resultados.



Fig. 31. Myra Gonçalves. Eu, pessoa II. 2000. Fotografia, 0,13 x 0,18 m

3.1 A fotografia de cena como referência para as imagens representadas

Falar sobre a origem das imagens que construo representa muito mais do que fazer a iconografia delas e localizá-las no tempo e no espaço de meu ofício. Significa falar sobre uma relação estreita entre meu cotidiano como fotógrafa de cena e as experimentações fotográficas propostas. Mais do que o exercício teórico de tentar dar sentido às relações entre um gênero, o retrato, que foi fundamental para a história da fotografia, e o trabalho e encontrar nele uma conexão concreta com o meu cotidiano e com reais pressupostos fotográficos.



Fig. 32. Myra Gonçalves. Circo Girasol. 2000. Fotografia, 0,18 x 0,24 m.

Significa também dizer que, desde o início de minha graduação, procurei encontrar um tipo de relação que fizesse sentido entre as ênfases artísticas oferecidas no curso de artes com a minha própria ênfase, a fotografia, e, sobretudo, misturá-las com minha experiência pessoal, buscando superar, dessa forma, uma lacuna que se apresentava em relação à fotografia e seu estatuto de arte ou não arte e seu espaço, herança de uma história que já iniciou com acaloradas discussões. As disciplinas de desenho reacenderam uma antiga paixão e o exercício do desenho da figura humana despertou o interesse específico pelo objeto a ser representado e seu potencial em significação dentro não só da história fotográfica

como da história da arte e, mais anterior, a própria história do homem. A pesquisa de materiais apresentou-se como possibilidade e estímulo para, além de abrir o trabalho para a pesquisa sobre artistas afinados com as mesmas idéias, juntar materiais diversos, muitos estranhos para mim, com os trabalhos de atelier daquele momento. Também perceber o potencial de minha prática de laboratório P&B na experimentação por vir, especialmente no que se refere ao quimigrama, facilitando o aprofundamento teórico para um projeto que começava a se configurar.

A experiência profissional voltada para a fotografia de cena²³ possibilitou descobrir no “retrato de personagem”²⁴ imagens ricas de estímulos para realizar o trabalho. Os retratos escolhidos foram selecionados não só pela vontade de combinar minha experiência pessoal com outras demandas da época, entre elas o curso de artes, mas, sobretudo por sua dramaticidade natural e por uma questão de iluminação que, junto com a questão do suporte, é fundamental para a fotografia.

Na escolha de fotografias (Fig. 31, 32, 33, 34) para servir de modelo para os quimigramas, busquei elementos formais favoráveis para a minha prática. Na imagem cênica, encontrei características de um jogo de luz que cria no interior da imagem contrastes através da mistura de luz e sombra. Como o trabalho de manipulação química sobre o papel fotossensível não revela imediatamente a reação do material, é importante para mim que as imagens sejam caracterizadas por claros e escuros. De certa forma, posso me guiar pelas luzes e sombras para construir as figuras.

23 Desde 1991, venho trabalhando com fotografia de cena, fazendo cobertura de espetáculos teatrais, de dança e cinema. Durante este período, formei um acervo de cerca de 30 mil imagens, entre as quais inúmeros retratos (de personagens). Esses retratos servem de modelo para os meus trabalhos, não só por sua dramaticidade natural, como também por uma questão de iluminação cênica, que se caracteriza por um jogo de luz e sombra que desenha o ator na cena, criando com isso imagens contrastadas bastante impactantes.

24 Retrato de personagem é título de um trabalho apresentado para 4º Salão *Top Student* de Arte Universitária em 2001.



Fig. 33. Myra Gonçalves. Os Ratos. 2000. Fotografia, 0,13 x 0,18 m.



Fig. 34. Myra Gonçalves. O Sótão. 1999. Fotografia, 0,13 x 0,18 m

3.1.1 O retrato

A referência ao retrato é específica e se torna fundamental para o meu trabalho ao entendermos sua relevância na história da fotografia. Entretanto, sua importância é anterior, tem relação à própria história do homem e da representação humana. É possível verificar as relações complexas que se criaram entre o gênero retrato e a descoberta da fotografia em 1839 por meio da leitura da produção de fotógrafos contemporâneos à época. Outro aspecto relevante é a fusão do entendimento dos conceitos de retrato e fotografia, que pode ser observada em qualquer pesquisa sobre esse assunto.

Segundo Pedro Vasquez (VASQUEZ, 1986), o gênero foi tão importante para a fotografia que, muitas vezes, pensar em retrato era pensar em fotografia. No entanto, os retratos apresentados, nesta pesquisa, não buscam a nitidez perfeita daqueles primeiros daguerreótipos. Mas, talvez, suas fisionomias assustem, pois dão a impressão de nos observar. É a especificidade do meio, nesse caso fotográfico, que articula processo e produto, poética e poética, para criar algumas sensações e dar sentido ao trabalho.

Benjamin cita um comentário feito pelo pintor Emil Orlik a respeito das longas exposições exigidas pelos primeiros retratos:

a síntese da expressão, obtida à força pela longa imobilidade do modelo, é a principal razão pela qual essas imagens, semelhantes em sua simplicidade a quadros bem desenhados ou bem pintados, evocam no observador uma impressão mais persistente e mais durável que as produzidas pelas fotografias modernas. (ORLIK apud BENJAMIM, 1994, p.96).

Sobre isso, Benjamin ainda faz a seguinte observação: “o próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro

dele; durante a longa duração da pose, eles por assim dizer cresciam dentro da imagem, diferentemente do instantâneo”. (BENJAMIM, 1994, p.96).

A utilização do retrato, além de remeter às origens da fotografia, que via nesse gênero sua realização, revela uma significação que, segundo Walter Benjamin, mostra o valor de culto, cedendo o seu espaço, sob todos os aspectos, para o valor de exposição.

Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável. Porém, quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição supera pela primeira vez o valor de culto (BENJAMIM, 1994, p.174).

E, mesmo que a arte contemporânea pareça afastar-se da figuração, o momento atual me permite “destruir a figura pela deformação e pelo grotesco, roubando dela a sua dignidade histórica” (GONÇALVES; TESCHE, 1998, p. 99), sem, no entanto, fazê-la desaparecer por completo.

Por fim, os retratos escolhidos para dar referência à minha pesquisa estão valorizados pelo jogo expressivo de luz e sombra e oferecem uma carga dramática profundamente atraente, sensação favorecida principalmente pelo fato dos personagens terem origem em cenas teatrais. Busco, primeiramente, resguardar essa dramaticidade em cada imagem obtida ao vivo nas sessões fotográficas realizadas durante os espetáculos (Fig. 33 e 34) e que servem de modelo para os trabalhos; depois, nos próprios quimigramas realizados (Fig. 1 e 5 no cap.1).

3.2 Quimigramas coloridos: manipulações possíveis



Fig. 35. Myra Gonçalves. A Cantorinha. 2001. Quimigrama p&b, 0,18 x 0,24 m.

Uma série de inquietações que me levaram às investigações norteadoras desta pesquisa de mestrado tem uma imagem como ponto de partida. O retrato de cena escolhido entre as fotos que produzi em um espetáculo de circo em 2001 (Fig. 32), coincidentemente ou não, em relação ao tema, já indicava um caminho para as experimentações que seriam realizadas nos anos seguintes. Também em relação à técnica de quimigrama que, inicialmente, era realizada sobre papel p&b (Fig. 35), deslocou-se, posteriormente, para o papel colorido, primeiramente em folhas individuais e, mais adiante, para o próprio rolo de papel fotográfico.

Os rostos por mim trabalhados com substâncias líquidas (Fig. 36 e 37) não produzem muito volume. Ficam escorridos e desnudos de espessura. De certa forma, sob o ponto de vista do material, necessitam de corporalidade. Guiadas por especificidades do suporte e do processo, as figuras parecem derretidas, semiformadas ou mesmo deformadas. Algumas imagens possuem tal aparência mais do que outras. Por serem constituídas de líquidos, parece natural que um tanto de liquefação lhes seja característico. Sempre penso, a partir delas, em uma sensação visual de transformação, como se elas estivessem constantemente voltando a ser ou deixando de ser o que eram. “A figura, interdita, diluída ou deturpada, é ainda questionamento, interrogação, é um querer saber, o desejo por conhecimento e entendimento” (GONÇALVES; TESCHE, 1998, p. 103).

Outra característica dessa pesquisa é visualizar o hibridismo no que se refere à mistura de linguagens artísticas, de procedimentos e de resultados visuais. Sobre o caráter híbrido, vamos considerar que este está configurado no que se “refere à raiz grega da palavra (*hybris*) e que designa o excesso, tudo o que ultrapassa a medida, a violência e a violação. A hibridação é também agressão e desnaturamento” (COUCHOT, 2003, p.269).

Pode-se dizer que o trabalho nasceu do cruzamento de espécies distintas que, no entanto, habitam o mesmo espaço e, pelo simples fato de unirem universos tão diferentes, desencadeia este processo de hibridação. Encontramos o hibridismo na violação da natureza do papel fotossensível, criado para existir protegido por uma luz de segurança²⁵, que foi manipulado à luz do dia. O hibridismo pode ser encontrado, da mesma forma, na mistura de produtos químicos com características

25 A luz de segurança é um acessório que caracteriza o laboratório fotográfico, é usada para a proteção dos materiais fotossensíveis. Geralmente de cor vermelha, já que tais materiais são relativamente cegos para este comprimento de onda. (BUSSELE, 1977, p. 170-171).

distintas, que deveriam estar cada um na sua bandeja ²⁶ e, principalmente, na mistura do que é de domínio da fotografia com algumas apropriações do que é de domínio da pintura, do desenho, da gravura.

Vejamos, por exemplo, o caso da pintura em relação ao meu próprio procedimento plástico. Ao retirar camadas da emulsão, a superfície violada revela cores que estavam camufladas sob a primeira película do papel. E em relação à gravura, no que se refere à marca deixada na superfície da emulsão por causa da questão química. A partir da reação química, em combinação com o esforço do gesto, meu procedimento deixa uma marca, penetrando na superfície flexível do papel fotográfico, ou mesmo com um procedimento mecânico, através da raspagem com algum objeto levemente áspero de forma suave sobre a primeira camada do papel, para revelar as imagens contidas sob ela. Isso acontece após o trabalho ser processado e pode ser observado no fundo laranja da figura 36.



Fig. 36. Myra Gonçalves. s/t. 2003. Quimigrama colorido, 0,50 x 0,70 m

²⁶ A prática de laboratório fotográfico exige a utilização de bandejas (recipientes) separadas para cada químico, evitando-se assim sua contaminação e sua conseqüente inutilização. (BUSSELLE, 1977).

A marca deixada no papel pelo químico aniquila, em certa medida, ao mesmo tempo em que enlaça as faces retratadas. Alguns retratos guardam, da imagem original, o olhar voltado diretamente para a frente, fazendo-nos recordar da objetividade da lente que enquadra, apontando friamente e sem hesitação.

Na representação, os olhos possuem um poder de atração que lhes garante, de certa forma, concentrar a atenção e a energia da imagem: são a “janela da alma”.

Não vêes que o olho abraça a beleza do mundo inteiro? (...) É janela do corpo humano por onde a alma especula e frui a beleza do mundo, aceitando a prisão do corpo que, sem esse poder, seria um tormento (...) Ó admirável necessidade! Quem acreditaria que um espaço tão reduzido seria capaz de absorver as imagens do universo? (DA VINCI apud CHAUI, 1988, p. 31).

Nos primeiros retratos que produzi em quimigrama, os olhos chamaram-me a atenção, eu os percebia muito fotográficos (Fig. 37): é por isso que apoio uma parte da argumentação sobre a identidade de meu trabalho nessa idéia.

Rossalind Krauss afirma, comentando sobre o auto-retrato produzido por certos artistas, que é a “fixação dos olhos que lhe permite simbolizar a si mesmo como inteligência mediadora, como agente constituinte da obra” (KRAUSS, 2002, p. 94). Creio, no entanto, que retratos de qualquer natureza possuem nos olhos esse poder de expressão e neles encontramos um tanto de identidade, da sua própria e de quem os fez.



Fig. 37. Myra Gonçalves. s/t. 2003. Quimigrama colorido (detalhe), 0,30 x 0,45 m

As faces retratadas não escapam de um raio-x quando a visão do observador assume contornos implacáveis, elas posam translúcidas e sem pele e, por serem geradas a partir de operações que dependem de especificidades do suporte, que, por sua vez, serão potencializadas por substâncias líquidas (os químicos fotográficos) e também pelo escorrimento natural desses líquidos, que lhes empresta a aparência descarnada.

Esses rostos, que parecem ter perdido a pele, também revelam a estrutura íntima do material, aquilo que se encontra sob a superfície. Com a alquimia do processo, invisto na tentativa de descortinar as camadas, as superfícies de todas as coisas como as camadas do ator e de seus personagens. A cada personagem, o ator vive uma nova experiência e, a cada nova experiência, uma nova camada. O mesmo ocorre com as camadas do papel e sua pele fotossensível: a cada exposição, acontece uma reação específica, e a cada manipulação, uma transformação, sempre uma nova camada. O que acontece então com as camadas da imagem e suas “substâncias” subterrâneas? Há também uma nova camada para

cada significado diferente da mesma imagem; assim como as camadas da poética e seus mistérios e nas camadas da experiência, a memória do vivido.

As imagens escolhidas foram construídas a partir de uma marca deixada no papel fotossensível, primeiramente pela luz, depois por inúmeros produtos químicos e pelo gesto. Como cicatriz, o papel já exposto, deixa-se marcar pelos químicos e certos resultados formais, não propositalmente, ficam à mostra, pois são fruto das reações às especificidades do material. Novamente o conceito de fotograficidade vem à tona e tem sua importância renovada, pois engendra caminhos, reafirma idéias e, de forma singular, ajuda-me a perceber e mostrar as especificidades da fotografia que estão implicadas no meu processo criativo.

Minhas operações fotográficas, no que concerne às substâncias químicas utilizadas (reveladores, fixadores, branqueadores e outros) restringiram-se às substâncias essencialmente fotográficas, aos suportes utilizados (superfícies fotossensíveis, especificamente papéis fotográficos coloridos), o substrato do próprio material já o define e, em relação às imagens propostas (os retratos), a opção foi por uma imagem representativa, principalmente para a história da fotografia. Por fim, e, sobretudo, restringiram-se às articulações do próprio processo e às conseqüências sobre as imagens construídas, já que o suporte se revela útil mesmo velado, pois a inversão de uma imagem carrega com ela a idéia negativo/positivo, a planaridade dessa imagem e o formato, tanto das folhas individuais como dos rolos. Todas essas questões evocam especificidades da linguagem fotográfica.

3.3 O rolo ou o desenrolar de uma transformação

No processo de criação, não é incomum passarmos por momentos de saturação, fica-se tanto tempo em contato com o mesmo trabalho que, em dado

momento, ele nos aborrece, pois parece sempre igual, esgota-se. No entanto, se o trabalho se mantiver em processo, por certo, subverte a idéia da imobilidade. O processo é fluxo e muda constantemente, não permanecendo o mesmo. Segundo Sales,

(...) o ato criador, como processo está inserido no espectro da continuidade, desse modo, a obra desenvolve-se ao mesmo tempo em que é executada. Tratando-se de um processo contínuo, a possibilidade de variação é permanente; assim, precisão absoluta é impossível. A obra está em estado de permanente mutação, refazendo-se ou talvez fazendo-se, já que cada versão é uma possível obra. É a criação sempre em processo (SALLES, 1998, p.131).

A partir dessa afirmação, abre-se uma questão: existe uma transformação, como e quando é possível percebê-la como tal? Para Rey, deve-se considerar

os riscos de uma reflexão fundada no processo da obra, enquanto o artista está as voltas com ela; o que implica num compromisso considerável do autor com seu objeto de pesquisa e torna inevitável a falta de distanciamento com o objeto de estudo. Todo artista sabe da impossibilidade de tornar completamente límpido o processo de criação que é obscuro por natureza (REY, 2004, p. 17).

A figura 38 mostra a transformação significativa que o trabalho sofreu durante as etapas de sua instauração, tomando-se como referência os quimigramas (coloridos) anteriores. O formato de “quadro” dos primeiros retratos cedeu espaço para as mudanças.



Fig. 38. Myra Gonçalves. O primeiro rolo. 2006. Quimigrama contínuo, 0,20 x 50 m.

Uma ressalva faz-se necessária nesse momento: o fato de que passei a ter dificuldades para encontrar o material necessário para o trabalho. A contínua adaptação do mercado, especialmente das casas de material fotográfico e laboratórios, à fotografia digital, fez desaparecer, aos poucos, papéis vendidos em caixas, que foram substituídas por rolos. Especialistas da área dizem que as caixas, que continham os papéis em folhas de vários tamanhos, um clássico da fotografia analógica, aplicavam-se muito bem para o processamento da fotografia feita manualmente, no entanto, atualmente, estão sendo completamente substituídas pelo novo formato.

Em face do problema enfrentado com o crescente desaparecimento das caixas ou folhas individuais, passei, naturalmente, para o rolo, sem me dar conta, de imediato, das transformações em curso. Continuei trabalhando com a mesma idéia inicial, mas em um suporte contínuo, que seria processado na sua forma original,

sem corte, para depois, conforme a transformação ou formação das imagens, ser re-trabalhado a partir do corte.

Quando o trabalho no formato rolo começou a ocupar o lugar de um outro jeito de fazer na minha prática, a única idéia clara para mim era a de que a forma havia se transformado, mas outros elementos fundamentais permaneciam fiéis à idéia inicial. Pressupostos importantes para o trabalho em curso continuavam inabalados e, assim, a “trans-formação” do material possibilitou-me tecer novas relações e entendimentos sobre ele. Muito particularmente, muito livremente e, ainda, sem abrir mão dos recursos escolhidos como método, pude perceber um reforço para a idéia de perverter novamente a utilização do material: o papel em rolo, nos últimos anos, passou a ser utilizado em larga escala no lugar dos papéis em folha, tornando-se representativo da tecnologia digital e de suas facetas, pois se mostrou um vetor potente para os automatismos dessa tecnologia ²⁷.

Tal adaptação configura mais um desaparecimento ligado às especificidades da linguagem fotográfica, por isso, a transformação no meu processo mostrou-se apropriada, como agente de uma nova subversão, principalmente no que se refere ao uso “ideal” daquele que é subjétil ²⁸ da minha prática artística, mas também em relação à tecnologia digital e sua implicação nas transformações em curso.

27 Se há uma tendência de mudanças em curso no mercado fotográfico, no que concerne aos formatos de papéis tradicionais, não é objetivo deste trabalho se aprofundar em tal questão. No entanto, o contato com profissionais do mercado laboratorial, como também com instituições de ensino que se utilizam o mesmo material para abastecer disciplinas práticas, permite-me relacionar essa mudança com transformações ocorridas na produção de meus quimigramas. O desaparecimento dos formatos tradicionais está sendo percebido não somente por laboratórios profissionais, mas também está se tornando evidente em disciplinas de fotografia, especialmente em função da dificuldade de comprar esse material e do desaparecimento das caixas de papel próprias (características de marcas como a Kodak, Ilford e outras), substituídas por embalagens despersonalizadas de cartão pardo.

28 A noção de subjétil está sendo usada a partir de DERRIDA; BERGSTEIN, que tem como título **Enlouquecer o subjétil**, 1998. No caso específico deste trabalho, tendo o suporte fotossensível “papel” fundamental (papel de sujeito) no processo de investigação, assim como no processo de criação plástica, parti da idéia do autor sobre uma existência subjetiva do objeto – subjétil – implicando nisto o seu próprio corpo no processo de instauração da obra, na configuração da imagem (imagem formada no próprio ‘corpo’ deste papel – objeto/sujeito).

O novo formato determinou um tipo de trabalho que demandava um espaço completamente diferente do da fase anterior. De certa forma, ao perceber as dimensões do novo suporte, incorporei um caráter fílmico à idéia da representação. Os retratos de cena que, anteriormente, eram selecionados isoladamente entre minhas imagens para servir de referência, passaram a ser procurados em séries de seqüências. Adaptações fizeram-se necessárias, pois a dimensão do papel solicitava, a meu ver, uma nova configuração de imagens e também reforçava algumas idéias que já estavam ligadas ao processo anterior, caracterizado pela série de quimigramas coloridos, como, por exemplo, as noções de corporalidade do próprio material, sua substância íntima implicada na constituição da imagem: um substrato-imagem.

As conexões com meus procedimentos anteriores potencializaram-se e não demoraram a emergir. As repetições constantes, causadas pela instabilidade das reações, levaram-me a séries de imagens recorrentes nos primeiros trabalhos. Também o desaparecimento insistente de algumas características da imagem trabalhada em certos retratos fazia-me repeti-los várias vezes. Por exemplo, na Figura 39, na seqüência de três imagens, podemos acompanhar os efeitos casuais causados pelo processamento químico, aquele que acompanha todos os trabalhos, e perceber, nas transformações da figuração, a força que o próprio material possui nas operações de criação da obra. Na mesma seqüência, o terceiro retrato, em fundo preto, também é exemplar para a questão do desaparecimento citado anteriormente e demonstra precisamente o nível de transfiguração da imagem final. A causa de sua transformação também era a de sua constante diferença, configurando, de certa forma, a seqüência. Como a lembrança de um devir, essas

repetições estavam me preparando para um resultado diferenciado do que se apresentava até o momento.

Tenho realizado, desde 2002, uma série de imagens que, além de constituírem o trabalho monográfico de conclusão de minha graduação em artes, também representam o corpo de uma investigação conduzida desde então. Durante essa pesquisa de mestrado, aqueles trabalhos ganharam a designação de quimigramas coloridos e, sobre as análises tecidas em relação a essa série de imagens, especialmente a partir do momento em que a proximidade entre fases distintas se configurou, importa dizer que também se aplicam aos trabalhos construídos no suporte em rolo.



Fig. 39. Myra Gonçalves. s/t. 2007. Quimigramas coloridos-Montagem digital.

Na fotografia, o rolo (Fig. 40) pode ter um poder de representação que oscila entre o desaparecimento das imagens propriamente dito, pelo simples fato de estarem escondidas sob suas camadas, e a desmaterialização do corte fotográfico, da imagem única tomada em um instante e que permanece em suspenso como fragmento de um fluxo. Se vista sob a forma de uma continuidade, a fotografia é mais afeita ao cinema. Uma imagem fotográfica tende a ser vista de forma isolada e, por isso, cada pedaço evita possíveis conexões com os demais. Se as imagens foram obtidas em um contínuo, por certo habitam uma mesma seqüência fílmica, porém, dificilmente serão mostradas juntas, a não ser que queiram ser imagem em movimento.



Fig. 40. Myra Gonçalves. s/t. 2007. Fotografia digital.

Georges Méliès²⁹, encantado com a invenção do cinema, resolveu criar seus próprios filmes. Casualmente, inventou os primeiros truques: corte invisível, dupla exposição, fusão, alteração de velocidade, uso de maquetes, pintura sobre película, e outros truques ópticos, certamente, precursores dos efeitos especiais. A investigação proposta por Méliès, na virada entre os séculos XIX e XX e nas primeiras décadas do século XX, alinha suas idéias a operações artísticas contemporâneas aos nossos dias. Mas existe uma aproximação, especialmente, no que se refere às manipulações diversas no suporte cinematográfico, também fotossensível, que oferece um diálogo direto com o meu trabalho, pois essas manipulações evocam questões de corporalidade da imagem e também reforçam a idéia de autonomia do substrato da película na formação da imagem.

A idéia do fluxo criado pela junção de cada pedaço interessou-me, pois a imagem, ao mesmo tempo em que, se vista de longe, sugere unicidade, também pode ser vista como múltiplo, se observada de perto. O rolo tem esse poder.

O preto, como moldura para algumas imagens da série de quimigramas coloridos, além de remeter a uma atmosfera tipicamente de estúdio, na qual os retratos encontram um ambiente próprio para sua existência (ver na figura 39 os dois retratos com fundo preto), também me leva para o laboratório fotográfico, metáfora para um espaço de revelação e de criação de imagens a partir da manipulação química.

Contraposto ao branco, que possui todas as cores e que por isso é luz, o preto completa a magia fotográfica do p&b: um clássico da história da fotografia. No entanto, uma ressalva técnica faz-se necessária: a luz é cor e o preto, sua ausência, só que, na fotografia p&b, as cores serão representadas pela gama de tons de cinza.

29 Georges Méliès (1861-1938) – Cineasta atuante nas primeiras décadas da história do cinema. “A partir de 1897, começou a explorar aquilo que seria sua marca registrada, ‘o fantástico’” (BRASIL, 1999, p. 17).

Ainda em relação ao preto, sua relação com a luz é de ausência, oferecendo para a outra parte da imagem, a que não se constitui através dele, a luz. Novamente, a idéia da fotografia e suas necessidades se renovam.

Assim como outras características iniciais, o retrato foi cedendo seu espaço, processou-se nele certo desaparecimento. Entretanto, a eliminação do pós-processamento, em relação ao rolo, favoreceu a imagem monocromática que surge no interior das características coloridas do suporte. Aquele preto de fundo de alguns quimigramas da série colorida, o preto da ausência, desapareceu por completo e se tornou cor-suporte. Esse permanece fotossensível.



Fig. 41. Myra Gonçalves. s/t. 2007. Fotografia digital (pedaço de papel fotográfico colorido, virgem, velado e manchado com água, da marca Kodak).

A emulsão do papel virgem possui uma variação de tonalidades entre as diferentes marcas comerciais, oscilando entre cores claras (Fig. 41). Durante a produção dos quimigramas, o contato dos químicos com o suporte promove nele um descoloramento. Sendo assim, a imagem perde contraste juntamente com a cor. Tal desvelamento não se traduz em p&b objetivamente, visto que sua realização se dá sobre um papel que é colorido, no entanto, por ser monocromático, remete-nos a essa condição.

Existia, na primeira fase dos trabalhos (Fig. 42), uma suavidade na aparência da figura, determinada, em parte, pelo próprio suporte e pelo processamento que se

efetuava. As manipulações diretas sobre o papel e sua posterior lavagem, no processamento de laboratório, desapareciam quase por completo para dar lugar à outra imagem. Devido ao grau de transformação, guardava apenas os registros fotográficos feitos sistematicamente.



Fig. 42. Myra Gonçalves. Chapéu-Azul. 2003. Quimigrama colorido, 0,35 x 0,50 m. Imagem em processo.

O novo trabalho, realizado diretamente nos rolos (Fig. 43), remete àquela aparência suave, ainda causada pela cor própria da superfície trabalhada e pelos produtos utilizados: os líquidos. Também continua lembrando-nos de liquefação e de escorrimentos, idéias as quais me referi anteriormente.

Tais características, em especial, a do escorrimento, não se desfizeram, pelo contrário, potencializaram-se, tornaram-se muito presentes, trazendo à percepção uma sensação de transparência. Uma relação com a água também foi possibilitada

pela sensação de escorrimento, e, segundo Michelin (1993), a água é para a fotografia

um estímulo visceral, decorrente dos processos químicos envolvidos na gênese da imagem. A emulsão fotográfica que recobre películas e papéis é, inicialmente, um líquido onde os componentes fotossensíveis são combinados.

Posteriormente, o material emulsionado, exposto à luz, é revelado em soluções aquosas que fazem emergir a imagem (...) (MICHELON, idem, p. 27-28).



Fig. 43. Myra Gonçalves. s/t. 2006. Quimigrama contínuo (det.), 0,20 x 50 m

Nessa perspectiva, o trabalho coloca-se como metáfora de si mesmo, através de possíveis significados simbólicos para a água: “fonte de vida, meio de purificação, centro de regenerescência” (MICHELON, 1993, p. 28). Qualquer que seja o sentido, o diálogo proposto opera, em relação à “infinidade dos possíveis” (*ibidem*) e se articula com especificidades da fotografia como o inacabável, que, para Soulages (2005a) faz dela, a fotografia, a arte dos possíveis. “La nouveauté de la photographie n’est pas physique, mais chimique” (SOULAGES, 2005b, p. 73).

Por fim, mesmo que o redimensionamento do trabalho tenha acontecido inicialmente através de certas imposições do mercado fotográfico e que o tamanho variável do rolo de papel (50 m, 93 m, entre outros) tenha dificultado minha relação com os laboratórios que faziam o pós-processamento, seja pelo alto nível de contaminação ao qual o suporte ficava exposto na minha prática ou mesmo pela desconfiança de que um rolo de 93 m, inteiro e velado e de origem incerta poderia representar a ruína para os químicos saudáveis do laboratório, as transfigurações no processo criativo somente adquiriram significado a partir do desenrolar do próprio objeto artístico.

3.4 Algumas correspondências e outros diálogos possíveis

Contemporaneamente, Eric Rondepierre apresenta-nos imagens de rara beleza. Na imagem selecionada (Fig. 44),

(...) essas manchas, esses buracos figurativos investem o corpo em particular, sobretudo o rosto, alteram sua forma por meio de vestígios químicos de devoração da emulsão que vêm deformar as carnes e as peles até torná-las ilegíveis. Essas imagens são intrigantes, monstruosas, poéticas, de uma beleza atordoante pela extraordinária desfiguração aleatória que as trabalha em profundidade, de dentro da matéria-imagem, na corporeidade mesma do suporte fílmico, mas que afeta também, por uma espécie de acaso objetivo, a própria figuração: rostos torturados, engolidos, roídos, exalando como que

suspiros tachistas, aureolados, que figuram tanto sonhos enigmáticos, rostos perdidos, torcidos, comidos, quanto retratos desfigurados à Francis Bacon (DUBOIS, 2004, p. 235).



Fig. 44. Eric Rondepierre. Escena W1930. 1993/1995. Fotografia, 0,75 x 1,05m.

Mesmo possuindo princípios diversos e métodos bem diferentes dessa pesquisa, seus fotogramas deteriorados evocam a idéia de corporalidade da superfície fotossensível e, sob a ótica com a qual analiso a minha produção, aproximam-se dos quimigramas. Rondepierre apresenta-nos imagens capturadas de tiras descartadas de antigos filmes, originadas de uma minuciosa garimpagem, em que cada imagem mostra uma nova poética brotada de dentro da própria emulsão.

A corporalidade do próprio material na transformação e construção da visualidade vem à tona, pois é dessa forma que a imagem se faz, de dentro para fora, constituindo-se de seu próprio substrato (deteriorado com o tempo e uso). Nas operações desse artista, também está implicada a idéia de contaminação do material por suas próprias substâncias, como na imagem fotográfica manchada por

resquícios de hipossulfito (componente do fixador fotográfico) que, ao mesmo tempo em que estabiliza a imagem, pode degenerá-la.

Outra correspondência a partir do trabalho citado aparece na eliminação do pós-processamento, aquele que estabiliza a imagem, ao qual eu submetia os quimigramas coloridos. A idéia da imagem luz ganha adensamento, pois a sua transformação, quase uma deterioração, é contínua. Sua característica fotossensível não se desfaz e, ao privar as imagens da ausência de luz, também as privo de estabilidade, agora a sua transfiguração não cessa.

3.4.1 Fazer e pensar fotografias

Segundo Rubens Fernandes Junior, a partir de um olhar sobre a fotografia contemporânea, é possível perceber que o foco das produções mais recentes não reside mais na ação de “tirar” uma fotografia mas de “fazer” fotografias (FERNANDES JUNIOR, 2003, p. 181). E, sob esse aspecto, Fatorelli (2003) convida-nos à reflexão dizendo que

Fazer fotografias, neste sentido, é algo mais que tomar fotos. Comporta conceber um tema, definir uma estratégia e editar um conjunto de imagens, operações que pressupõem um conhecimento sobre a história da fotografia e da arte, o estabelecimento de certos parâmetros que orientam a produção atual de imagens, um descentramento frente à questão imediatamente subjetiva do fotógrafo, além da sensibilidade visual e domínio de certos procedimentos técnicos (FATORELLI, 2003, p. 160).

Alinhada com essas idéias, o meu fazer fotografias acontece a partir de operações que privilegiam especificidades dessa linguagem. Indo mais além, também construo meu pensar fotografias apoiada em “pensamentos fotográficos” que favoreçam a criação de uma rede de idéias. Dessa forma, interessam-me as

reflexões propostas por Eduardo Vieira da Cunha, ao criar relações entre o seu atelier de pintura e algumas especificidades da fotografia: “A luz entra no atelier/laboratório para formar imagens sobre uma superfície sensível (...) O atelier transforma-se em um laboratório de revelação do mundo. É ali que as imagens se formam, assim elas tomam corpo” (CUNHA, 2005).

Nesse sentido, a relação que o artista Gerhard Richter estabelece com suas pinturas dialoga com a idéia exposta anteriormente, ao dizer enfaticamente: “Não quero imitar uma fotografia. Quero fazer uma. Na verdade estou fazendo fotos com meios diferentes e não pinturas que lembrem uma fotografia” (RICHTER apud AITA, 2003, p. 156).

Cunha e Richter alargam ainda mais a idéia da “nova fotografia”, a qual se refere Fernandes Junior (2003).

Os compartilhamentos surgidos ao longo do trabalho, sejam de pensamentos, de materiais ou de linguagem, criam uma tecitura de idéias e imagens, como uma rede que se projeta de um ponto inicial, a partir de cada artista, e se prolonga entre os diversos espaços. Esse tecer, no diálogo com a minha pesquisa, torna possível a reflexão que, valorizando as diferenças, sugere proximidades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As idéias norteadoras deste trabalho identificaram, na plasticidade e na materialidade do papel fotográfico, a possibilidade de investigação que compartilhou características com a fotografia contemporânea, quais sejam: tensionar os seus limites, causando o estranhamento de conceitos tradicionais da linguagem, explorando ao máximo suas potencialidades através do isolamento de características específicas.

Fotogramas, quimigramas ou mesmo foto na lata são procedimentos que desnudam o funcionamento interno do aparelho “fotografia”, em relação, tanto ao suporte ou à câmera, como também em relação à imagem. E representam, além de especificidades da linguagem, uma forma de experimentação de questões particulares. Os mesmos motivos que fundam a reflexão sobre tais práticas, rudimentares em face das novas tecnologias, proporcionaram seu avanço por meio da possibilidade de experimentar cada fase do fazer fotográfico. Apesar de serem a gênese da fotografia, fotogramas e quimigramas são maneiras de proceder muito diferentes do que consideramos ser fotografar atualmente, momento em que a tecnologia avança, justamente, na direção de privar-nos mais e mais de vislumbrar cada detalhe.

Os instrumentos tecnológicos implicam o desaparecimento do processo. E não poderia ser diferente, pois, para efetuar uma economia verdadeira de tempo e de espaço, é preciso encurtá-los. Sempre que os procedimentos forem mais rápidos e mais diretos, mais automáticos, teremos economia de tempo e espaço, fato tão almejado pelas novas tecnologias.

Na tentativa de valorizar as superfícies sensíveis à luz, busquei refletir sobre a precariedade da foto na lata, procedimento inaugural do meio e que se constitui de forma explícita, porque, em termos de processo, o acontecimento da imagem mecânica fica exposto com a prática da câmara obscura. E o fotograma, que rejeita a câmara, expõe cruamente a necessidade do referente tautológico e, de tão rudimentar que é, nega o avanço tecnológico conquistado a partir da utilização da câmara obscura.

Configurando-se uma alternativa para o impasse, a desconstrução de aspectos específicos do fazer fotográfico mostrou-se um caminho para o desenvolvimento da pesquisa e fortaleceu a idéia original, que se configurou, de forma objetiva, na investigação plástica e teórica das possibilidades fotográficas inerentes ao suporte fotossensível, especificamente, papéis e filmes fotográficos coloridos, por meio da criação de imagens a partir de sua manipulação com soluções químicas da fotografia sem a utilização da câmara fotográfica. Nesse sentido, o quimigrama mostrou-se exemplar.

Importa perceber que, já no início, mesmo com o conhecimento da câmara, as primeiras imagens produzidas “mecanicamente” enfatizam o suporte como o responsável por sua existência. No caso em questão, a imagem seria muito mais química do que mecânica: inaugura-se, então, o quimigrama, antes mesmo da

fotografia. Na discussão sobre esses procedimentos, está implícita a reflexão sobre particularidades da linguagem fotográfica.

Contextualizar minha investigação a partir de uma breve revisão histórica, enfocando os primórdios da linguagem, configurou-se essencial para o claro entendimento das idéias surgidas durante o processo criativo.

Pensar sobre a imagem construída diretamente sobre o suporte exigiu, ainda, uma discussão anterior a ela e que veio ao encontro da fotograficidade. Tal conceito permitiu uma aproximação com as possibilidades fotográficas, como a utilização de superfícies fotossensíveis e substâncias químicas fotográficas. Em relação ao trabalho plástico, o mesmo conceito favoreceu a observação de especificidades como imagem latente, a transformação negativo/positivo e a transfiguração radical da imagem no contato com o processamento químico.

No diálogo proposto entre a pesquisa e os procedimentos experimentais investigados, emergiram, de suas especificidades, questões tão relevantes como atuais para serem conduzidas ao núcleo da discussão proposta nesta dissertação. Como vimos, entre os procedimentos resgatados à memória, alguns permaneceram vivos nas discussões do meio durante todo o século XX. E, mesmo que, justamente aquele que me é interessante, o quimigrama, tenha se tornado quase inexistente, enumerar razões para esse desaparecimento não foi impossível. Provavelmente, a mais relevante se deve ao fato de o procedimento ser manual e ligado à colocação dos químicos sobre a emulsão fotossensível, o motivo óbvio para obscurecer, sobretudo, a vocação automática da imagem fotográfica. Mas, deve-se salientar que, apesar de obscurecido, tal procedimento continuou a ser praticado e considerado um procedimento fotográfico. A hegemonia da utilização da câmera para legitimar a fotografia foi questionada, principalmente, a partir desses procedimentos.

Em relação à imagem, o problema agravou-se, e muito, pois, criar com as próprias mãos, mesmo que seja no suporte típico da fotografia, também com os químicos típicos e, além disso, tomando como modelo de imagem uma figura tão exemplar e significativa como o retrato, ainda é criar com as próprias mãos.

Procurei uma forma de fazer e falar sobre fotografia a partir de seus elementos mais sintéticos e singulares e, dessa maneira, encontrei uma forma de expressar encantamento e envolvimento pessoal e profissional por meio de uma linguagem em constante transformação. As possibilidades fotográficas apareceram no confronto de suas especificidades, como as do suporte fotográfico e as soluções químicas. Dessa forma, foi possível evidenciar as características inerentes à fotografia, mantendo, assim, sua memória viva, preservando-a.

Desde os primeiros comentários esquemáticos sobre a câmara obscura, desde Niépce e Daguerre até hoje, dias em que a tecnologia se sobrepõe ao fazer fotográfico tradicional, desde a obtenção até a exposição dos objetos imagéticos, passando por todos os artefatos utilizados para a captura e concretização da imagem, a fotografia somente nos mostra que está em constante movimento e, talvez, finalmente, tenha encontrando o seu lugar.

Havia, no início do trabalho, algumas certezas herdadas de estudos anteriores e algumas sensações intuitivas. As certezas foram importantes como embriões da obra, mas foram se desconstruindo à medida que, intuitivas ou não, outras evidências foram se impondo no confronto das idéias iniciais, desenvolvidas em paralelo às reflexões, às inflexões, aos questionamentos e diálogos teóricos, questões comuns a investigações que se aventuram pelas tortuosas fissuras entre teoria e prática.

Percebi que as fronteiras teóricas solicitadas demarcavam certos limites técnicos em relação à criação plástica e, conseqüentemente, constituíram, junto com a experiência de atelier, características formais para ele. Mas, antes de tudo, essas questões possibilitaram que eu encontrasse algo novo na investigação e que, de fato, o meu trabalho avançasse.

No resultado da minha produção artística, um novo objeto surgiu, diferente do objeto imagético fotografia, um objeto propriamente dito, tridimensional, quase-escultura: um objeto material suportando um conjunto de imagens quase imateriais para falar de uma linguagem visual.

A descaracterização do elemento indicial na produção das imagens e a adoção de uma construção plástica com base no contato físico gestual não elimina da fotografia suas características de impressão físico-química, pelo contrário, vem para atestar suas peculiaridades e particularidades. De maneira crucial, as constituições únicas dos suportes fotossensíveis possibilitaram-me a feitura das imagens apresentadas. A partir de exposição generalizada do suporte, as imagens foram construídas gestualmente sobre a emulsão sensível à luz e resultaram de seu processamento posterior.

As imagens, inicialmente retratos, que tinham por objetivo contextualizar minha prática e aproximá-la de um gênero fundamental para a fotografia, ao longo da pesquisa, foram se desmaterializando. Inicialmente, por meio das características do próprio processo, que, devido aos materiais utilizados, propõe uma imagem com aparência descarnada, depois, através das transformações de formato ocorridas no suporte e no abandono de algumas etapas químicas que configuravam a totalidade do processamento nos primeiros quimigramas.

Também o grau de descontrole de algumas etapas na construção imagética determinou algumas escolhas e produziu seus efeitos.

Referenciais teóricos escolhidos para respaldar o trabalho, como as breves considerações levantadas acerca da evolução histórica da fotografia, serviram para contextualizar a pesquisa atual por meio de um conhecimento já existente. O conhecimento sobre questões técnicas mostrou-se fundamental, especialmente pela tendência experimental da abordagem proposta. Nomes e datas importantes na constituição da linguagem, assim como o diálogo instituído a partir de outros artistas e reflexões fortaleceram o substrato da pesquisa: suas especificidades e a abertura para novas possibilidades.

Importa também dizer que todos os nomes, datas, técnicas, artefatos e processos, mesmo que desenvolvidas de forma fragmentada, a partir de sua inclusão, passaram a constituir um corpo único com o objetivo de servir para problematizar o processo de criação da obra artística, para melhor desdobrá-la, ao oferecê-la para discussão, durante o trabalho que ora se encerra.

Entre tudo isso, o que realmente importa é que, assim como eu, cada artista deve e pode desenvolver suas próprias operações, em um contexto de multiplicidade de caminhos, sem se sentir abafado ou isolado por pretensas regras que colocam tendências como absolutas.

REFERÊNCIAS

- ACHUTTI, Luiz Eduardo R. (org.). **Ensaio sobre o fotográfico**. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 1998.
- ADAMS, Ansel. **A câmera**. São Paulo: SENAC/SP, 2000a.
- _____. **A cópia**. São Paulo: SENAC/SP, 2000b.
- _____. **O negativo**. São Paulo: SENAC/SP, 2001.
- AITA, Virgínia H. A. Arthur Danto: narrativa histórica “sub specie aeternitatis” ou a arte sob olhar do filósofo. **Revista ARS**. Ano 1, n. 2, 2003. São Paulo: Departamento de Artes Plásticas/ECA/USP, 2003.
- ALPHONSUS, Luiz [et ali.]. **Artefoto**. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. **História da fotorreportagem no Brasil: a fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- ARCARI, Antonio. **A fotografia: as formas, os objetos, o homem**. Lisboa/Portugal: Edições 70, 1980.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- BAQUÉ, Dominique. **La fotografia plástica**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

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

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

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2002.

_____. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. **A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BAUDRILLARD, Jean. **A arte da desapareição**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**.

Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994a.

_____. **A pequena história da fotografia**. Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BLACKLOW, Laura. **New dimensions in photo imaging**: a step-by-step manual. Newton/USA: Butterworth-Heinemann, 1995.

BRASIL, Giba Assis. **Fundamentos de cinema**. Porto Alegre: UFRGS/FABICO, 1999.

BRASIL, Luiz Antônio de Assis. **O pintor de retratos**. Porto Alegre: L&PM, 2001.

BRESSON, Henri Cartier. **O imaginário segundo a natureza**. Portugal: Gustavo Gili, 2004.

BRESSON, Henri Cartier. **Tête à tête**: retratos de Henri Cartier-Bresson. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1998.

BUSSELLE, Michael. **Tudo sobre fotografia**. São Paulo: Círculo do Livro, 1977.

- BURGI, Sérgio. **Introdução à preservação e conservação de acervos fotográficos**: técnicas, métodos e materiais. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988.
- BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003.
- _____. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Portugal: EDIÇÕES 70, 1987.
- CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMARGO, Iberê. **A gravura**. Porto Alegre: Sagra: DC Luzzatto, 1992.
- CATTANI, Icleia Borsa. **Icleia Borsa Cattani**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins, 2005.
- _____. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins, 2005.
- CHAUI, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. **A fotografia moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.
- COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.
- CUNHA, Eduardo Vieira da. **Eduardo Vieira da Cunha**. Catálogo da exposição. Porto Alegre: Edição do Autor, 2003.
- _____. Impressões: o modo negativo e os vestígios na arte contemporânea. **Revista Porto Arte**. v. 13, n. 22, maio 2005. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2005a.
- _____. **O laboratório transparente ou uma metáfora para a pintura**. Catálogo da exposição. Porto Alegre: Edição do Autor/Galeria Gestual, 2005b.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no Ocidente. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**: 1972 – 1990. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DERRIDA, Jacques; BERGSTEIN, Lena. **Enlouquecer o subjétil**. São Paulo: AE, Imprensa Oficial e Ed. UNESP, 1998.

DIETRICH, Jochen. Câmara obscura: algumas idéias sobre a fotografia pinhole – nas artes, na estética, na educação. **Revista Porto Arte**. v. 9, n. 17, nov 1998. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1998.

DORE, Helen. **A arte dos retratos**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. São Paulo: Papirus, 1993.

_____. Efeito filme: figuras, matérias e formas do cinema na fotografia. In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (org.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: UE/Porto Alegre e Ed. UFRGS, 2004.

ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FABRIS, Annateresa. A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo. **Revista ARS**. Ano 2, n.4, 2004. São Paulo: Departamento de Artes Plásticas/ECA/USP, 2004a.

_____. **Fotografia**: usos e funções no século XIX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

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

_____. Surrealismo e fotografia: uma proposta de leitura. **Revista Porto Arte**. v. 13, n. 22, maio 2005. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2005.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia e viagem**: entre a natureza e o artifício. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

FERNANDES Jr., Rubens. **Labirinto e identidades**: panorama da fotografia no Brasil [1946 - 98]. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia**: para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio D'água, 1998.

FONTCUBERTA, Joan. **El beso de Judas**: fotografía y verdad. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

_____. **Estética fotográfica**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

_____. **Fotografía**: conceptos y procedimientos. México: Gustavo Gili, 1994.

FREEMAN, Michel. **El estilo en fotografia**. Espanha: Hermann Blume, 1986.

FREUND, Gisèle. **Fotografia e sociedade**. Lisboa: Vega, 1995.

GENET, Jean. **O ateliê de Giacometti**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

GERNSHEIM, Helmut. **História gráfica de la fotografia**. Barcelona: Omega, 1967.

GONÇALVES, Rogério D; TESCHE. Roseli. A figura como forma simbólica. **Revista Porto Arte**. v. 9, n. 16, maio 1998. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1998.

GREENBERG, Clement. **Estética doméstica**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HEDGECOE, John. **Fotografia em cores** (v.1). Rio de Janeiro: Riográfica, 1984a.

_____. **Fotografia em cores** (v.2). Rio de Janeiro: Riográfica, 1984b.

HERKENHOFF, Paulo. A trajetória: da fotografia acadêmica ao projeto construtivo. In: OITICICA FILHO, José. **José Oiticica Filho**: a ruptura da fotografia nos anos 50. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto**: redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

HOLTER, Patra. **Photography without a camera**. Londres: Studio Vista; Nova York: Van Nostrand Reinhold Company, 1972.

JANSON, H. W.; Anthony F. **Iniciação à história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

JEUNET, Lou. **Era uma vez o cinema**. São Paulo: Melhoramentos, 1995.

KOSSOY, Boris. **Hercules Florence: 1833, a descoberta isolada da fotografia na Brasil**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

KUBRUSLY, Cláudio A. **O que é fotografia?** São Paulo: Brasiliense, 1998.

LANFORD, Michel. **Fotografia básica**. Portugal: Dinalivro, 1979.

_____. **Fotografia: manual de laboratório**. São Paulo: Melhoramentos - Círculo do livro, 1987.

_____. **Tratado de fotografia: uma gramática de técnicas**. Lisboa/Portugal: Dinalivro, 1981.

LAVELLE, Patrícia. **O espelho distorcido: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família: leitura da fotografia histórica**. São Paulo: EDUSP, 1993.

LEPISCOPO, Marcos; TRIGO, Thales. **CD-ROM História da fotografia**. São Paulo: SENAC, 1997.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura – v. 1: o mito da pintura**. São Paulo: Ed. 34, 2005a.

_____. **A pintura – v 6: a figura humana** . São Paulo: Ed. 34, 2005b.

_____. **A pintura – v. 8: descrição e interpretação**. São Paulo: Ed. 34, 2005c.

LIMA, João Castro. **Cartilhas de teatro**: iluminação cênica. Porto Alegre: UE/PORTO ALEGRE. 1998.

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

LORENTZ, Kátia Becker. **Fotografia em albumina**. Porto Alegre: Edição do autor, 2003.

MACÉ, Gerard. A mais leve bagagem. In: BRESSON, Henri Cartier. **O imaginário segundo a natureza**. Portugal: Gustavo Gili, 2004.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.

_____. **O quarto iconoclasmo**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

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

MANFORTE, Luiz Guimarães. **Fotografia pensante**. São Paulo: SENAC/SP, 1997.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MEYER, Philippe. **O olho e o cérebro**: biofilosofia da percepção visual. São Paulo: UNESP, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MICHELON, Francisca Ferreira. O desejo de permanência e do reconhecimento: uma abordagem do retrato fotográfico a partir do pensamento de Lacan. **Revista Porto Arte**. v. 5, n. 8, nov 1993. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1993.

_____. O pensamento de Paul Virilio como referência para o estudo das relações entre fotografia e cinema na história de suas origens. **Revista Porto Arte**. v. 8, n. 14, maio 1997. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1997.

_____. **Um estudo de metáfora visual nas séries fotográficas aqualis.**

Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: IA/UFRGS, 1993.

MOURA, Edgar Peixoto de. **50 anos luz, câmera e ação.** São Paulo: SENAC São Paulo, 2001.

NEWHALL, Beaumont. **Historia de la fotografía.** Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

NOVAES, Adauto (org.). **O olhar.** São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

OITICICA FILHO, José. **José Oiticica Filho: a ruptura da fotografia nos anos 50.** Catálogo da exposição. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** Petrópolis: Vozes, 1987.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais:** São Paulo: Perspectiva, 1991.

PEDROSA, Israel. **O universo da cor.** Rio de Janeiro: Ed. SENAC Nacional, 2004.

PERSICHETTI, Simoneta. **Imagens da fotografia brasileira (v.1).** São Paulo, Estação Liberdade: SENAC/SP, 2000a.

_____. **Imagens da fotografia brasileira (v.2).** São Paulo, Estação Liberdade: SENAC/SP, 2000b.

RAY, Man. **Man Ray.** Taschen Portfolio. Köln: Taschen, 2001.

REY, Sandra. As pausas e os silêncios nas gravuras de Maristela Salvatori. In: SALVATORI, Maristela. **Maristela Salvatori – gravuras e monotípias.** Catálogo da exposição. Porto Alegre: Edição do autor, 2004.

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

SAMAIN, Etienne. **O fotográfico.** São Paulo: Hucitec, 1998.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem:** cognição, semiótica e mídia. São Paulo: Iluminuras, 1998.

- SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (org.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: UE/Porto Alegre e Ed. UFRGS, 2004.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária**: sobre o dispositivo fotográfico. Campinas/SP: Papirus, 1996.
- SCHARF, Aaron. **Arte y fotografía**. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- SCHISLER, W. Millard. **Revelação em preto e branco**: a imagem com qualidade. São Paulo: SENAC/SP, 1995.
- SONAGLIO, Vilma. **A metamorfose da luz**: impressões definitivas de presenças imaginárias. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: IA/UFRGS, 1997.
- SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- SOUGEZ, Marie-Loup. **História de la fotografía**. Madrid: Ed. Cátedra, 1991.
- SOULAGES, François. A fotograficidade. **Revista Porto Arte**. v. 13, n.22, maio 2005. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2005a.
- _____. Estética e método. **Revista ARS**. ano 2, n.4, 2004. São Paulo: Departamento de Artes Plásticas/ECA/USP, 2004.
- _____. **Esthétique de la photographie**. França: Armand Colin, 2005b.
- SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.
- SYLVESTER, David. **Entrevista com Francis Bacon**: a brutalidade dos fatos. Itália: Cosac & Naify, 1995.
- STANGOS, Nikos. **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- STEINERT, Otto. Sobre las posibilidades de creación em fotografia. In: FONTCUBERTA, Joan. **Estética fotográfica**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

STRICKLAND, Carol. **Arte comentada**: da pré-história ao pós-moderno. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

TRIGO, Thales. **Equipamento fotográfico**: teoria e prática. São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 1998.

TRONCOSO, Maria Elena; GROSSO, Ricardo C. Lescano. **Arte Iberoamericano contemporâneo**: emoción y concepto. Argentina/Córdoba: ATcultura, 2005.

TURAZZI, Maria Inez. **Marc Ferrez**/ Espaço da Arte Brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

_____. **Poses e trejeitos**: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889). Rio de Janeiro: FUNARTE/Rocco, 1995.

TUTIKIAN, Jane (org). **A Universidade da fotografia**. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Museu da UFRGS, 2003.

VASCONCELLOS, Cássio. **Noturnos**. São Paulo: Bookmark, 2002.

VASQUEZ, Pedro. **A fotografia no Império**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

_____. **Fotografia**: reflexos e reflexões. São Paulo: L&PM, 1986.

VIEBIG, Reinhard. **Formulário fotográfico**. São Paulo: Íris, 1985a.

_____. **Tudo sobre o negativo**. São Paulo: Íris, 1985b.

VIRILIO, Paul. **A máquina de visão**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. Campinas/SP: Autores Associados, 2001.

CATÁLOGOS

APROPRIAÇÕES/COLEÇÕES. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002.

A FOTOGRAFIA NA REPÚBLICA DE WEIMAR. Catálogo da exposição. Stuttgart: Instituto de Relações Culturais Com o Exterior e autores, 1987.

FOTOGRAFIA DA BAUHAUS. Catálogo da exposição. Stuttgart: Instituto de Relações Culturais Com o Exterior e autores, 1983.

FOTOGRAFIA: manual completo de arte e técnica. Livro adaptado da série TIME-LIFE Books: The Life Library of Photographhy. Consultoria: Cláudio Kubrusly. Brasil: Abril Cultural, 1978.

FOTOGRAFIA DO SÉCULO XX: Museu Ludwig de Colônia. Lisboa: Taschen, 2005.

PROJETO LATA MÁGICA. Catálogo das oficinas. Porto Alegre: Grupo Lata Mágica, 2006.

DOCUMENTOS ELETRÔNICOS

<http://www.cotianet/talbot> - Acesso em 20 out. 2005.

<http://www.icp.org/international> center of photography - Acesso em 02 dez 2006.

<http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais> - Acesso em 14 dez. 2006.

<http://www.masters-of-photography.com/> - Acesso em 20 out. 2005.

<http://www.mre.gov.br> - Acesso em 06 abr. 2006.

<http://www.pierrecordier.com> - Acesso em 21 abr. 2006.

<http://www.sergiosakall.com.br/montagem/fotografo-oitica.htm> - Acesso em 25 maio 2005.

REVISTAS

CÂMERA: ed. em inglês. Lucerne, Suica: Heering, ano 54, n. 2, fev. 1975.

CÂMERA: ed. em inglês. Lucerne, Suica: Heering, ano 54, n. 7, jul.1975.

PAPARAZZI: arte fotográfica. ano I, n.5, p. 22-31. maio-jun. 1996.

PAPARAZZI: arte fotográfica. ano I, n.1, p. 34-41. set. 1995.

PAPARAZZI: arte fotográfica. ano III, n.18, p. 22-31. ago.-set. 1998.

PORTO ARTE. v. 5, n. 8, nov 1993. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1993.

PORTO ARTE. v. 6, n. 9, maio 1995. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1995.

PORTO ARTE. v. 8, n. 14, maio 1997. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1997.

PORTO ARTE. v. 9, n. 16, maio 1998. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1998a.

PORTO ARTE. v. 9, n. 17, nov. 1998. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 1998b.

PORTO ARTE. v. 13, n. 22, maio 2005. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2005.

FILMES

Janela da Alma: um filme sobre o olhar. Documentário. Direção, argumento e produção: João Jardim; co-direção e fotografia: Walter Carvalho. Brasil/França, 2002.

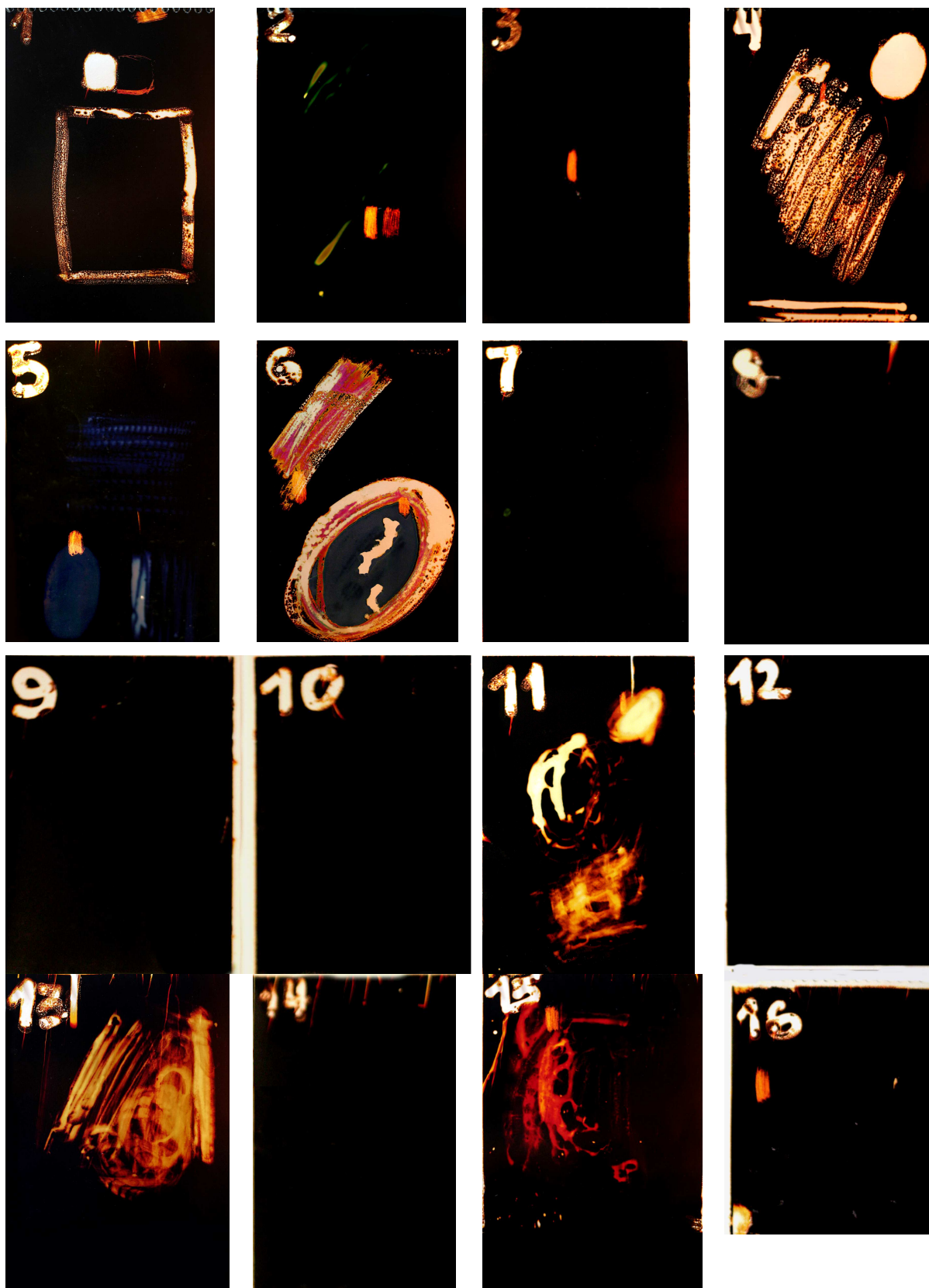
Geraldo de Barros - sobras em obras. Documentário. Direção: Michel Favre. Produção: Tatu Filmes Ltda. e Tradam AS, em co-produção com TV Senac, 74 min., 35 mm, 1999.

APÉNDICES

Apêndice A - Tabela nº1: procedimentos

<p>1</p> <p>REVELADOR DE PAPEL COR</p> <p>(BP para separar as áreas)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Efeito visual instantâneo • O preto puro, só aparece esfregando bem. • Separei o rev. com o BP • marquei quadrado na parte de cima, esfregando bem (B e rev) 	<p>2</p> <p>REVELADOR DE FILME COR</p> <ul style="list-style-type: none"> • Pressão bem leve para a aplicação do químico • De modo geral, o papel ficou rosado; em pontos de maior concentração ficou preto; passados poucos minutos clareou. 	<p>3</p> <p>VER DE FILME COR</p> <ul style="list-style-type: none"> • Pressão + forte (+q no 2) - aplicação do químico • Na marca em baixo à esquerda, a pressão foi + forte. • De modo geral as marcas escureceram bastante 	<p>4</p> <p>BRANQUEADOR DE PAPEL COR</p> <ul style="list-style-type: none"> • A aplicação do químico se deu com três pressões diferentes: forte - na bola médio - no meio leve - em baixo
<p>5</p> <p>BRANQUEADOR DE FILME COR</p> <ul style="list-style-type: none"> • Mudança suave de coloração do papel, o lilás (cor do papel) da emulsão ficou mais escuro • Nos locais de maior pressão a cor começou a clarear (ficou bem suave). 	<p>6</p> <p>BRANQ - FILME COR (cotonete) + BRANQ - PAPEL COR (cotonete)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Aplicação do químico sobre o papel (1º BF, 2º BP). • Aspecto geral - esverdeado • Pingos de BP deram maior concentração para algumas partes, que escureceram. 	<p>7</p> <p>REVELADOR DE FILME p&b</p> <ul style="list-style-type: none"> • Pressão bem leve para a aplicação do químico 	<p>8</p> <p>REVELADOR DE FILME p&b</p> <ul style="list-style-type: none"> • Pressão um pouco + forte q o nº 7, para a aplicação do químico
<p>9</p> <p>REV DE FILME p&b</p> <ul style="list-style-type: none"> • Pressão forte para a aplicação do químico 	<p>10</p> <p>REV - FILME COR (10 PARTES) + BRANQ - FILME COR (1 PARTE)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Químico misturado antes de ser colocado no papel • Pressão variada • A coloração ficou rosa forte 	<p>11</p> <p>REV - FILME COR (10 PARTES) + BRANQ - PAPEL COR (1 PARTE)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Químico misturado antes de colocar no papel • Pressão variada • Escurecimento acentuado 	<p>12</p> <p>REV - PAPEL COR (10 PARTES) + BRANQ - FILME COR (1 PARTE)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Mistura em um recipiente antes de ser colocado no papel com pressão variada. • Reação - rosa forte
<p>13</p> <p>REV - PAPEL COR (10 PARTES) + BRANQ - PAPEL COR (1 PARTE)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Misturei o químico antes de colocar no papel • A aplicação sobre a emulsão com pressão variada. 	<p>14</p> <p>REV - FILME p&b (15 PARTES) + BRANQ - FILME COR (1 PARTE)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Misturei o químico antes de colocar no papel • Pressão variada 	<p>15</p> <p>REV - FILME p&b (15 PARTES) + BRANQ - PAPEL COR (1 PARTE)</p> <ul style="list-style-type: none"> • Misturei o químico antes de colocar no papel • Pressão variada 	<p>16</p> <p>NENHUMA APLICAÇÃO DE QUÍMICO SOBRE O PAPEL VELADO</p>

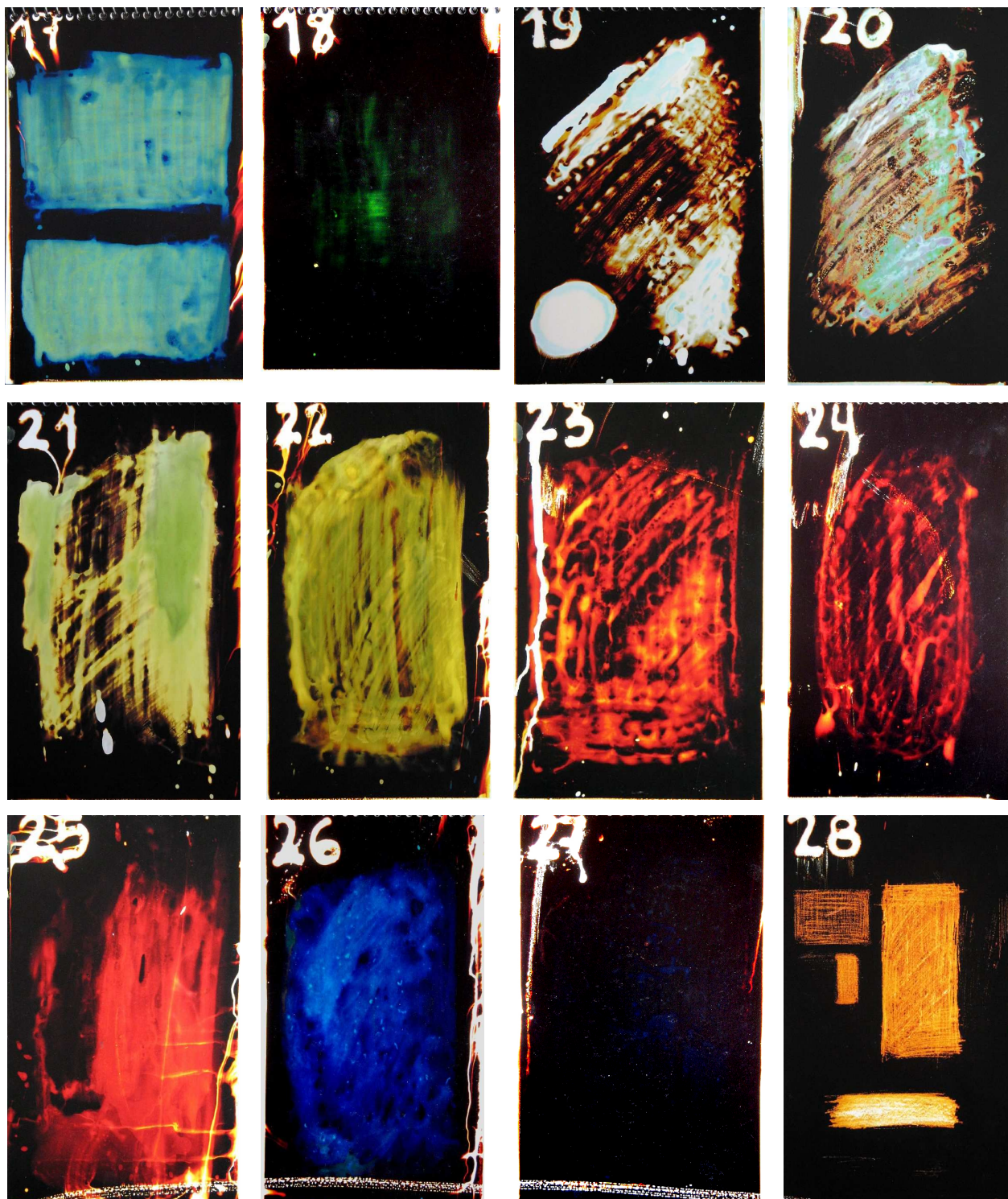
Apêndice B - Tabela nº1b: Quadro de amostra de procedimentos



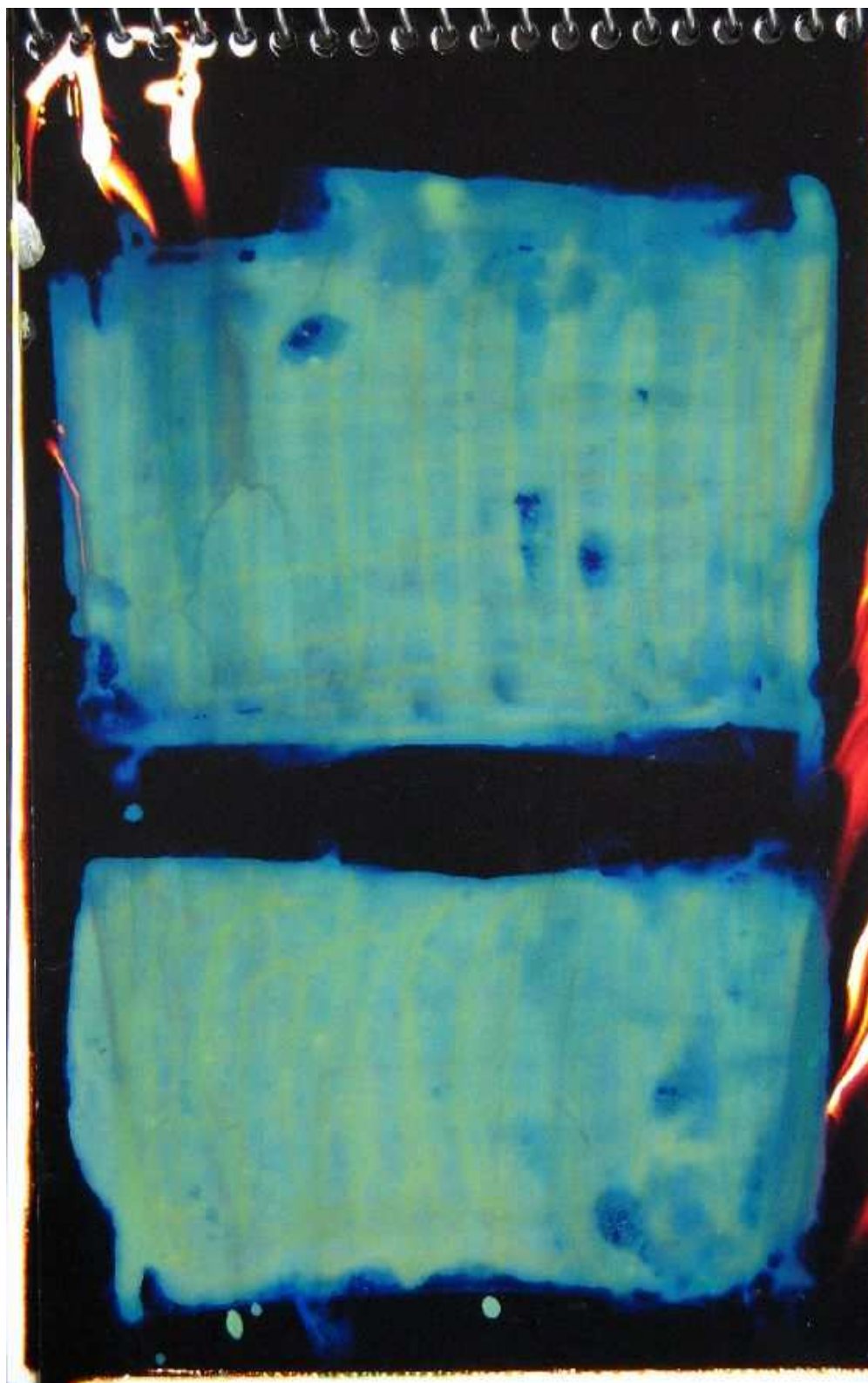
Apêndice C - Tabela nº2: procedimentos

<p>17 - repetição do 5</p> <p>BRANQ DE FILME COR</p> <ul style="list-style-type: none"> Mudança suave de coloração do papel, o lilás (cor do papel) da emulsão ficou levemente mais escuro/esverdeado. Pressão média para forte (ficou todo com a mesma coloração). 	<p>18 - repetição do 2</p> <p>REVEL DE FILME COR</p> <ul style="list-style-type: none"> Pressão média De modo geral, o papel ficou rosado no início e depois escureceu uniformemente. 	<p>19</p> <p>BRANQ DE PAPEL COR (7 PARTES) + ÁGUA (15 PARTES)</p> <ul style="list-style-type: none"> Pressão média. No início estava rosado, depois de alguns minutos clareou e se transformou em creme. A bola ficou bem clara e a pressão nela foi bem forte 	<p>20 - repetição do 6</p> <p>BRANQ DE FILME COR (10 PARTES) + BRANQ DE PAPEL COR (5 PARTES)</p> <ul style="list-style-type: none"> Pressão média A mancha, no início, ficou verde clara, permaneceu assim.
<p>21 - repetição do 13</p> <p>REVEL DE PAPEL COR (10 PARTES) + BRANQ DE PAPEL COR (1 PARTE)</p> <ul style="list-style-type: none"> Misturei o químico antes de colocar no papel Pressão forte Despejei o líquido – pouco – deixei secar ao natural 1ª reação - rosa forte. Logo depois escuro e esverdeado. Algumas partes ficaram verdes + claras (onde o líquido tinha se acumulado) 	<p>22 - repetição do 13</p> <p>REVEL DE PAPEL COR (20 PARTES) + BRANQ DE PAPEL COR (1 PARTE)</p> <ul style="list-style-type: none"> Misturei o químico antes de colocar no papel Aplicação sobre a emulsão com pressão forte Ficou mais escuro que o 21; rosa escuro no início e depois esverdeado. 	<p>23 - repetição do 15</p> <p>REVEL DE FILME p&b (15 PARTES) + BRANQ DE PAPEL COR (1 PARTE)</p> <ul style="list-style-type: none"> Misturei o químico antes de colocar no papel Pressão média Ficou todo branco, perdendo o efeito do branqueador puro. 	<p>24 - repetição do 15</p> <p>REVEL DE FILME p&b (40 PARTES) + BRANQ DE PAPEL COR (2 PARTES)</p> <ul style="list-style-type: none"> Misturei o químico antes de colocar no papel Pressão menor que no 23 Mais diluição que o 23
<p>25 - repetição do 15</p> <p>REVEL DE FILME p&b (50 PARTES) + BRANQ DE PAPEL COR (2 PARTES)</p> <ul style="list-style-type: none"> Misturei o químico antes de colocar no papel Pressão média Despejei o líquido, depois retirei o excesso. Ficou bem claro, levemente escurecido na metade direita da mancha. Mais diluição que o 23 e 24 	<p>26 - repetição do 14</p> <p>REVEL DE FILME p&b (10 PARTES) + BRANQ DE FILME COR (8 PARTES)</p> <ul style="list-style-type: none"> Misturei o químico antes de colocar no papel Pressão média Ficou verde bem claro 	<p>27 - repetição do 14</p> <p>REVEL DE FILME p&b (15 PARTES) + BRANQ DE FILME COR (1 PARTE)</p> <ul style="list-style-type: none"> Misturei o químico antes de colocar no papel Pressão médio-forte. Despejei o líquido e sequei o excesso Ficou claro - creme 	<p>28 - repetição do 16</p> <p>Raspagem na emulsão com o papel molhado depois da revelação final</p> <p>NENHUMA APLICAÇÃO DE QUÍMICO SOBRE O PAPEL VELADO</p>

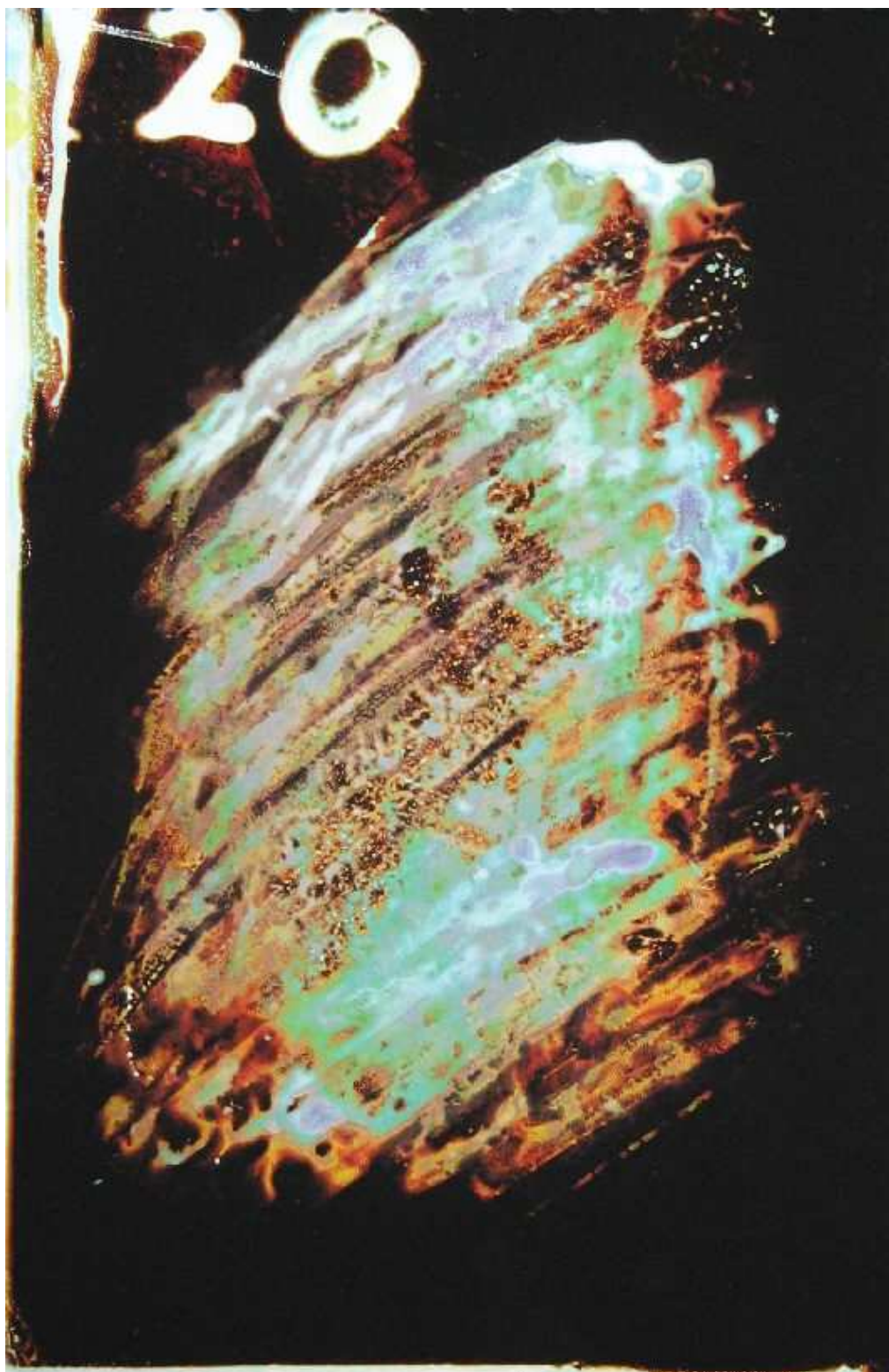
Apêndice D - Tabela nº2 b: Quadro de amostra de procedimentos



OBS: Imagens obtidas a partir da experimentação de químicos fotográficos sobre o suporte fotossensível.

Apêndice E - Amostra de procedimento 17

Apêndice F - Amostra de procedimento 20



Apêndice G - Amostra de procedimento 21

Apêndice H - Amostra de procedimento 25

Apêndice I – Quadro evolutivo da Câmara Obscura

História da Câmara Obscura		
Data/Nome	Acontecimentos	Observações
Séc V a.C. Mo Tzu (CHI).	Princípio ótico da câmara obscura	Alguns historiadores atribuem a Mo Tzu os primeiros comentários sobre o princípio ótico do artefato.
Séc IV a.C. Aristóteles (384-322 a.C.) Filósofo grego	Primeiros comentários esquemáticos sobre a câmara obscura	Sentado sob uma árvore, Aristóteles teria observado a imagem do sol, em um eclipse parcial, projetando-se no chão em forma de meia lua ao passar seus raios por um pequeno orifício entre as folhas de um plátano. Observou também, que quanto menor era o orifício, maior a nitidez da imagem.
Séc XI o Alhazan Ibn al-Haitham (956-1038)	Erudito Árabe, conhecido na Europa como Alhazan . Em princípios do século XI na corte de Constantinopla, ele teria observado um eclipse solar com a câmara obscura.	Alhazan complementou o conhecimento dos Gregos sobre ótica por conta de suas próprias pesquisas. Descreveu de forma clara o fenômeno que serviu de base principal para Roger Bacon e outros estudiosos europeus. Foi traduzido para o latim cerca de um século após sua morte, o manuscrito foi o estopim de um surto de pesquisas óticas na Europa do séc. XIII.
Sec XV	"A partir do séc XV, muitos artistas ocidentais usaram a ótica – com o que me refiro aos espelhos e lentes (ou uma combinação dos dois) – para criar projeções fiéis. Alguns dos artistas usavam essas imagens projetadas diretamente para produzir desenhos e pinturas, e cedo esse novo modo de retratar o mundo – esse novo modo de ver – disseminou-se. (...) Sei que os artistas são reticentes sobre seus métodos – eles o são hoje, e não há razão para supor que jamais tenham sido diferentes.". (HOCKNEY, 2001, pp.12-14.).	
1545 Reiner Gemma Frísus Físico Holandês	De radio astronômico et geométrico liber	Publica uma das primeiras ilustrações conhecidas da câmara obscura em uma de suas obras
1550 Girolamo Cardano Físico Italiano	Colocação de uma "lente biconvexa" (disco de cristal) na abertura do orifício para formar uma imagem mais brilhante	em De subtilitate - Esta é a primeira referência a uma câmara obscura com uma lente. Representa uma modificação significativa no funcionamento da câmara obscura
Séc. XVI Giovanni Batista Della Porta (1541–1615)	1558 – Publica <i>Magiae Naturalis</i> . Recomenda o uso da câmara obscura como auxílio ao desenho (de paisagem). Vol IV 1588 – 2ª edição + completa. <i>Sugere o uso da câmara obscura para o retrato</i>	"Se no sabeis pintar, com este procedimento podéis dibujar (el contorno de las imágenes) con un lápiz. Entonces no tenéis más que aplicar los colores. Esto se consigue proyectando la imagen sobre una mesa de dibujo con un papel. Y para una persona que sea habilidosa la cosa resulta muy sencilla". (PORTA apud GERNSEIM, 1967, p.11).
1568 Daniello Bárbaro .	Publica <i>La Pratica della Perspectiva</i> .	Mencionava diafragma de vários tamanhos para obter uma imagem mais nítida
1573 Egnatio Danti .	Publica <i>La Prospettiva di Euclide</i> .	Aplicou um espelho côncavo para rebater a imagem que até então era invertida
1620 Johannes Kepler (1571 – 1630) - Astrônomo	Utilizava uma câmara obscura em forma de tenda, que continuou sendo utilizada ainda até o início do séc. XIX.	A tenda de Kepler tinha na parte superior um tubo contendo uma lente biconvexa e um espelho para refletir a imagem sobre uma mesa para realizar desenhos topográficos. A tenda portátil rodava sobre si mesma.
1646 Athanasius Kircher . (1602 – 1680) Jesuíta/erudito professor em Roma.	Descreveu e ilustrou uma câmara obscura que possibilitava ao artista entrar no seu interior e desenhar em vários locais, sendo transportada como uma liteira. Autor de <i>Ars Magna et Lucis Umbrae</i> .	O aparato era um cubo de metal leve, utilizava uma lente em cada lado (nos orifícios) e continha um cubo interno de papel transparente para o desenho. Também foi o responsável por inverter o processo, colocando a fonte de luz dentro da câmara e objetos a sua frente, projetando imagens à distância. Este aparelho foi chamado de "Lanterna Mágica".
Entre 1676 e 1686	Surgem as primeiras câmaras reflex.	Neste período é a 1ª vez que se descreve a caixa com o interior pintado de preto para evitar reflexos indesejáveis, artifício que é utilizado pelos atuais fotógrafos de câmara obscura em suas latas e caixas.
1685 Johann Zahn ALE	Descreveu a utilização de um espelho para redirecionar a imagem ao plano horizontal. 1ª menção à pintura interna (de preto) da caixa.	Zahn é autor de modelos das 1ªs câmaras reflex (transportáveis e de pequenos formatos). Seus modelos são protótipos em tamanho e forma das câmaras do Sec. XIX. Autor de <i>Oculus Artificialis</i>
Séc. XVII	O surgimento das câmaras transportáveis facilitou o trabalho dos artistas.	Entre os artistas que utilizaram a câmara obscura temos: Leonardo da Vinci, Leon Battista Alberti, Dürer e Piero della Francesca.
Séc. XVIII	A maioria das obras que tratavam de ótica e de pintura, e livros de conhecimento popular, traziam muitas descrições do aparato.	Neste período já era de conhecimento geral entre pessoas mais cultas a utilização da câmara obscura. O instrumento havia se tornado popular possuindo recursos técnicos suficientes para proporcionar uma boa imagem. Faltava apenas o desenvolvimento químico para poder fixar as imagens.

Material organizado por Myra Gonçalves

Fontes de pesquisa:

BENJAMIN, Walter. **A pequena história da fotografia** (Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política). São Paulo: Brasiliense, 1994.

BUSSELLE, Michael. **Tudo sobre fotografia**. São Paulo: Círculo do Livro, 1977.

FONTCUBERTA, Joan. **Fotografía: conceptos y procedimientos**. México: Gustavo Gili, 1994.

GERNSHEIM, Helmut. **História gráfica de la fotografia**. Barcelona: Omega, 1967.

HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto: redescobrimdo as técnicas perdidas dos grandes mestres**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Apêndice J - Quadro evolutivo do suporte fotossensível

Descobertas químicas e a evolução do suporte fotossensível		
Desde a metade do Séc. XVII já era possível utilizar, <i>fotograficamente</i> , os aparelhos óticos da época. A sua evolução havia acontecido de forma mais rápida. Por outro lado, do ponto de vista químico, somente a partir do Séc. XVIII se inicia um processo de descobertas que serão fundamentais para a fotografia.		
1604	Ángelo Sala	Observou o escurecimento de alguns compostos de prata quando expostos à luz (menciona o calor e o ar como sendo os possíveis responsáveis pelo fenómeno).
1725	Johann Heinrich Schulze (1687-1744)	Observou que o escurecimento dos sais de prata era causado pela luz (e não pelo calor ou pelo ar como havia sido mencionado anteriormente)
1763	Dr. William Lewis	1ª pessoa a publicar as investigações de Schulze. (Ing).
1777	Carl Wilhelm Scheele (1742-1786)	Observou que os raios violeta do espectro solar causavam um escurecimento mais rápido sobre o cloreto de prata do que os demais comprimentos de onda. Esse fato mostrou-se uma desvantagem para a obtenção fotográfica que só foi resolvida com o aparecimento dos filmes pancromáticos.
A INVENÇÃO da FOTOGRAFIA		
1793 - Os primeiros a tentar capturar as imagens da câmara obscura foram os irmãos NIEPCE. Joseph Nicéphore e Claude, que eram oficiais militares designados em Cagliari, capital da Sardenha, em 1793. Juntos tentaram encontrar um produto químico que pudesse fixar as imagens da câmara obscura. Pouco se sabe sobre este fato exceto uma carta de Nicéphore a Claude, datada de 1824, comentando as experiências daquela época.		
Fim do Séc XVIII	Thomas Wedgwood (1771-1805)	Wedgwood conhecia a câmara obscura por causa do desenho. Sabia da sensibilidade à luz do nitrato de prata através de Alexander Chisholm , que, além de seu tutor, havia sido ajudante químico do Dr. William Lewis. Este havia publicado, em 1763, as investigações de Schulze. Wedgwood tentou fixar as imagens da câmara obscura sobre o nitrato de prata. As imagens não eram permanentes e podiam ser vistas somente à luz de vela.
1802	Humphry Davy (1778-1829)	Wedgwood teve seus experimentos publicados pelo amigo e colaborador Humphry Davy em 1802. No <i>Journal of the Royal Institution</i> .
As tentativas de Niépce foram evoluindo até ele tentar fixar as imagens da câmara obscura. Tentou copiá-las para fazer positivos. Não obteve sucesso, mas suas experiências com a idéia de positivo/negativo, vão abrir caminho para os resultados posteriores de Talbot .		
1813	Joseph Nicéphore Niepce	Oito anos após a morte prematura de Wedgwood, Niepce tentou obter imagens fotoquímicas. Na época ele estava interessado pela litografia que começava a ser popular na França. Como não tinha dom para o desenho, colocava "gravuras" em um suporte transparente feito com cera, sobre pedras litográficas cobertas com um tipo de verniz sensível à luz (não especificado) e expunha ao sol.
1816		Conseguiu obter imagens de seu pátio sobre papel sensibilizado com cloreto de prata parcialmente "fixado" com "ácido nítrico". As imagens eram negativas.
1826	(1765-1833)	Heliografia A 1ª fotografia realizada com êxito foi com este processo. Niépce captou a vista da janela de seu local de trabalho (na sua casa). Utilizou uma câmara profissional construída por um ótico de Paris chamado Charles Chevalier. O material fotossensível utilizado por ele foi o Betume da Judéia (a imagem era positiva)
1824	Hercules Florence Fra/Bra (1804-1879)	NO ANO SEGUINTE ESTAVA CONTRATADO COMO DESENHISTA DA EXPEDIÇÃO DO BARÃO DE LANGSDORFF. A PARTIR DE 1830, NA VILA DE SÃO CARLOS (ATUAL CAMPINAS), DEU INÍCIO ÀS SUAS PESQUISAS, AUXILIADO PELO FARMACÊUTICO JOAQUIM CORRÊA DE MELLO, QUE LHE INDICOU AS PROPRIEDADES DOS SAIS DE PRATA. EM 1833, ISOLADAMENTE, CONSEGUIU IMPRIMIR ATRAVÉS DE PROCESSOS FOTOGRÁFICOS. UTILIZA A PALAVRA PHOTOGRAPHIE ANTES DE 1839
1835	Louis Jacques Mande Daguerre (1787-1851)	DAGUERREÓTIPO - CHAPA REVESTIDA COM PRATA E SENSIBILIZADA COM IODETO DE PRATA. A REVELAÇÃO DA IMAGEM LATENTE ERA COM VAPOR DE MERCÚRIO. ATÉ 1839 UTILIZOU O SAL COMUM PARA FIXAÇÃO
1839		OFICIALIZAÇÃO DA FOTOGRAFIA. FICOU SABENDO DO HIPOSSULFITO DE SÓDIO E ADOTOU O PRODUTO.
1839	Hippolyte Bayard (1801-1887)	POSITIVO DIRETO SOBRE PAPEL. FUNCIONÁRIO DO MINISTÉRIO DAS FINANÇAS DA FRANÇA, BAYARD REALIZA EM 24 DE JUNHO DE 1839 A PRIMEIRA EXPOSIÇÃO DE FOTOGRAFIAS DO MUNDO, COM 30 TRABALHOS DE SUA AUTORIA. DESENVOLVEU O PROCESSO DE POSITIVO DIRETO SOBRE PAPEL, UTILIZANDO SUA CÂMERA OSCURA, ENTRE FEVEREIRO E ABRIL DE 1839. SUAS DESCOBERTAS NÃO RECEBEM O MESMO APOIO OFERECIDO A DAGUERRE POR FRANÇOIS ARAGO.
1819	Sir. John Frederick William Herschell	EM 1819, HERSCHEL DESCOBRE A S PROPRIEDADES DO HIPOSSULFITO DE SÓDIO COMO AGENTE FIXADOR. APESAR DE TER COMUNICADO O FATOS PARA VÁRIAS PESSOAS, ENTRE ELAS TALBOT, O PRODUTO NÃO FOI UTILIZADO IMEDIATAMENTE.
1839	(1792-1871) - ING	SET DE 1839 - AO SABER DA DESCOBERTA DE DAGUERRE, O ASTRÓNOMO HERSCHELL, CUNHOU PALAVRAS COMO FOTOGRAFIA, POSITIVO E NEGATIVO, USADAS ATÉ HOJE. NO ASPECTO PRÁTICO, É DEVIDO A ELE O PROCESSO QUE POSSIBILITOU A 1ª FOTO SOBRE VIDRO (VIDRO RECOBERTO COM CARBONATO DA PRATA).
1842		CIANÓTIPO OU CÓPIA AZUL.
1835	Willian Henry	CALÓTIPO/TALBÓTIPO

1841 Data da patente	Fox Talbot (1800-1877)	OS DESENHOS FOTOGÊNICOS (PHOTOGENIC DRAWINGS) DE TALBOT OU <i>FOTOGRAMAS</i> , CONSISTIAM EM OBJETOS COLOCADOS DIRETAMENTE SOBRE O SUPORTE QUE, POR CONTATO, DEIXAM SUA PRÓPRIA IMAGEM. TENTANDO UTILIZAR A CÂMARA LÚCIDA PARA O DESENHO, ELE LEMBRA QUE OBTIVERA MAIS ÊXITO COM A CÂMARA OBSCURA. TALBOT COMEÇOU SEUS EXPERIMENTOS FAZENDO CÓPIAS POR CONTATO E INVENTOU O PRIMEIRO SISTEMA SIMPLES PARA A PRODUÇÃO DE UM NÚMERO INDETERMINADO DE CÓPIAS, A PARTIR DE UMA CHAPA EXPOSTA. O 1º NEGATIVO EM PAPEL FOI OBTIDO EM 1835 E REPRESENTA A JANELA DA BIBLIOTECA DA LACOCK ABBEY.
1848	Abel Niépce de Saint-Victor (1805 – 1870)	Albumina (<i>Albumen</i>) SAINT-VICTOR, SOBRINHO DE NIÉPCE, DESENVOLVEU O 1º MÉTODO PRATICADO DE FOTOGRAFIA SOBRE VIDRO. CONSISTIA EM UMA CHAPA DE VIDRO RECOBERTA COM CLARA DE OVO SENSIBILIZADA COM IODETO DE POTÁSSIO, UMEDECIDA COM UMA SOLUÇÃO ÁCIDA DE NITRATO DE PRATA, REVELADA COM ÁCIDO GÁLICO E FIXADA PELO MÉTODO HABITUAL DA ÉPOCA. AS PLACAS PREPARADAS DURAVAM 15 DIAS, A REVELAÇÃO PODIA ESPERAR UMA SEMANA. A EXPOSIÇÃO ERA DE 5 A 15 MIN. PELA LONGA EXPOSIÇÃO, ERA INADEQUADA PARA O RETRATO. PERMITIA FINOS DETALHES E UMA QUALIDADE SUPERIOR SENDO UTILIZADA, ENTÃO, PARA A ARQUITETURA, PAISAGEM E REPRODUÇÕES DE ARTE.
1850	Louis Désiré Blanquart-Evrard (1802-1872)	Papel Albuminado INTRODUZIU UM PAPEL PARA POSITIVOS. CONCEBE O USO DO PAPEL À BASE DE ALBÚMEN (CLARA DE OVO), A SUPERFÍCIE ERA MAIS BRILHANTE E A SENSIBILIZAÇÃO SE DAVA COM NITRATO DE PRATA. FOI COMERCIALIZADO EM GRANDE ESCALA ATÉ O FINAL DO SÉC XIX.
1851	Frederick Scott Archer (1813-1857)	COLÓDIO ÚMIDO PUBLICADO EM <i>THE CHEMIST</i> , FOI O COMEÇO DE UMA NOVA ERA. SUPLANTOU TODAS AS OUTRAS TÉCNICAS USADAS ATÉ ENTÃO. O COLÓDIO ÚMIDO CONTINHA IODETO DE POTÁSSIO E ERA UM SUPORTE DE VIDRO SENSIBILIZADO COM NITRATO DE PRATA. A EXPOSIÇÃO SE DAVA COM O PRODUTO ÚMIDO, POIS TINHA QUE SER PREPARADO UM POUCO ANTES DO USO. A REVELAÇÃO ERA COM PIROGALOL OU UM SAL FERROSO E TINHA QUE SER IMEDIATA. TODAS AS OPERAÇÕES COM ESTE PROCESSO TINHAM QUE SER REALIZADAS NO ATO. APESAR DE APRESENTAR DIFICULDADES EM RELAÇÃO AO MANUSEIO, O COLÓDIO ÚMIDO OFERECIA A VANTAGEM DE AUMENTAR EM MUITO A SENSIBILIDADE DO SUPORTE (REDUZIU A EXPOSIÇÃO PARA DOIS OU TRÊS SEGUNDOS).
1851	F. Scott Archer (1813-1857) & PETER W. FRY	AMBRÓTIPO ERA DESENVOLVIDO A PARTIR DO PROCESSO DE COLÓDIO ÚMIDO, FORNECIA UM POSITIVO DIRETO. PODIAM SER SOBRE COURO ESCURO OU PAPEL PRETO (ATROGRAFIAS). APRESENTAVA-SE DE FORMA SEMELHANTE AOS DAGUERREÓTIPOS, PORÉM COM CUSTO BEM MENOR.
1851	Gustave Le Gray (1820 – 1882)	NEGATIVO DE PAPEL ENCERADO APERFEIÇOANDO O CALÓTIPO, LE GRAY INTRODUZIU O PROCESSO DE TRATAR O NEGATIVO DE PAPEL COM CERA, ANTES DE SENSIBILIZÁ-LO COM OS SAIS DE PRATA PARA EXPOR À LUZ. O NEGATIVO DE PAPEL ENCERADO ERA MAIS RESISTENTE E TRANSLÚCIDO DO QUE O PAPEL EMPREGADO NO CALÓTIPO. PODIA SER PREPARADO COM ANTECEDÊNCIA E APRESENTAVA BOA QUALIDADE NA IMAGEM. ESTE PROCESSO CHEGOU A SER MUITO POPULAR NA FRANÇA E INGLATERRA, QUASE TÃO DIFUNDIDO COMO O NEGATIVO DE VIDRO DE COLÓDIO ÚMIDO.
1853	Adolphe Alexander Martin & HAMILTON SMITH	FERRÓTIPO OU TINTIPO PROCESSO FOTOGRÁFICO SOBRE PLACA METÁLICA (PLACAS DE FERRO ENVERNIZADAS). PERMITIA BAIXO CUSTO E RAPIDEZ DE OPERAÇÃO. MUITO POPULAR NOS EUA. TORNOU-SE RAPIDAMENTE MUITO UTILIZADA POR FOTÓGRAFOS AMBULANTES.
1871	Richard Leach Maddox (1816 – 1902) - ING	Negativo de vidro de gelatina (ou Placa Seca) EMULSÃO DE GELATINA COM COMPOSIÇÃO DE BROMETO DE PRATA. 1ª CHAPA MANIPULÁVEL REVESTIDA DE GELATINA PARA MANTER O BROMETO DE PRATA NO LUGAR, O PROCESSO AJUDOU NO AVANÇO DA CHAPA SECA, PORÉM AINDA ERA POUCO SENSÍVEL.
1877	Jonh Burgess Richart Kennett Charles Bennett	RESPONSÁVEIS POR APERFEIÇOAR O MÉTODO DE MADDOX. NO ANO DE 1877 ENTRAM NO MERCADO PLACAS DE ALTA SENSIBILIDADE, ACONDICIONADAS EM CAIXAS PRONTAS PARA SEREM USADAS.
1884	George Eastman KODAK	FILME FLEXÍVEL EM ROLO INTRODUZIU ESTE FILME FLEXÍVEL, QUE INICIALMENTE ERA PRODUZIDO COM CELULÓIDE. POR SER UM MATERIAL ALTAMENTE INFLAMÁVEL, NO SÉCULO XX O CELULÓIDE FOI SUBSTITUÍDO POR NEGATIVOS A BASE DE ACETATO.
1888	1ª câmera Kodak	CÂMARA PEQUENA, ROLO PARA 100 EXPOSIÇÕES, OBTURADOR CILÍNDRICO ARMADO POR UM CORDÃO E ACIONADO POR UM BOTÃO, TRANSPORTAVA O FILME COM UM PINO, E A MÁQUINA TINHA APENAS UMA VELOCIDADE (1/25S), UMA ABERTURA DE DIAFRAGMA E UMA OBJETIVA DE FOCO FIXO. “VOCÊ APERTA O BOTÃO, NÓS FAZEMOS O RESTO!”

Material organizado por Myra Gonçalves

Fontes de pesquisa:

BENJAMIN, Walter. **A pequena história da fotografia** (Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política). São Paulo: Brasiliense, 1994.

BUSSELLE, Michael. **Tudo sobre fotografia**. São Paulo: Círculo do Livro, 1977.

FONTCUBERTA, Joan. **Fotografía: conceptos y procedimientos**. México: Gustavo Gili, 1994.

GERNSHEIM, Helmut. **História gráfica de la fotografia**. Barcelona: Omega, 1967.

KOSSOY, Boris. **Hercules Florence: 1833, a descoberta isolada da fotografia no Brasil**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839 – 1889)**. Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1995.