

UNIVERSIDADE DO SAGRADO CORAÇÃO

MARIANA COSTA CANDIDO

**FOTOLIVRO: IMAGENS SACRAS E ELEMENTOS
RITUALÍSTICOS DO CATOLICISMO**

BAURU

2017

UNIVERSIDADE DO SAGRADO CORAÇÃO

MARIANA COSTA CANDIDO

**FOTOLIVRO: IMAGENS SACRAS E ELEMENTOS
RITUALÍSTICOS DO CATOLICISMO**

Trabalho de Conclusão de Curso de Jornalismo apresentado ao Centro de Ciências Exatas e Sociais Aplicadas da Universidade do Sagrado Coração, sob orientação da Profa. Ma. Érica Cristina de Souza Franzon.

BAURU
2017

C217i	<p data-bbox="529 1358 831 1394">Candido, Mariana Costa</p> <p data-bbox="529 1423 1289 1520">Fotolivro: Imagens sacras e elementos ritualísticos do catolicismo / Mariana Costa Candido. -- 2017. 62f. : il.</p> <p data-bbox="570 1612 1260 1648">Orientadora: Prof.^a M.^a Erica Cristina de Souza Franzon.</p> <p data-bbox="529 1705 1289 1801">Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) - Universidade do Sagrado Coração - Bauru - SP</p> <p data-bbox="529 1831 1289 1925">1. Catolicismo. 2. Fotografia. 3. Fotojornalismo. 4. Fotolivro. 5. Jornalismo. I. Franzon, Erica Cristina de Souza Franzon.</p>
-------	--

MARIANA COSTA CANDIDO

**FOTOLIVRO: IMAGENS SACRAS E ELEMENTOS RITUALÍSTICOS
DO CATOLICISMO**

Trabalho de Conclusão de Curso de Jornalismo apresentado ao Centro de Ciências Exatas e Sociais Aplicadas da Universidade do Sagrado Coração, sob orientação da Profa. Ma. Érica Cristina de Souza Franzon.

Bauru, 27 de novembro de 2017.

Banca examinadora:

Profª. Ma. Érica Cristina de Souza Franzon
Universidade do Sagrado Coração

Prof. Me. Vitor Pachioni Brumatti
Universidade do Sagrado Coração

Prof. Me. Fábio Alessandro Somenci

Dedico este trabalho aos seguidores da Igreja Católica, mas principalmente para todas as outras religiões ao redor do mundo que convivem em união, praticam o amor ao próximo e descartam qualquer atitude de intolerância religiosa.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é dedicado à minha mãe, Maria do Socorro Costa Candido, que sempre me apoiou em minhas decisões, me acalmou e me segurou em momentos de ansiedade e angústias, ao meu pai Mario Roberto Candido, que me ajudou no deslocamento aos locais das fotos, dentro e fora da cidade; assim como meu irmão;

Aos amigos da Universidade Flávia Stopa por sempre tirar minhas dúvidas sobre determinados assuntos das aulas e ter uma paciência imensa em me explicar cada detalhe, Guilherme Lima estando ao meu lado me passando confiança, incentivos, a todo tempo mostrando-me que sou capaz de executar algo, e quando necessário alguns puxões de orelha, Thaiza Costa, uma amizade que fiz na universidade e a cada ano convivendo juntas tem se mostrado uma grande amiga, quase uma irmã. Ficamos escrevendo nossos trabalhos juntas em várias noites em claros, uma ajudando a outra;

A minha amiga da Universidade pra vida, Thayná Fogaça, que me deu total suporte e auxílio sobre o tema e com equipamentos. Deixo-a em evidência pois sem sua ajuda não teria sido possível frequentar determinados ambientes para alcançar o objetivo das fotos;

Ao Lucas Boemer, uma pessoa muito especial e importante na minha vida, que me ensinou o real motivo da palavra viver e me proporcionou momentos de amadurecimento, felicidade e companheirismo. Sempre se manteve ao meu lado na decisão de ser jornalista e me convenceu a seguir com a graduação quando pensei em desistir;

Aos fiéis da Paróquia São Benedito de Bauru, que me receberam de braços abertos, com muita receptividade e ajudaram a facilitar o deslocamento para os locais das fotos;

A coordenadora e professora do curso de Jornalismo da Universidade Sagrado Coração, Prof.^a M.^a Mayra Ferreira Fernandes pelo seu desempenho, sua transparência e o compromisso com os alunos, algo essencial para que tudo ocorresse bem no meu processo de conclusão de curso;

Ao Prof. Dr^o Fabio Somenci o qual lecionou para minha turma no primeiro ano do curso, com a disciplina “Ética e Cultura Religiosa”, proporcionando debates e conhecimento sobre temas pouco discutidos em sala de aula. Devido as suas aulas

e a sua disciplina, optei pela escolha deste tema no meu trabalho. Agradeço também ter aceitado o convite para fazer parte da minha banca de defesa do trabalho de conclusão do curso;

Ao Prof. M^o Vinícius Carrasco por abrir portas no projeto de extensão Círculo On da Universidade para expor meus trabalhos fotojornalísticos realizados durante o projeto, além do apoio, incentivo e elogios que me motivaram a continuar com a ideia da fotografia;

E principalmente à minha orientadora, Prof.^a M.^a Erica Cristina de Souza Franzon pela qual tenho uma grande admiração profissional e acadêmica desde o segundo ano do curso, quando começou a lecionar para minha turma, mostrou-me que a fotografia é algo que vai além das regras técnicas, que é uma arte que a principal mão de obra são nossas emoções e sensações. Uma pessoa que me trouxe conselhos e incentivos como professora e amiga, e que sem ela a conclusão do meu sonho de ser jornalista não seria possível.

“A imagem indica uma realidade ampla
que vaza culturas, comunidades e
séculos.” Cláudio Pastro

“O papel da imagem é unificador.”
Cláudio Pastro

RESUMO

O fotolivro *Imagens Sacras e Elementos Ritualísticos do Catolicismo* resulta de estudo teórico e prático, dividido em duas frentes: um Relatório de Fundamentação Teórica, cujo conteúdo trata de conhecimentos sobre fotografia, imagem; e um fotolivro na versão digital, composto por 30 fotografias sobre ritos e elementos simbólicos da Igreja Católica. As fotografias foram capturadas em cidades, espaços e eventos localizados na cidade de Bauru e região. A categoria de fotolivro, escolhida como produto para este Trabalho de Conclusão de Curso, caracteriza-se como um suporte privilegiado por estabelecer uma narrativa para além do documento, com potencialidades poéticas. O percurso narrativo do fotolivro aliado ao Relatório de Fundamentação Teórica permite o conhecimento de símbolos católicos a partir de um olhar particular da autora do produto. A fotografia carrega o referente, a semelhança com o real, sendo considerada espelho, porém a intencionalidade do fotógrafo pode constituir um traço dessa realidade. O fotolivro *Imagens Sacras e Elementos Ritualísticos do Catolicismo* tem como premissa o uso de técnicas e da linguagem fotográfica para recortar um universo complexo e rico em significados para criar uma narrativa informativa, particular e sensível sobre o catolicismo. A escolha da fotografia deve-se a um importante papel ao longo da história, principalmente no jornalismo, relacionada ao fato que as pessoas são atraídas pelo estímulo visual, gerando curiosidade e interesse. A linguagem fotográfica, composta por técnicas e escolhas compositivas são capazes de revelar memórias arcaicas e demonstrar a sobrevivência de elementos ritualísticos, culturais e ancestrais sobreviventes no tempo presente.

Palavras-chave: Catolicismo. Fotografia. Fotojornalismo. Fotolivro. Jornalismo

ABSTRACT

The booklet *Sacred Images and Ritualistic Elements of Catholicism* results from a theoretical and practical study, divided into two fronts: a Report of Theoretical Rationale, whose content deals with knowledge about photography, image; and a booklet in the digital version, composed of 30 photographs about rites and symbolic elements of the Catholic Church. The photographs were captured in cities, spaces and events located in the city of Bauru and region. The category of photobook, chosen as a product for this Course Completion Work, is characterized as a privileged support for establishing a narrative beyond the document, with poetic potentialities. The narrative route of the booklet together with the Report of Theoretical Grounding allows the knowledge of Catholic symbols from a specific view of the author of the product. The photograph carries the referent, the resemblance to the real, being considered a mirror, but the intentionality of the photographer may be a trace of this reality. The photo book *Sacred Images and Ritualistic Elements of Catholicism* is premised on the use of techniques and the photographic language to cut a complex universe and rich in meanings to create an informative, sensitive and sensitive narrative about Catholicism. The choice of photography is due to an important role throughout history, especially in journalism, related to the fact that people are attracted by the visual stimulus, generating curiosity and interest. Photographic language, composed of techniques and compositional choices, are capable of revealing archaic memories and demonstrating the survival of surviving ritualistic, cultural and ancestral elements in the present time.

Keywords: Catholicism. Bookstore. Journalism. Photography. Photojournalism.

Lista de figuras

Figura 1 - A primeira fotografia do mundo tirada por Niepce.....	16
Figura 2 - O Daguerreótipo.....	17
Figura 3 - Fotografia tirada pelo Daguerreótipo.....	18
Figura 4 - A primeira câmera Kodak.....	19
Figura 5 - Exemplo de regra dos terços	22
Figura 6 - Perspectiva de redução de escala	23
Figura 7 - Perspectiva linear.....	23
Figura 8 - Perspectiva superposta.....	24
Figura 9 - Luz suave.....	25
Figura 10 - Luz dura	25
Figura 11 - Fotografia com textura	26
Figura 12 - Primeira fotografia jornalística.....	33
Figura 13 - Soldados posando para o fotógrafo	34
Figura 14 - Fotografias da Guerra da Secessão traziam o horror dos combates	35
Figura 15 - Lewis Hine retratando a situação precária de trabalhadores	37
Figura 16 - A fotografia de Nick Ut que chocou o mundo	38
Figura 17- Santa fé curvada diante da mão de Deus	43

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
1.1	RELATÓRIO DE FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	15
2	PRIMÓRDIOS DA FOTOGRAFIA	16
2.1	CONTEXTO E COMPOSIÇÃO FOTOGRÁFICA.....	21
2.2	FOTOJORNALISMO: ORIGEM E DESENVOLVIMENTO	32
2.3	O FOTOLIVRO COMO SUPORTE PRIVILEGIADO	41
3	A CULTURA DAS IMAGENS SAGRADAS	43
3.1	AS IMAGENS RELIGIOSAS NO OCIDENTE	45
3.2	IMAGENS SACRAS: USOS E PRÁTICAS.....	48
3.3	FUNDAMENTOS DO CATOLICISMO.....	51
4	PERCURSO METODOLÓGICO E DESCRIÇÃO DO PRODUTO	54
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	56
	REFERÊNCIAS	58
	Apêndice A – CD COM A VERSÃO PDF DO FOTOLIVRO	62
	Apêndice B - ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS DAS FOTOGRAFIAS	63

1 INTRODUÇÃO

O Trabalho de Conclusão de Curso apresentado documentou, por meio de fotografias, a apropriação das imagens sagradas da Igreja Católica através de práticas de veneração como preces, oferendas, prosternações, procissões e compensações espirituais. Além disso, foi desenvolvido um Relatório de Fundamentação Teórica que traz um embasamento sobre o tema e o percurso metodológico utilizado para a sua execução.

Em se tratando da maior religião do mundo, segundo dados do Anuário de Estatística da Igreja Católica de 2015, calculado de acordo com o número de batizados, mostra que o catolicismo possui 1,2 bilhão de fiéis ao redor do mundo. No Brasil, a religião foi herdada da colonização portuguesa e era a religião oficial do Estado até a Constituição Republicana em 1891. Atualmente o país é o que contém o maior número de católicos, chegando a 172,2 milhões de fiéis, vindo em segundo lugar o México, com 110,9 milhões.

Com base neste tema, este Trabalho de Conclusão de Curso executou um produto, um fotolivro, retratando essas imagens sacras e as práticas ritualísticas dos fiéis, que as realizam tendo como objetivo o reconhecimento de uma presença divina, superior.

A fotografia é uma linguagem visual, que são sistemas de signos (instrumentos de representação e comunicação), que comunicam ideias, emoções e sentimentos. Desde que foi inventada, a fotografia tornou-se responsável pela documentação e memórias de muitos acontecimentos, sejam fatos históricos, registrando imagens importantes para a humanidade ou também momentos pessoais em família e com amigos. (BUSSELLE, 1999).

Diversas descobertas ao longo do tempo foram realizadas para que fosse possível a fotografia se tornar o que é atualmente. A busca pela sua acessibilidade era uma preocupação que existia desde o seu início e dura até hoje, como uma procura por materiais duráveis, com bons resultados e de baixo custo.

O “Imagens Sacras e Elementos Ritualísticos do Catolicismo” coloca em evidência as principais características dessa crença por meio de procedimentos de retórica visual, utilizando a comunicação de forma criativa, e fazendo uso de símbolos, que é o significado que o receptor constrói através de associações mentais sugeridas pelos elementos visuais apresentados na imagem.

Diante do contexto apresentado, a questão problema que motivou essa pesquisa é: como a imagem fotográfica, por meio de uma narrativa visual representada em um fotolivro, revela uma memória de elementos ritualísticos, culturais e ancestrais do catolicismo? Em virtude disso, mostra-se necessário uma abordagem sobre o tema, de relevância cultural e social.

O principal objetivo desse estudo é produzir um Relatório de Fundamentação Teórica e desenvolver um fotolivro, ambos com o auxílio de pesquisas bibliográficas sobre fotografia com BUITONI (2011), KOSSOY (1989), SHORT (2011) e VASQUEZ (1988), fotojornalismo com SOUSA (2000), imagens sagradas e elementos de devoção divina com SCHMITT (2007), igreja católica ADAM (1942) e composição fotográfica com BUSSELLE (1977) e PERAZZO (1997). Outros objetivos específicos além da pesquisa bibliográfica foram as pesquisas de campo executadas, identificando e registrando as principais características da crença e do culto das imagens, fotografando essas imagens sagradas e os atos ritualísticos de seguidores do Catolicismo, a aplicação de técnicas de composição na produção das fotografias, de modo que realcem os elementos ritualísticos deste trabalho, e retratem por meio da fotografia as sensações e emoções da fé católica.

Justifica-se a escolha de um produto fotolivro devido à importância da complementação da imagem com o texto, a qual carrega uma forte junção de elementos visuais que só através de textos não seria possível descrever e entender. O ser humano tem vivido em uma civilização de imagens, onde todos os dias centenas de imagens passam pelos seus olhos, a maioria até despercebida. Ela é um instrumento de comunicação e expressão entre as pessoas, além de fornecer conhecimento e informação. Considera-se de suma importância registrar fotografias das imagens sagradas e dos elementos ritualísticos do Catolicismo devido a Igreja Católica ser uma das maiores Instituições Religiosas e Sociais do mundo, segundo dados do Anuário de Estatísticas da Igreja Católica (2015) e censos do IBGE (2010).

Sendo assim, a fundamentação teórica está dividida em cinco capítulos:

O primeiro capítulo expõe a Introdução desta obra, apresentando o tema inicial da pesquisa com os objetivos, justificativas, problemáticas e questões que integram este estudo.

O segundo capítulo informa sobre o surgimento, a história, desenvolvimento e os principais acontecimentos da fotografia, primórdios do fotojornalismo, temas privilegiados e as funções dessa linguagem visual jornalística. Traz também os

elementos do contexto e composição fotográfica, além de um conceito sobre o que é um fotolivro.

O terceiro capítulo aborda a cultura das imagens cristãs, suas funções e rituais de culto, costumes e ideais que os fiéis apresentam diante das imagens, e os conflitos causados pela rejeição dessas imagens.

No quarto capítulo é apresentado todo o percurso metodológico desenvolvido durante a execução do trabalho, bem como uma descrição do produto executado: o fotolivro “Imagens Sacras e Elementos Ritualísticos do Catolicismo”

No quinto capítulo, estão as considerações finais retomando a proposta e os objetivos e expondo os resultados alcançados e a importância deste produto para o Jornalismo em si.

1.1 RELATÓRIO DE FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

O referido trabalho constituiu-se na contextualização de temas como imagem, fotografia, fotojornalismo, a questão da veneração das imagens sagradas, os cultos, ritos e doutrinas da igreja católica e composição fotográfica, tendo como principal função auxiliar no desenvolvimento da produção do produto fotolivro: “Imagens Sacras e Elementos Ritualísticos do Catolicismo”.

2 PRIMÓRDIOS DA FOTOGRAFIA

A reprodução de imagens faz parte da cultura dos homens desde o tempo das cavernas. Por meio das pinturas rupestres, que eram as representações da realidade dos homens primitivos nas paredes e tetos das cavernas pré-históricas, eram reproduzidas cenas do seu cotidiano, de pessoas e animais geralmente em situação de caça, além de símbolos e sinais. A humanidade permaneceu com seu costume ancestral de reproduzir imagens do mundo a sua volta através de pinturas, gravuras e desenhos. Todos esses conhecimentos visuais efetivamente levariam a criação da fotografia.

A fotografia surgiu em meio a este processo de civilização da imagem e instaurou o procedimento de produção de imagens de maneira fotoquímica, rompendo com as formas tradicionais pictóricas. Foi determinada então uma nova linguagem visual e o surgimento da primeira fotografia desencadeou um novo processo de reprodução do real.

Exposta por oito horas sobre as luzes solares, em uma placa de estanho sensibilizada com sais de prata, surgiu a primeira fotografia (Figura 1), sendo retratada em uma câmara escura, pelo francês Joseph Nicéphore Niépce, em 1826. A imagem era da vista de sua janela, em sua casa no campo como aponta Vasquez (1988).

Figura 1 – A primeira fotografia do mundo tirada por Niépce



Fonte: Primeira fotografia do mundo. (PRIMEIRA, 2014).

“A câmera escura foi a precursora da máquina fotográfica”, explica Vasquez (1988, p.06). Era uma caixa a qual continha um orifício em um dos lados, onde a luz penetrava e projetava na parede paralela em seu interior, uma imagem invertida do objetivo exposto. Segundo o autor, “este sistema, chamado de heliografia, ainda era muito rudimentar e inadequado para uma utilização mais intensiva da fotografia” (1988, p.06).

Mais tarde Niépce fez uma parceria com o pintor e desenhista Louis Jacques M. N. P. M. Daguerre, mas em pouco tempo o francês faleceu, deixando seu experimento nas mãos de Daguerre, que o aperfeiçoou, diminuindo seu tempo de exposição à luz para capturar a imagem. O pintor “[...] criou o Daguerreótipo: uma chapa de cobre emulsionada com vapores de mercúrio e fixada com uma solução quente de sal de cozinha”, explica Vasquez (1988, p.06). (Figura 2).

Figura 2 - O Daguerreótipo

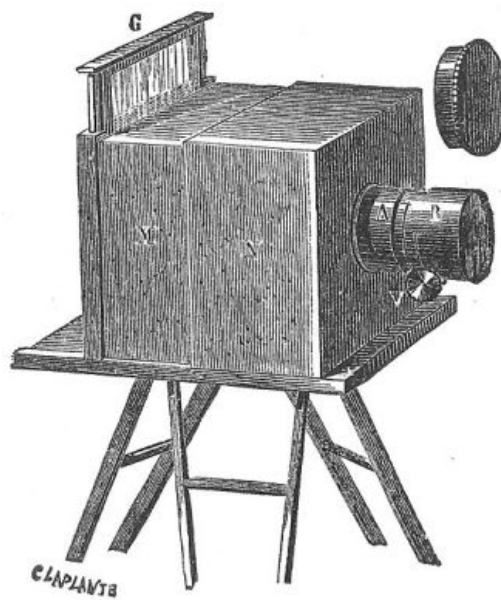


Fig. 327.

Fonte: Hoje na História: 1839 - Louis Daguerre demonstra o daguerreotipo. (ALTMAN, 2011).

Segundo Vasquez (1988), apesar da imagem do Daguerreótipo de ser invertida, tinha uma qualidade razoável e era inalterável (Figura 3). “Estas

características fizeram com que este processo alcançasse um grande sucesso mundial”, aponta o autor (1988, p. 98).

O surgimento e venda desses aparelhos deu início aos estúdios fotográficos e conseqüentemente aos retratos, tornando-se algo essencial entre as famílias da burguesia, que buscavam registrar os momentos em família e até imagens dos parentes já falecidos, chamadas fotografias de post mortem. Entretanto, o tempo de exposição continuava sendo longo e o daguerreotipo não reproduzia cópias. (VASQUEZ, 1988).

Figura 3 - Fotografia tirada pelo Daguerreótipo



Fonte: Fotografias (HEITTLINGER, 2007).

O problema de tempo de exposição foi resolvido pelo inglês William Henry Fox Talbot. Coube a ele “[...] o mérito da invenção do negativo, que permite um número ilimitado de cópias de uma imagem fotográfica”, afirma Vasquez (1988, p.08). O sistema criado por Talbot era chamado de Calótipo ou Talbótipo.

Para a autora Buitoni (2011), a invenção da fotografia aconteceu dentro da sociedade industrial, que vivia um processo de industrialização e urbanização, e a fotografia veio “para melhor documentá-la, para servir de instrumento em diversas áreas e para atualizar seus valores”, como aponta Buitoni (2011, p.19).

A fotografia nasceu como registro e logo ampliou sua área de influência, começando a ilustrar cenas e acontecimentos do mundo. Os aperfeiçoamentos tecnológicos das câmeras (que se tornaram mais leves, com mais nitidez, suportes sensíveis mais rápidos) e dos meios de reprodução, impressão e transmissão alimentaram a crescente sede de informação e comunicação. (BUITONI, 2011, p.9).

Em 1899 a fotografia tornou-se acessível ao público devido ao americano George Eastman, que lançou a Kodak e trouxe o sucesso popular da fotografia. Foi “a primeira câmera que realmente colocou a fotografia ao alcance de todos”. (Figura 4). Segundo o autor Vasquez (1988, p.11). A câmera era vendida por 25 dólares e tinha como slogan “você aperta o botão, nós faremos o resto”.

Figura 4 - A primeira câmera Kodak



Fonte: Kodak No. 1: a primeira câmera “pra todos”. (CORREA, 2013).

Esta câmara usava um filme flexível em rolo, sem perfurações, e não necessitava de nenhum ajuste especial da parte do fotógrafo – nem mesmo a focalização – e, além disto, permitia a obtenção de 100 fotos por filme. (VASQUEZ, 1988, p.11).

As invenções revolucionárias do americano não pararam por aí. Em 1900 lançou a câmera Brownie, mais simples e barata. “Na década de 30 surge a primeira

câmera reflex monobjetiva de 35mm, que é a base do sistema fotográfico mais versátil existente no momento”, explica Vasquez (p.11,1988). Outro grande passo no desenvolvimento da fotografia foi o lançamento da Polaroid, desta vez criada por Edwin Land. A fotografia colorida ficou nas mãos da população em 1936, com o lançamento da Kodchrome, e em 1963 chegaram ao mercado os filmes coloridos da Polaroid.

Para Kossoy (1989), a fotografia surgiu em meio a um processo de transformações econômicas, sociais e culturais, o que veio a influenciar os rumos da comunicação. Segundo o autor, a fotografia passou a ter um papel fundamental ao possibilitar inovação no campo da informação, servindo como um instrumento de apoio em diversas áreas do conhecimento e como forma de expressão artística.

Impérios industriais e comerciais começaram a surgir e a fotografia passou a fazer parte da rotina das pessoas, além de proporcionar um autoconhecimento e recordação, trouxe de forma testemunhal uma parcela do conteúdo da realidade, com cenas congeladas no tempo, possibilitando a reconstrução de aspectos do acontecimento retratado. (KOSSOY, 1989).

A expressão cultural dos povos exteriorizada através de seus costumes, habitação, monumentos, mitos, religiões, fatos sociais e políticos passou a ser gradativamente documentada pela câmara. (KOSSOY, 1989, p.15).

A invenção deste processo proporcionou ao homem a possibilidade de conhecer o mundo em termos visuais, dando início a uma nova técnica de aprendizado, “um conhecimento mais preciso e amplo de outras realidades que lhe eram, até aquele momento, transmitidas unicamente pela tradição escrita, verbal e pictórica”, aponta Kossoy (1989, p.15).

Quanto maior for o número de fotografias do passado que pudermos recuperar e consultar, melhores condições teremos de avaliar visualmente os dados que nos são conhecidos pela linguagem escrita da história, porém, o que é mais importante, acrescentarmos novos dados à própria história, através da correta análise iconográfica e da compreensão de seus conteúdos. (KOSSOY, 1980, p.42).

Surge assim um documento visual, “cujo conteúdo é a um só tempo revelador de informações e detonador de emoções”, explica Kossoy (1980, p.16). Esses conteúdos despertam dos mais variados sentimentos a cada tipo de leitor, como

ódio e afeto. Kossoy (1980, p.22), aponta que antes e após o invento da fotografia, o homem sempre buscou “destacar no mundo visível um fragmento deste”, seja através da imagem, de um desenho, ou uma pintura.

2.1 CONTEXTO E COMPOSIÇÃO FOTOGRÁFICA

A composição é a maneira que os elementos da linguagem visual são ordenados de forma organizada, com suas formas, linhas, tons e cores. Segundo Busselle (1977, p.16), “na maioria dos casos, não só sentimos mais prazer em olhar para uma fotografia organizada, como também uma maior facilidade em entendê-la”. É importante reparar se o visor da câmera possui algum ícone que possa atrapalhar a atenção do fotógrafo durante a execução da foto e se o tema principal está evidente e destacado na cena.

Se puder haver o controle da cena, onde o fotógrafo pode alterar a ordem dos objetos, o reposicionando em diferentes fundos, as noções de composição da cena ficam mais explícitas e eficazes, como por exemplo, nos retratos, onde é possível mudar a posição do modelo e adquirir diferentes composições de uma mesma fotografia. Uma boa composição está ligada a um bom enquadramento, que é o posicionamento dos elementos na cena.

A escolha da posição do fotógrafo é o fator decisivo para a composição, e as menores mudanças podem ter consequências surpreendentes na estrutura e equilíbrio de uma fotografia. (BUSSELLE, 1977, p. 16).

O ambiente escolhido influencia muito no ponto de vista do fotógrafo, tornando-se primordial um deslocamento ao redor da cena, de um lado para outro, testando pontos superiores e inferiores a ela a fim de analisar a cena em várias posições. Os elementos de uma fotografia são selecionados pelo fotógrafo, que necessita ter um entendimento sobre as composições fotográficas.

Em virtude disso é importante seguir algumas diretrizes básicas da fotografia, como:

Esse princípio básico da composição situa o tema ou temas em um ponto determinado a cerca de um terço de uma linha imaginária traçada no sentido da largura de uma fotografia, começando da esquerda ou da direita, e a um terço da outra, vertical, a partir da margem superior ou inferior. Acredita-se que isso normalmente

proporciona a distribuição mais “satisfatória” dos elementos na composição. (BUSSELLE, 1977, p. 16).

Figura 5 - Exemplo de regra dos terços



Fonte: Noções Básicas de Regras dos Terços (LOPEZ, 2017).

Um dos elementos fundamentais da composição fotográfica são as linhas, responsáveis pela estrutura e direção da imagem. De acordo com Perazzo e Valença (1997, p.26), a linha “é quem vai fazer com que uma composição adquira uma ou outra expressão”.

É possível observar dois tipos de linhas. As linhas desenvolvidas naturalmente, presentes na natureza, e as produzidas pelo homem, sendo mais geométricas exatas e precisas.

Se observarmos o que está à nossa volta, veremos que nosso cotidiano está impregnado de linhas. As raízes de uma planta, um arco-íris e o próprio horizonte são exemplos de linhas que podemos ver na natureza. Mas as linhas também estão presentes nas formas geométricas, nas artes plásticas, na arquitetura; são o resultado do pensamento e da criação do homem – são estudos da forma. (PERAZZO e VALENÇA, 1997, p. 26).

Conclui-se que a linha sempre tem uma direção e origina-se de um ponto. “O ponto tem uma única tensão e não tem direção, enquanto a linha possui sempre tensão e direção” explica Perazzo e Valença (1997, p.31).

Outra importante composição é a perspectiva. As fotografias são bidimensionais, possuindo comprimento e largura. Para alcançar um efeito de profundidade, é preciso tornar a imagem tridimensional, introduzindo a noção de perspectiva, que proporciona uma ilusão de óptica. Essa composição pode ser desenvolvida de três maneiras:

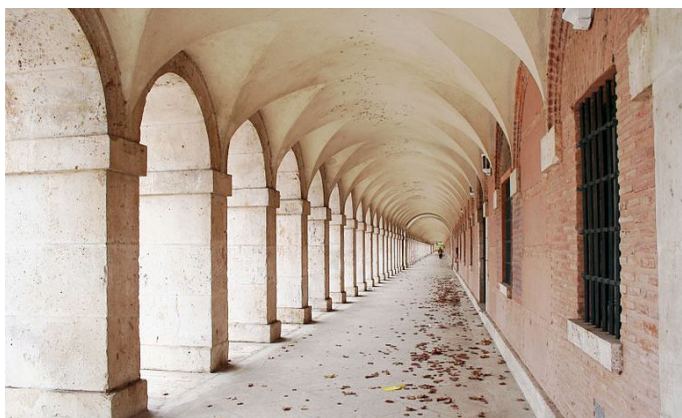
O mais importante é o da redução da escala, pelo qual, quanto mais afastados estiverem do espectador, menores parecem tornar-se objetos do mesmo tamanho. O segundo, e talvez o de efeito imediato mais óbvio, equivale à perspectiva linear – linhas retas e paralelas dando a impressão de convergir a distância. A perspectiva superposta constitui o terceiro método, e nesse caso, pelo fato de um dos objetos encobrir parcialmente o outro, obtém-se uma sensação de profundidade. (BUSSELLE, 1977, p. 20 e 21).

Figura 6 - Perspectiva de redução de escala



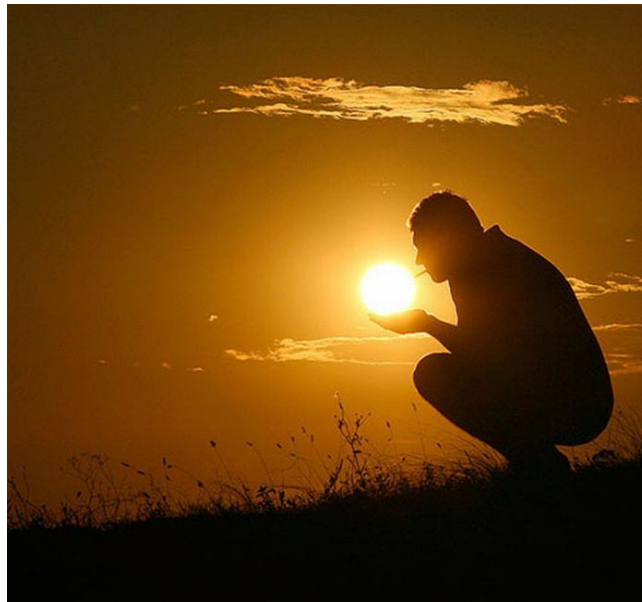
Fonte: Influência da perspectiva na composição (CARDOSO, 2012).

Figura 7 - Perspectiva linear



Fonte: Estética e Composição Fotográfica (ESTETICA..., 2017).

Figura 8 - Perspectiva superposta



Fonte: Composição Forçada (COMPOSIÇÃO..., 2017).

Compreendendo as formas de perspectiva o fotógrafo conseguirá representar melhor os elementos da cena. Outras composições básicas importantes é a luz, a forma, o tom, a textura e o desenho. “A maioria dos objetos de uso diário pode ser identificada apenas pelo seu contorno”, aponta Busselle (1977, p.22). Para o espectador definir com clareza a forma do objeto, ele precisa da luz, a qual é um fator importante e indispensável na fotografia. “A luz cria sombras e altas-luzes, e é isso o que revela a forma espacial, o tom, a textura e o desenho”, acrescenta o autor.

A qualidade da fonte emissora de luz pode ser suave como a luz natural em um dia nublado, com bordas pouco marcadas, ou dura, como uma luz do sol do meio dia no verão, com bordas bem marcadas. “Além disso, a natureza da fonte emissora abarca todas as possíveis variações de luz, produzindo uma infinidade de efeitos intermediários”, explica Busselle (1977, p.22).

Já a direção da luz influencia na forma espacial. Se ela for posicionada diretamente na frente do objeto, as informações obtidas sobre a forma terão uma proporção igual a do objeto real, devido às sombras existentes do próprio objeto. Se ele não possuir uma fonte refletora como o metal, aparecerão pequenos pontos de luz. Desse modo, sua forma espacial só será definida quando o objeto estiver

situado de modo que seja atingido lateralmente pela luz, proporcionando a aparição de sombras no interior de seu contorno.

Quando a luz emitida pela fonte for dura, as sombras do interior do objeto serão escuras ou com pequenos detalhes. Entretanto se a luz for suave, as formas e os detalhes serão mais acentuados e facilmente vistos, com maior possibilidade de revelar sua forma parcial do que com uma luz dura. Considerando uma exceção as fotografias de paisagens, pois a forma espacial é menos acentuada do que em objetos ou pessoas.

Figura 9 - Luz suave



Fonte: Luz Suave (ARBIDE, 2017).

Figura 10 - Luz dura



Fonte: O que é a luz dura na fotografia? (DALBELLO, 2013).

O tom é a transição das luzes para a sombra – gama de cinza - conhecida como preto e branco. Quando usada em uma fotografia, essa tonalidade interfere na qualidade, composição e gera um impacto. É um recurso de grande efeito utilizado nas composições. “A escala de cinza é uma progressão logarítmica de densidade tonais, do branco ao preto, que vai de 0 a 9, sendo cada mudança equivalente a um ponto de diferença na exposição”, afirma Busselle (1977, p.22).

Estando ligadas, a textura é a forma de uma superfície. Um ovo quando registrado de longe aparenta ser um mero elemento oval branco liso, mas quando o registro fotográfico acontece de perto, é possível captar as partes trincadas da casca, no caso sua textura. Busselle (1977) explica que para deixar em evidente a textura de algo, é preciso utilizar a luz dura, uma iluminação forte, porém, se a textura já estiver definida claramente, usa-se a luz suave.

A textura pode ser considerada um fator de importância em uma fotografia, em virtude de criar uma sensação de tato, em termos visuais, conferindo uma qualidade palpável à forma plana, forma espacial e cor. (BUSSELLE, 1977, p. 24).

A textura oferece a ideia da sensação que o espectador teria se estivesse em contato com o objeto, mas essa sensação depende da experiência de cada indivíduo a uma determinada superfície. A máquina fotográfica reside uma capacidade de registrar esses detalhes sutis e reproduzir a textura com grande nitidez e veracidade.

Figura 11 - Fotografia com textura



Fonte: Fotografia: Textura (FOTOGRAFIA, 2011).

“Um desenho não é nada além da repetição de uma forma plana, exista ou não ordem ou simetria na imagem”, aponta Busselle (1977, p.26). O desenho de algo representado repetidamente transforma a fotografia como uma imagem de objetos tridimensionais e desenhos decorativos de formas planas. O desenho também pode se transformar em um tema, e introduzir ordem e uma narrativa visual a uma foto, que provavelmente sem ele ficará sem nexos. O desenho pode vir a dominar a imagem, deixando os outros componentes despercebidos.

Os desenhos são encontrados em função da posição do observador – mas podem também ser criadas por ela – em muitas das situações cotidianas. Uma fileira de livros, ondulações na superfície da água, as janelas de um bloco de edifícios de escritórios, uma pilha de lenha, as nervuras de uma folha, tudo isso forma desenhos. (BUSSELLE, 1977, p. 26).

Um desenho necessita de uma iluminação forte para construir uma imagem interessante e a deixar em evidência. Os desenhos são temporários, conforme a luz for mudando ou o desenho for visto de um ponto de vista diferente, eles não são mais vistos e se tornam temporariamente ausentes ou até extintos.

No que se refere aos planos e enquadramentos da imagem, Gerbase (2012) aponta que os planos são divididos em: plano geral, plano médio, plano fechado, plano de conjunto, plano americano e detalhe.

No plano geral, o ambiente é o protagonista da cena e a câmera fica distante do objeto, tornando-o um pequeno detalhe. No plano médio, o objeto ocupa um pouco mais de parte do ambiente, porém ainda tem espaço a sua volta.

Com o objetivo de mostrar o objeto de perto, o plano fechado coloca o elemento de modo que este ocupe toda a cena. Já o plano de conjunto apresenta mais de uma pessoa na foto.

Gerbase (2012) explica que no plano americano, a figura do homem é representada do joelho para cima, e o detalhe evidencia de maneira bem próxima algum aspecto da pessoa representada.

Se tratando de profundidade, Schmitt (2007) explica que algumas figuras são colocadas a frente para dar destaque e grandeza, sendo a primeira imagem que o espectador observa, “[...] parecendo muitas vezes maiores que as demais, deixando-se ver integralmente e sendo privilegiada no sistema de valores que constituiu essa imagem, ao contrário de figuras de fundo, que são parcialmente recobertas”, explica Schmitt (2007, p.38).

O tamanho e a posição dos personagens na cena sejam sentados ou de pé, a escolha das cores de suas roupas e acessórios sugere uma hierarquia social explícita na imagem, que muitas vezes o texto não trás. Dentro de cada foto existe uma dinâmica interna feita pelos traços, contribuindo para a organização da cena reproduzida.

[...]as cores produzem alternâncias, cruzamentos e ecos, que, reunidos, dão sua dinâmica à imagem, associando certas figuras entre si, conferindo certa temporalidade ao espaço figurativo, sustentando um eixo narrativo. (SCHMITT, 2007, p.38).

A obra é uma verdadeira série de ícones, seguindo critérios estruturais, iconográficos, formais, temáticos e cronológicos. A imagem faz com que percebemos sua expressão e significado devido a sua estrutura, forma e eficácia social. Para Schmitt, a imagem pode ser empregada em dois planos, “[...] o da história, quando o autor parece negar toda preocupação estética autônoma às “imagens” produzidas “antes da era da arte” (2007, p.43) e a historiografia, onde todas as épocas são compreendidas e recebem o mesmo tratamento aos demais documentos.

Para a autora Short (2011), o objetivo de cada fotografia é moldado segundo a intenção e abordagem do fotógrafo.

Existem certos tipos de fotografia cuja principal função é retratar ou registrar a aparência visual de uma pessoa, objeto ou lugar. Fotos de passaporte, de produtos, imagens para fins diagnósticos (como raios x e ressonância magnética) e fotografias de cenas de crime são os exemplos mais óbvios. Nessas circunstâncias, salvo nas fotos de passaporte, o fotógrafo precisa ser um especialista com conhecimento técnico. (SHORT, 2011, p.10).

O fotógrafo busca retratar o máximo possível de detalhes da cena observada por meio de imagens de alta qualidade. Para chegar a esse objetivo, o observador “faz escolhas baseadas na iluminação, composição e qualidade da imagem a ser obtida”, como aponta Short (2011, p.10).

Fotografias podem ajudar a confirmar, ou até mesmo criar, nossa ideia de história pessoal e identidade. Podemos usar fotos para retratar nossa identidade; uma identidade que pode ser conscientemente construída ou simplesmente revelada com um sorriso ou um gesto. Fotografias podem manter vivas as lembranças, mas também criar, distorcer ou substituir lembranças. (SHORT, 2011, p.12).

O contexto em que a imagem é apresentada concede a maneira de como a fotografia será lida, mostrando a aparência de algo diante de um conjunto de circunstâncias na obra. As fotografias são tiradas de maneira que demonstrem alguma ideia ou conceito da realidade retratada.

A fotografia também entra na função comercial, em publicidades de marcas e empresas para a divulgação de produtos e serviços. De acordo com Short (2011, p.18), tais companhias “usam a fotografia em vários níveis para afirmar e reforçar sua identidade empresarial e incentivar o consumidor a comprar um determinado estilo de vida”. Nesse caso, o fotógrafo traz uma encenação da verdade, não na fotografia, mas no contexto que estão sendo usadas e exibidas.

A interpretação que o espectador estabelece na fotografia é influenciada de acordo com o contexto em que ela está inserida. “Uma mesma fotografia pode ser usada em diferentes contextos e assumir significados diferentes em relação a cada um”, como explica Short (2011, p.28). O encadeamento de uma foto pode ser definido pela sua função, localização, se houver uma obra, a relação da imagem com a obra, pela atualidade, interpretações culturais e experiências pessoais do público. Para encontrar um contexto que não cause distorção, é fundamental experimentar vários formatos, como o arquivo digital ou uma foto impressa. Além disso, é preciso estipular onde e como a fotografia será usada, a que fim ela se destina. (SHORT, 2011).

Algumas situações pedem uma abordagem que transmita uma noção de tempo e lugar; imagens evocativas que criem determinada atmosfera. Outras pedem que o espectador possa ver o máximo possível do objeto fotografado, nos mínimos detalhes, de maneira quase clínica e exata. (SHORT, 2011, p.30).

Saber o tamanho, o formato, a ordem e a localização da foto, ajuda a compreender como as fotografias serão lidas e vistas. Compreender como as fotos podem se relacionar entre si dentro da obra é essencial para poder transmitir aspectos específicos de toda a narrativa.

Mas principalmente além do destino e formato da foto, é importante analisar o contexto social e cultural que a fotografia será vista. “Será que a foto fará referências diretas a eventos da atualidade ou será que assumirá um novo significado, outras dimensões, em função das crenças locais? [...]”, menciona Short (2011, p.32).

Da mesma forma que é importante respeitar os costumes locais ao visitar lugares novos, também é importante ter em mente a experiência e a expectativa do público ao criar e localizar imagens em termos geográficos e de temas correntes. (SHORT, 2011, p.32).

Junto com o contexto, é de suma importância definir o conceito e a narrativa do tema fotografado. As narrativas servem para auxiliar o espectador sobre o objeto, consistindo geralmente em ter começo, meio e fim, dando a entender o que aconteceu ou o que pode acontecer na imagem. “Narrativas são usadas em muitos campos de conhecimento em que oferece ao público uma linha condutora ou um conceito a ser dominado, pode ser útil na análise ou transmissão da informação, como esclarece Short (2011, p. 98).” Sendo assim uma interpretação de alguma pessoa, local ou evento.

Existem duas técnicas relevantes para serem usadas na produção e formas de apresentação do tema: a narrativa linear e a narrativa sequencial. A narrativa linear narra os fatos seguindo uma sequência cronológica. As imagens com esse tipo de narrativa faz com que o espectador olhe para elas e entenda o que são “devido à continuidade visual identificada na cor, no tamanho do tema e no ângulo de perspectiva”, explica Short (2011, p.101). Dessa maneira o público vê como o objeto se desenvolve, repara em detalhes e identifica a intenção. Para Short (2011, p.102) “uma série ou conjunto de fotos pode funcionar como uma narrativa, sendo que o método de produção [...] pode sugerir indícios visuais sutis que darão corpo à leitura”, como se cada imagem desenvolvesse um papel na representação da narrativa ao todo.

Já a narrativa sequencial o próprio acontecimento estabelece o ritmo e o fluxo da narrativa. Para construir um conjunto sequencial de imagens, basta usar um tema recorrente ou único e um tamanho ou um formato particular de imagem em um ponto-chave, específico da sequência.

Definir o objeto ou tema a ser retratado na fotografia está diretamente ligado ao porque fotografar determinada coisa, qual a razão e como será fotografado. “Em certa medida, o conceito é seu motivo ou intenção”, como aponta Short (2011, p.44). Analisar o papel que a fotografia desempenha na percepção do telespectador sobre o assunto selecionado é fundamental, pois o fotógrafo “está interagindo com uma série de referências e alusões que o público traz consigo e imprime em sua leitura”, explica Short (2011, p.45).

[...] é importante compreender a maneira pela qual o contexto permeia a interpretação, não apenas em relação ao tema e à abordagem conceitual, mas em relação ao ato de fotografar também. Depois de refletir sobre os motivos que o levam a fotografar seu tema em lugar de representá-lo em texto ou pintura, a próxima etapa é refletir sobre sua intenção ou lógica. Qual é sua intenção? O que você quer dizer por meio da fotografia? (SHORT, 2011, p.45).

As características individuais do fotógrafo como suas habilidades e técnicas com o aparelho, vão influenciar o processo de realização da imagem e o conceito do tema abordado, a partir do entendimento do fotógrafo pelo objeto, seja pela proximidade física ou pelo envolvimento em um nível pessoal. (SHORT, 2011)

Além das habilidades do fotógrafo, outro fator importante é a influência dos elementos externos como condições meteorológicas, transportes e pessoas podem mudar ou atrapalhar a realização de uma ideia fotográfica. Os fotógrafos precisam aprender a lidar com essas situações, segundo Short (2011, p.54) o segredo é “concentrar-se em sua intenção conceitual e procurar novas maneiras de expressá-la”.

Pode haver locais que o fotógrafo não é bem-vindo e que as pessoas ao redor se sintam intimidadades diante da câmera fotográfica. Nesses casos o profissional precisa agir do modo mais harmonioso possível e principalmente deixar as pessoas à vontade, explicar sobre as etapas, expectativas e fins da foto.

Já as condições de luminosidade devem ser exploradas antes, “há casos em que a imagem depende das condições meteorológicas e requer uma luz específica em determinada hora do dia”, explica Short (2011, p.58). Para a autora, é necessário ter paciência e flexibilidade de tempo, pois a luz perfeita tem seus horários e o fotógrafo tem uma oportunidade única por dia para registrá-la. Garantir equipamentos adequados para o momento também é essencial.

Mas, caso a intenção da fotografia não dê o resultado esperado, “é importante estar sempre aberto para novas abordagens em relação ao tema, procurando possíveis composições e dinâmicas”, resume Short (2011, p.59).

Toda intenção fotográfica contém em si uma história. Para Kossoy (2002), a compreensão da fotografia é dada devido a fundamentos estéticos, sendo necessária a compreensão dos conceitos da primeira e segunda realidade.

“A primeira realidade é a realidade do assunto em si na dimensão da vida passada; diz respeito, à história particular do assunto independentemente da representação posto que anterior e posterior a ela [...]” explica Kossoy (2002, p.36).

[...] A imagem fotográfica é, por um único momento, parte da primeira realidade: o instante de curtíssima duração em que se dá o ato do registro; o instante, pois, em que é gerada (Seria o momento em que o referente reflete a luz que nele incide sobre a chapa sensível e a imagem é gravada; é o índice fotográfico, provocado por conexão física, como assinalou Pierce). Findo o ato a imagem obtida já se integra numa outra realidade, a segunda realidade. (KOSSOY, 2002, p.36 e 37).

A segunda realidade é a realidade do tema representado, contido na imagem fotográfica com seus limites bidimensionais, sem levar em consideração o meio em que foi gravada, ou seja, é o registro fotográfico da realidade, uma referência sempre viva de um passado inacessível. É o aspecto visível da realidade, representada em algum tipo de documento.

“A fotografia implica uma transposição de realidades: é a transposição da realidade visual do assunto selecionado no contexto da vida (primeira realidade), para a realidade da representação (imagem fotográfica; segunda realidade)”, resume Kossoy (2002, p. 37 e 38).

2.2 FOTOJORNALISMO: ORIGEM E DESENVOLVIMENTO

Usada também como um instrumento jornalístico, a fotografia trouxe o ramo do fotojornalismo, conhecido como uma atividade destinada para a produção de fotografias para a imprensa, consistindo na realização de fotografias informativas, interpretativas e documentais que estejam ligadas a informação. De acordo com Sousa (2000), o fotojornalismo é visto como um artefato de genes pessoal, social, cultural, ideológico e tecnológico, tendo como função propagar ideias e pensamentos através da imagem, ajudando a dar credibilidade ao conteúdo textual.

“Nascida num ambiente positivista, a fotografia já foi encarada quase unicamente como o registro visual da verdade, tendo nessa condição sido adotada pela imprensa”, explica Sousa (2000, p.9).

Presente e inter-relacionada na arte, no jornalismo, na administração, no mundo militar, na indústria, na edição, no entretenimento, nas ciências da comunicação e informação, a fotografia é rica, diversificada e complexa. (SOUSA, 2000, p.221).

Os primórdios do fotojornalismo se iniciaram na arte pictorialista, a qual os fotógrafos tentavam copiar a arte, tendo como objetivo obter um reconhecimento de

seu trabalho. O conteúdo estético era mais importante que o informativo e a foto era considerada uma obra artística. (SOUSA, 2000). O primeiro registro do que viria a ser o fotojornalismo foi de um incêndio em Hamburgo, na Alemanha em 1842. (Figura 5).

Figura 12 - Primeira fotografia jornalística



Fonte: Hamburgo recebe ajuda argentina (HAMBURGO, 2008).

Em 1842 a fotografia no fotojornalismo começou a ter uma intenção testemunhal, a câmera passou a apontar para algum acontecimento visando torná-lo público, deixando o homem mais visível a ele próprio. Assim, o fotojornalismo entrou como uma nova mídia na história da informação. No Brasil pode se dizer que as primeiras fotografias de modelo testemunhal foram tiradas por Dom Pedro II, aos 14 anos. O ex-imperador do país retratou imagens significativas, históricas e sociais. Já as primeiras fotografias publicadas na mídia brasileira foram pela “Revista Cruzeiro”, que usavam a imagem como instrumento de mudança e de forma crítica, por meio de foto reportagem, trazendo a imagem como protagonista.

Entretanto, o fotojornalismo enfrentou problemas de reprodução no início, pois as fotografias eram representadas em forma de gravuras de madeira nos jornais e revistas. Só no final do século XIX que esses processos se desenvolveram e as fotografias passaram a ser publicadas diretamente no papel. (SOUSA, 2000).

As exigências do público, dos profissionais e dos consumidores levam, conseqüentemente, a avanços tecnológicos, que permitirão ganhos para o conteúdo das fotografias. É desta forma que a evolução da temática fotográfica no século XIX é acompanhada por conquistas técnicas. Entre elas, avulta a diminuição dos tempos de exposição, ligada à melhoria da qualidade das lentes e à adoção de

novos processos, como o do colódio úmido (cerca de 1851). (SOUSA, 2000, p.29).

Com os avanços tecnológicos, tanto químicos como óticos, a fotografia possibilitou que o fotógrafo abandonasse os estúdios fotográficos e começasse a documentar o mundo de perto. Durante o processo de industrialização das grandes potências, ocorreram inúmeros conflitos que começaram a obter a atenção dos fotojornalistas. O editor Thomas Agnew chamou o fotógrafo oficial do Museu Britânico, Roger Fenton, para cobrir a Guerra da Crimeia em 1854-1855. As imagens foram publicadas na imprensa em forma de gravuras e constituíram “[...]o primeiro indício do privilégio que o fotojornalismo vai conceder à cobertura de conflitos bélicos”, esclarece Pasto (2000, p.33). Com isso Roger Fenton foi considerado o primeiro repórter fotográfico.

As fotografias que Fenton obtém da Guerra da Crimeia, não mostram o horror e o caos. Apresentavam um cunho de propaganda, com imagens de soldados e oficiais bem instalados posando sorridentes para o fotógrafo, para representar a glorificação e coragem, além dos campos de batalha limpos sem nenhum cadáver (Figura 6). Foram imagens que não revelaram a morte e a dor dos combates, mostrando assim uma falsa guerra, um “teatro das operações”. Nasce a partir de então a censura fotojornalística.

Figura 13 - Soldados posando para o fotógrafo



Fonte: era uma vez a Guerra da Crimeia. (MEDEIROS, 2014).

Por outro lado, as limitações técnicas interferiram na atividade fotográfica e o fotógrafo não conseguia se posicionar no momento da ação, devido a essas dificuldades e também ao peso dos equipamentos. A partir da Guerra da Crimeia, todos os grandes acontecimentos passaram a ser registrados pela fotografia.

Com o nascimento do fotojornalismo surge a censura ao novo médium. As fotografias da Guerra da Crimeia falta a violência das hostilidades. Nem quando se representam feridos é evidenciado o sofrimento e a dor, mas antes a “justa recompensa” do homem que cumpriu o seu dever em solidariedade com os seus camaradas de armas. (SOUSA, 2000, p.34).

Ao contrário do que sucederam as imagens da Guerra da Crimeia, a Guerra da Secessão em 1861-1865 trazia a estética do horror. As fotografias ganharam uma carga mais dramática, tendo poder de impactar os leitores (Figura 7). Até os cadáveres em decomposição eram mostrados. “O retrato duro e cruel das realidades (mortais) do conflito só aparece [...] quando os editores perceberam que os leitores pretendiam notícias “factuais” sobre o que realmente acontecia aos combatentes”, explica Sousa (2000, p.37). A guerra passa a perder o seu glamour.

Figura 14 - Fotografias da Guerra da Secessão traziam o horror dos combates



Fonte: Texas "Secession": The Most Inappropriate Protest in American History (MATARAZZ, 2012).

A percepção que os fotógrafos tiveram de que estar mais próximo do acontecimento, no momento do ato, obteriam fotos mais realistas, impactantes e dramáticas, residia o poder do novo, e o observador se sentia como se estivesse no momento da cena. Para que essa proximidade fosse possível, começaram a surgir inovações nas tecnologias fotográficas, aparelhos mais leves e a velocidade de transmissão das imagens para a redação para serem reproduzidas era fundamental principalmente por causa da concorrência. Com essa realidade mostrada ao público, começaram a surgir uma série de situações sociais e políticas. (SOUSA, 2000).

A cobertura da Comuna de Paris (1871) também se salienta na história da fotografia, pois, após o deslanche da revolta, as fotos foram, pela primeira vez, usadas com intuítos repressivos, para identificar pessoas com vista à instauração de processos criminais que levaram frequentemente a execuções. (SOUSA, 2000, p.41).

“A Guerra da Secessão foi também a primeira ocasião da história em que os “fotojornalistas” correram perigo de morte ao cobrirem a frente da batalha. Um perigo agravado pela enorme quantidade de equipamentos [...]”, ressalta Sousa (2000, p.39). A guerra nunca mais passou a ser a mesma depois da fotografia, “as consequências da introdução das fotos traumáticas dos acontecimentos violentos nas tranquilas casas burguesas”, levou o observador a ser projetado para uma realidade mais cruel e menos fantasiosa, aponta Sousa (2000, p.40). Além disso começou a ser trabalhado a questão da atualidade do fato e a velocidade da reprodução das fotos nos jornais, quanto mais rápido um jornal reproduzia uma foto de algo atual, mais credibilidade ele ganhava.

[...]os fotógrafos que cobriram esses primeiros grandes acontecimentos não se viam a si mesmo como fotojornalistas, até porque não existia um corpo profissional autônomo. Foi apenas por volta da última década do século passado, graças à emergência da imprensa popular, de que resultou a contratação de fotojornalistas a tempo inteiro por Pulitzer e Hearst, que o profissionalismo fotojornalístico começou a vir ao de cima – em definitivo, grande parte da produção fotográfica deslocou-se para a imprensa, abandonando o estúdio, e muitos fotógrafos deixaram, conseqüentemente, o seu estatuto de pequenos burgueses. (SOUSA, 2000, p.34).

O fotojornalista deve saber interpretar o acontecimento, ter domínio da técnica fotográfica e da legislação para não infringir os direitos alheios e acima de tudo ir além da interpretação literal da cena. A imagem deve ser compreendida pelo

observado. Vale destacar três importantes fotojornalistas da época, como o fotodocumentarista Paul Nadar, que realizou a primeira entrevista fotografada e a primeira foto com iluminação artificial August Sander, um dos maiores fotógrafos entre as guerras e Lewis Hine, cujas fotografias tinham como tema o registro das condições dos trabalhadores (Figura 8), e uma de suas fotografias ajudou a mudar a legislação de trabalho infantil dos EUA.

Figura 15 - Lewis Hine retratando a situação precária de trabalhadores



Fonte: Lewis Hine: Construction of the Empire State Building, 1930 (MACAULAY, 2016).

A produção do fotojornalismo se tornou algo popular, aumentou sua projeção para a área do *show biz* bem como o surgimento de fotógrafos paparazzi, “que se movem ao faro do sensacional, do exótico, do escandaloso, e não do documento social-histórico [...]”, relata Sousa (2000, p.40). Na mesma época, a fotografia de atualidade aumenta, visto que agências, jornais e revistas se viram forçadas a fazê-las. Surge então a intensificação das coberturas fotográficas.

A informação fotovisual estava assegurando seu lugar na imprensa. As fotografias começaram a aparecer nas páginas de jornais e revistas, tornando a informação mais direta. O jornal sueco *Nordisk Boktryckeri-Tidning* publicou em 1871 uma fotografia impressa junto com o texto e destacou que somente dessa maneira

que a fotografia penetraria no público e se transformaria no meio mais poderoso para aumentar a cultura dos homens.

Para Sousa (2000), o fotojornalismo teve suas revoluções sempre ligadas à guerra e tecnologias. O autor divide em três revoluções: a primeira foi em torno da primeira guerra mundial, o período em que os equipamentos fotográficos tornaram-se mais portáteis e o tempo de exposição da foto foi reduzido, juntamente com lentes mais claras e filmes mais rápidos. Em 1920, o fotógrafo alemão Erich Salomon foi o impulsionador do fotojornalismo moderno. O fotógrafo era conhecido por fotografar grandes acontecimentos políticos de forma instantânea, capturando o natural das pessoas, sem interferência do fotógrafo na cena.

A segunda revolução foi marcada pelo fotochoque, o qual fotógrafos entravam entre os combatentes para registrar o cotidiano da guerra. Outra característica importante dessa fase é a inserção de filmes coloridos nas publicações diárias dos jornais, devido ao aparecimento da TV colorida que estava roubando o espaço dos jornais. O fotojornalismo invade a publicidade e a estética do retrato vai voltando a ser assunto nas redações. Entre os principais fotógrafos da época está Nick Ut, o responsável pela foto que chocou o mundo de uma garota correndo queimada sem roupas devido a uma explosão de um míssil (Figura 9).

Figura 16 - A fotografia de Nick Ut que chocou o mundo



Fonte: Menina do Napalm, guerra do Vietnã, 1972. (FOCUS 2017).

A partir de 1989 surge a terceira revolução do fotojornalismo. É o ano relacionado às mudanças sociais e civilizadoras ao redor do mundo. Essa revolução é marcada pela manipulação e geração das imagens através do computador, o aparecimento do telefone celular, as novas tendências gráficas, a industrialização da fotografia jornalística e a perda de espaço para a TV. Começaram a ser discutidas questões como direito de imagens, autoria e a conduta do fotojornalista perante tragédias humanas. (SOUSA, 2000).

A fotografia digital entrou em uso, tendo como diferença da analógica a sua realidade física. “[...] a imagem digital é uma realidade discreta, codificada num código de zeros e uns, subdividida uniformemente numa grelha finita de células – os pixels”, e a resolução é limitada, contém uma quantidade fixa de informação. Quando ampliada, revela a sua microestrutura, explica Sousa (2000. p.214). Além de poder ser copiada sem perda de qualidade, mas é fácil de ser manipulada e alterada. Já a fotografia analógica apresenta uma baixa resolução e se for digitalizada, copiada ou transmitida, estão sujeitas a sofrer algum tipo de degradação.

Para Buitoni (2011), essa migração da imagem fotográfica do meio impresso para o suporte digital, promove mudanças na sua produção, uso e no armazenamento. A imagem digital proporcionou mobilidade e espetacularidade. De qualquer forma, a fotografia continuará comovendo. De acordo com a autora (2011, p.178) “Por que os familiares de vítimas de violência ou acidentes estampam imagens de seus entes queridos em camisetas?” De fato porque a fotografia ainda preserva algum indício de evidência.

Contextualizando com Buitoni (2011), Flusser (2011) aponta que com essa nova era, as imagens na imprensa passaram a se tornar símbolos, trazendo a iconoclastia midiática (veneração de ícones, imagens midiáticas) e por consequência a imortalização da imagem propagada, que são constantemente lembradas para manter a necessidade de preservar a memória do espectador sobre o fato. Sobre a imortalização da imagem, em todos os 11 de setembro o público verá, em jornais, revistas, internet, TV, as imagens dos aviões colidindo contra as torres, como forma de lembrar o acontecimento. Do mesmo modo que esse ataque criou no imaginário do espectador a ideia de um símbolo do terrorismo. Desse modo, a imagem midiática é a transposição do mundo para as mídias visuais.

Atualmente, o mundo é habitado pelas imagens técnicas, ou seja, imagens produzidas por aparelhos, como explica Flusser (2011). Existe também as imagens tradicionais, que ao contrário da técnica, “há um agente humano (pintor, desenhista)” (2011, p.31) que as reproduzem. Além disso, a qualidade dessas imagens é algo muito importante na linguagem visual, devido a sua execução técnica, como o formato da câmera e configurações manuais.

Este agente humano elabora símbolos “em sua cabeça”, transfere-os para a mão munida de pincel, e de lá, para a superfície da imagem. A codificação se processa “na cabeça” do agente humano, e quem se propõe a decifrar a imagem deve saber o que se passou em tal “cabeça”. (FLUSSER, 2011, p.31).

O que mudou nessas imagens tradicionais para as imagens técnicas não foram as imagens em si, mas, sim, os meios que são representadas e seus suportes tecnológicos com o decorrer dos anos, como explica Klein (2009):

O impulso de levar para o plano da imagem todos os aspectos da vida humana tornou-se quase irresistível devido à disponibilidade dos meios e à virulência assumida pela reprodução de imagens midiáticas em nosso cotidiano. A vida social só se legitima pela visibilidade midiática, em um processo maníaco de devoração de imagens pelo homem, ou do homem pelas imagens, empurrando para as sombras da invisibilidade e da inexistência o que não está na mídia. (KLEIN, 2009, p.06).

Assim, o homem passa a viver em função da imagem e esquece o motivo pela qual foi produzida: servir de instrumento para orientá-lo diante do mundo. Para Flusser (2011, p.23), “seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos [...] o homem não mais decifra as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas”. Essa inversão de sua função se tornou idolatria, ou seja, a “incapacidade de decifrar os significados da ideia, não obstante a capacidade de lê-la, portando, adoração da imagem” (2011, p.18).

De acordo com Flusser (2011) a imagem técnica é eternizada por um ato científico, artístico ou político, visando ser fotografada ou filmada.

2.3 O FOTOLIVRO COMO SUPORTE PRIVILEGIADO

O fotolivro é caracterizado por sua mensagem predominante visual a ser dada pela fotografia. O texto se configura com um mero complemento para a construção de uma narrativa visual. Esse produto, derivado de uma prática fotojornalística para este trabalho, tem como função informar temas de caráter histórico, social, político e cultural.

Texto publicado na revista Zum (2015) “Por que os fotolivros são importantes”, apresenta as características deste tipo de publicação, discorrendo sobre o potencial expressivo e criativo alcançado pela fotografia, traduzida em uma “arte literária e narrativa, entre o filme e o romance”. Gerry Badger, autor do texto e organizador de uma coleção sobre a história dos fotolivros explica que os fotolivros existem desde o nascimento da fotografia, em 1839, quando foi inventado como meio de publicação das imagens. Por volta de 1843, pioneiros vitorianos como Anna Atkins e Willian Henry Fox Talbot começavam a colar fotografias em álbuns e livros.

Em outro momento, em 1938, o Museu de Arte Moderna de Nova York, então relativamente novo, dedicou sua primeira exposição individual de fotografia a um jovem chamado Walker Evans, que chegou se tornou fotógrafo depois de estudar literatura. As fotos, ampliadas em formato pequeno e enfileiradas nas paredes do Rockefeller Center, onde ficava então o MoMA, foram em grande parte esquecidas, mas a publicação que acompanhava a mostra, não. *Fotografias americanas (American Photographs, 1938)* pode ser considerado o mais importante de todos os fotolivros, como Badger escreve no texto da Zum. Contudo, foi recentemente que se percebeu o real significado desse tipo de livro.

Nos últimos anos, o fotolivro – um tipo particular de livro fotográfico, em que as imagens predominam sobre o texto e em que o trabalho conjunto do fotógrafo, do editor e do designer gráfico contribui para a construção de uma narrativa visual – vem recebendo uma atenção inaudita, seja com o lançamento de histórias e antologias, seja com o florescente mercado de colecionadores. (ZUM, 2015)

Buitoni (2011) aborda esse tipo de publicação e explica que este modelo de produto quando tratado no jornalismo e no campo da fotografia documental, está

atrelado a valores informativos, apresentando relevância social e política, além de um relacionamento com a atualidade. São fotografias que seguem uma ordem sequencial, interpretativa e narrativa. A autora ressalta ainda que esses conjuntos de fotos formam uma narrativa construída em torno de um tema principal.

Para Short (2013), as fotografias documentais são moldadas por uma abordagem conceitual, transmitindo um conhecimento que vai além de textos, conduzindo um conjunto de elementos. O fotodocumentarismo, segundo Sousa (2000) faz o indivíduo conhecer o mundo a sua volta a partir de intenções que vão além do registro com caráter informativo. O autor explica que o fotógrafo tem um aspecto de engajamento com causas sociais e escolhe temas a partir de um compromisso social, para mudar a realidade. “É notório nos fotógrafos do “compromisso social”, que tinham uma intenção denunciante e reformadora” (SOUSA, 2000, p. 55).

Vale ressaltar o aspecto ensaístico e autoral do fotolivro, que ultrapassa o referente e coloca a expressão do fotógrafo ao apostar na relação mais íntima do leitor com o material captado e organizado em uma narrativa. Oportunidade que, segundo Gonçalves (2013), “oxigena a produção diária do profissional do jornalismo, melhorando qualitativamente sua produção fotográfica no jornalismo noticioso da atualidade”. Tal exercício aumenta, para a autora, o potencial de reflexão nas imagens captadas.

3 A CULTURA DAS IMAGENS SAGRADAS

Grande parte das imagens medievais é caracterizada por sua função cultual, de usos em rituais religiosos, diferindo-se de imagens da época moderna, as quais as funções profanas e estéticas se desenvolveram mais, não sendo usadas em cultos religiosos. Vale distinguir ainda as diferentes formas cultuais, como por exemplo, em Conques, pequena comunidade na França, onde a Igreja Abacial de Saintefoy apresentava a majestade de Santa Fé “[...] prosternada diante da mão de Deus, como se tivesse deixado seu trono sob as abóbadas dessa mesma igreja de onde pendiam os grilhões deixados como ex-votos pelos peregrinos milagrosamente curados”, explica Schmitt (2007, p.43).

Figura 17- Santa fé curvada diante da mão de Deus



Fonte: (SCHMITT 2007).

Mas, sobretudo, as imagens medievais apresentavam qualidades que “realçavam o valor estético da obra, que era considerada inseparável de suas funções religiosas e sociais. Não convém [...], opor o “culto” a “arte”, mas, por outro lado, ver como um assume o outro e se realiza plenamente graças a ele”, explica Schmitt (2007, p.44). Segundo o autor, o valor dos materiais utilizados, a mão de obra, o brilho das cores e a “afirmação da beleza da obra concorriam simultaneamente para engrandecer a obra de Deus e o prestígio de um rico e poderoso financiador”, (2007, p.44). Essas imagens apresentam três modelos:

[...] o das imagens materiais (imagines); o do imaginário (imaginatio), feito de imagens mentais, oníricas e poéticas; e enfim o da antropologia e da teologia cristãs, fundadas numa concepção do homem criado e prometido à salvação pela encarnação do Cristo. Ao

considerar isoladamente apenas um desses domínios, não se poderá chegar senão a uma visão mutilada da história das imagens medievais. (SCHMITT, 2007, p.45).

Sendo assim, é importante reposicionar as imagens sagradas no imaginário social, compreendendo as tradições artísticas. A intenção do artista e de todo o grupo religioso envolvido na obra encontram-se evidenciados entre a sua forma e a sua função como imagem. Para Schmitt (2007), além do gênero da imagem, devem ser levados em consideração o lugar ao qual era destinada, sua eventual mobilidade (se a imagem tinha condições de ser levada em uma procissão por exemplo), e a troca de olhares que as figuras apresentam entre si, dentro da própria imagem e com o espectador.

Cada obra informa sobre o histórico de sua época e “oferece ao olhar uma manifestação de crença religiosa ou uma proclamação de prestígio social”, explica Schmitt (2007, p.46), tendo como objetivo tornar-se memorável na mente individual de cada indivíduo, e estar presente também na memória coletiva, independente de suas dimensões sociais e culturais.

A cultura das imagens cristãs foi pouco a pouco definida devido aos ídolos da antiguidade, os quais as pessoas tinham uma grande adoração e fascínio. Os criadores dessas imagens cristãs tiveram que então encontrar justificativas para a implantação, como esclarece Schmitt (2007):

Tinha também que encontrar justificativas contra a proclamada aversão aos ícones do judaísmo, mantendo-se ao mesmo tempo ligada ao Antigo Testamento e ao Decálogo. Enfim, do decurso da Idade Média, a cristandade latina e a grega mostraram-se fortemente opostas no plano das imagens religiosas, de suas características formais, de seus usos rituais e de suas justificativas teóricas. (SCHMITT, 2007, p.51).

Após esse contraste de ideias, a cristandade grega desenvolveu a teologia do ícone, em que se “caracterizam em sua longa duração por uma fixidade formal, justificada pelo fato de que elas portam até em sua matéria-prima a marca da emanção divina”, ou seja, é a narração de um fato sagrado, de origem *achéiropoiète* (algo que não foi feito pelas mãos de um homem), a beleza das imagens é manifestada pelo poder do invisível, explica Schmitt (2007, p.52). Esses ícones bizantinos tinham rituais de adoração.

Ao contrário da grega, na cristandade latina a história das imagens cristãs não se distanciou das manifestações de iconoclasmo, heresias medievais e da Reforma

protestante. Mas em virtude disso, “a diversidade, a criatividade, a inventividade da iconografia ocidental, apesar do peso das tradições religiosas, romperam completamente com o formalismo ortodoxo” define Schmitt (2007, p.52). Os artistas responsáveis pelas imagens eram reconhecidos.

Como aponta Schmitt (2007, p.53), “o comparativismo não pode se ligar somente aos caracteres formais das imagens, ao estilo, à cronologia própria das tradições artística”, pois as funções culturais, litúrgicas e políticas das imagens também devem ser levadas em consideração, além de contextos sociais e ideológicos.

3.1 AS IMAGENS RELIGIOSAS NO OCIDENTE

O iconoclasmo (prática de iconoclastia, veneração de imagens) foi condenado no Ocidente, tendo um entendimento entre o papado e a igreja franca, “[...] que indicava ser lícito fazer imagens nas igrejas, desde que não fossem adoradas; em contrapartida, era proibido quebra-las” resume Schmitt (2007, p.56). Constantinopla era contra o culto das imagens, então o Papa Adriano I enviou em 785 uma carta para a Imperatriz Irene e seu filho Constantino VI pedindo que renunciassem as posições iconoclastas, reforçando o seu pedido com argumentos bíblicos, e Constantinopla demonstra repulsa com a atitude de veneração das imagens.

O papa trata apenas de imagens pintadas que ornavam as igrejas e representando a Virgem, os profetas e santos. A atitude frequentemente evocada é a veneração. O papa justifica esta veneração, na tradição gregoriana, pela função de memória da história da salvação que as imagens desempenhavam. (SCHMITT, 2007, p.57).

Foi realizado, assim, o Concílio de Nicéia em 325, tendo como objetivo harmonizar a igreja criando uma assembleia que simbolizasse toda a cristandade, para poder discutir as heresias que poderiam dividir a igreja. Dessa maneira, foi definido ocupar uma posição moderada, não condenando nenhuma das funções que foram estabelecidas para as imagens. Os francos (povos que habitavam a Alemanha, originalmente esses povos tiveram uma função fundamental na construção dos hábitos e costumes dos cristãos na Idade Média), não concordaram, pois diziam não ter uma passagem do divino para uma certa forma, somente se

houvesse uma matéria santa, uma relíquia, que era algo que as imagens não apresentavam.

A forma icônica, ao contrário, não tinha em si mesmo nenhum caráter sagrado; sua atribuição a esta ou aquela pessoa sobrenatural era totalmente arbitrária, e não dependia senão da boa vontade do artista. Era ele quem decidia inscrever sob a imagem feminina o nome de “Maria” e sob uma outra, rigorosamente idêntica, o nome de “Vênus”. (SCHMITT, 2007, p.58).

Isso significaria que no Oriente o culto às imagens, tudo aquilo que se assemelhava à idolatria permaneciam ainda banidos. A única adoração que poderia existir era a Deus, que não era visível, como as imagens. Gregório Magno, um dos papas mais importantes da história da igreja católica, definiu quais atitudes deveriam ser tomadas em relação às imagens religiosas. “O que é visto na imagem deve, enfim, suscitar um sentimento de “compunção” que sustente a adoração da Trindade e inspire os gestos da prece cristã”, esclarece Schmitt (2007, p. 97). Gregório sempre deixa em evidencia a função mágica da imagem e a sua influência psicológica. “Quando pela pintura, tanto quanto pela escritura, trazemos o Filho de Deus para nossa memória, nosso espírito se alegra por causa da Ressureição ou se lamenta por causa da Paixão”, explica Schmitt (2007, p.99). O papa enviou uma carta ao bispo Serenus de Marselha que era iconoclasta, definindo as funções positivas das imagens cristãs, como sendo uma instrução para os iletrados que observando as imagens compreenderão a história sacra, e ainda ressalta que essas imagens fixavam na memória dos fiéis a vida e a morte de Cristo e dos santos, trazendo algo do passado tornar-se presente.

A história que está pintada e representada nas imagens ensina o que se deve adorar: um só Deus. A imagem inspira gestos da prece cristã, não há idolatria dessas imagens sagradas, pois elas são uma hierofania, uma forma de alcançar o invisível por meio de elementos visuais, para lembrar o Nascimento, a Paixão e a Ressureição de Cristo, se preenchendo de amor por Deus e alcançar o sentimento de satisfação e felicidade, argumenta o autor. E o símbolo da cruz tem como objetivo proteger o fiel contra espíritos malignos.

O bispo Cláudio de Turim argumentava que as imagens deveriam ser banidas por ser “[...] agressão à unidade e transcendência de Deus, como uma forma de adoração das criaturas e de politeísmo, a começar pela cruz, que não era mais do que um inflamante instrumento de suplício [...]” explica Schmitt (2007, p.64). O bispo

diz que fazem uso de uma lógica sacrílega, a qual só adora a cruz com o pretexto de que Cristo esteve pregado nela, como se tudo que o corpo de Cristo tivesse tocado por muito tempo devesse ser adorado.

Em respeito às imagens em geral, os bispos francos não mudaram suas posições ideológicas, mas passaram a defendê-las junto com os objetos sagrados e com a cruz. O debate sobre as imagens a cada ano sempre vinham a se modificar. Em 843, o culto as imagens foi restabelecido e declarado algo oficial pela imperatriz Teodora. Em 858 os movimentos iconoclastas persistiram no Oriente, impondo uma contestação ao Papa Nicolau I, o qual enviou cartas a Igreja do Oriente reafirmando a legitimidade das imagens em nome da tradição da Igreja e acusando Fócio, o novo patriarca de Constantinopla de recusar a imagem de Cristo.

Após diversos debates teóricos e políticos, as imagens passaram a ser objeto de práticas religiosas no Ocidente e sofreram algumas modificações como o fato de que “a presença das relíquias nessas estátuas devocionais não era mais necessário para que elas viessem a ser objeto de um culto,” afirma Schmitt (2007, p.70). No eixo central da Igreja ficou reservado para uma imagem de Cristo e para a Virgem Maria. Os lugares sagrados apresentam objetos específicos que serão as ferramentas para o culto, havendo uma harmonia entre eles, proporcionando um equilíbrio.

Sem esquecer o fato essencial da diversidade das imagens (sujeitos que são figurados, suportes, materiais, tamanho, mobilidade, lugares de exposição, identidade de possuidores e, sobretudo, usos de que elas são objeto), pode-se dizer que a imagem é, ou tem a vocação de ser, um instrumento de mediação entre o visível e o invisível; para melhor dizer e dar um caráter dinâmico a definição, essa imagem é uma mediação a ser aprendida, que está por ser apropriada. (SCHMITT, 2007, p.88).

A apropriação da imagem sagrada é dada através de todas as práticas de veneração e adoração como preces, oferendas, beijos, prosternações, procissões e compensações espirituais, todas essas práticas têm como objetivo o reconhecimento de uma presença divina. Segundo Schmitt (2007, p.91) a imagem sacra “é também o conjunto dos modos de figuração do invisível, da crença e da história sacra: imagens dos sonhos; metáforas poéticas e místicas; imagens materiais”, ao qual seu modo de representação e uso variavam com o passar dos anos.

As imagens apresentavam um papel desigual em relação à escrita no conhecimento do divino, pois “as práticas de escrita estavam associadas aos procedimentos da inteligência racional, à arte de escolher e de ordenar,” aponta Schmitt (2007, p.92). Era remetida a faculdade do conhecimento racional. Já as imagens eram colocadas em uma posição intermediária entre os sentidos corporais e o espírito.

A partir do século XII, a imagem sacra conseguiu exprimir sua grandeza, riqueza e alcançou seu reconhecimento, entretanto demorou muito tempo para que isso ocorresse.

No ano mil, o Ocidente passou a adotar atitudes dos gregos em relação às imagens, havendo três diferenças importantes: as estátuas passam a ter três dimensões, depois o poder sobrenatural dessas imagens ao fato de que elas continham relíquias que asseguravam a presença do divino. Por fim, independente das diferenças regionais e cronológicas, a cultura das imagens foi aplicada, desempenhando entre as religiões e no interior da Igreja, uma identificação de suas diversas formas de pensamentos. Schmitt (2007).

3.2 IMAGENS SACRAS: USOS E PRÁTICAS

Um lado importante das questões das imagens sagradas era o de seus usos e práticas, que tinham uma norma estabelecida. Essa norma foi fixada após o Papa Gregório Magno enviar uma carta ao Bispo de Marselha Serenus para contestar sobre seu iconoclasmo. A partir de então, a tradição de não quebrar as imagens e não adorá-las começaram a ser seguidas, pois essas imagens são importantes para o conhecimento e devoção de Cristo e dos santos. Tais imagens cultuais eram representadas em quadros, crucifixos e estátuas em três dimensões.

Outra conduta estabelecida era que blasfemar contra uma imagem sacra ou um santo iria desencadear um castigo. De acordo com a *História Eclesiástica* de Teodoro o Leitor, um pintor no século VI desenhou uma imagem de Cristo com traços de Zeus e após isso sua mão secou.

Em certos casos, os sinais podem se inverter: segundo as *Cantigas de Santa Maria*, compiladas ao fim do século 13 pelo Rei Afonso X, o Sábio, de Leão e Castela, um pintor tinha representado nas paredes de uma igreja um diabo nos traços medonhos que o caracterizavam. Dessa vez, é o diabo que se insurge contra a norma iconográfica que

não lhe favorecia. Para punir o pintor, faz desabar o andaime no qual se encontrava. Mas a Virgem Maria presta-lhe assistência permitindo que o pintor, que tinha bem servido a verdade, permaneça suspenso na parede da igreja por seu pincel e assim escape da morte. (SCHMITT, 2007, p.144).

Um ponto que gerou discussão nessas tradições com os reformistas da igreja, era do lugar em que as imagens estariam posicionadas. Recusaram o fato das imagens estarem dentro da igreja e durante o culto, argumentando o ato de uma idolatria, a ganância dos clérigos (conjunto de sacerdotes responsáveis por um culto religioso) em se beneficiarem com o culto dessas imagens materialmente e o uso inadequado de riquezas que poderiam ter utilidade para uma instituição de caridade, para os pobres etc. Recusavam também a representação de Cristo pregado na cruz, pois era uma idolatria a um pedaço de madeira.

Os petrobrussianos (cristãos que não aceitaram a introdução de imagens ao culto) ameaçaram quebrar as cruzes sagradas, negando-se a honrá-las, glorificá-las e adorá-las. Outros sem destruir as imagens, faziam mau uso delas, desviando sua real finalidade de culto para obter proveito através de práticas culturais já existentes, como Tanchelm, um pregador popular que afirmava ser apto pelo Espírito Santo, conduzia uma multidão diante a imagem de Santa Maria, colocava as mãos sobre ela, pronunciava palavras sacramentais de casamento, e dizia aos fiéis para deixarem suas doações perante a santa para alcançarem o desejo do matrimônio. Com isso, Tanchelm acumulou uma grande quantia em dinheiro para uso próprio.

Fora isso, os hereges (indivíduo que questiona as crenças estabelecidas por determinada religião dizendo ser heresia), asseguravam que as figuras exerciam uma rivalidade com a teologia, ao tentar explicar o dogma. Os mesmos chegaram até a confeccionar imagens dos santos deformados, para que os cristãos quando as vissem, sentissem desgosto.

Contrariamente a Tanchelm, os hereges do sul da França, segundo o bispo de Tuy, não se sentiriam contentes apenas em usar mal a estátua da Virgem: teriam confeccionado uma com um só olho (*monoculam*) e muito feia (*deformem*) para fazer crer a seus ouvintes a que ponto Cristo teria desejado se humilhar para a salvação do gênero humano ao ter encarnado no corpo de uma mulher tão vil (*turpissimam foeminam praelegerit*). E para melhor enganar, acrescenta o bispo, estar doente e depois obter miraculosamente a cura diante dessa imagem. (SCHMITT, 2007, p.147 e 148).

Em respostas a essas críticas, principalmente sobre as cruzes sagradas, o bispo Lucas de Tuy afirma que a cruz era composta por quatro madeiras: o tronco superior e inferior, a trave transversal e o título colocado a cima escrito Jesus de Nazaré. Dessa maneira a cruz apresentava quatro divisões, como no plano de Deus, como quatro dimensões do mundo e da natureza.

As imagens viveram um conflito entre normas, formas e as artes plásticas, e isso trouxe o aparecimento da civilização da imagem, que começaram a estar presentes nos muros, vitrais e altares de igrejas, além de tapeçarias, manuscritos e até em locais profanos. “A importância crescente das imagens, por seu número e por suas “funções sociais”, explica que tenha igualmente sido objeto de um maior número de comentários,” relata Schmitt (2007, p.150).

Com o passar do tempo, as normas iam sendo impostas segundo os motivos iconográficos, junto com a evolução das formas, que mantinham um conflito entre a questão da liberdade do artista, ao querer inovar, e a norma de produção dessas imagens sacras, gerando uma censura. “Trata-se, assim, de uma norma moral. E de uma norma teológica: as imagens que contradizem a fé devem ser banidas”, explica Schmitt (2007, p.158). Foi levada em consideração não a produção das imagens, mas o seu uso, para poder atribuir uma norma explícita.

Perante os heréticos (e aos judeus), era preciso colocar-se em guarda contra o desprezo pelas imagens e o iconoclasmo. Diante dos pagãos, inversamente, era preciso evitar que as imagens fossem adoradas. (SCHMITT, 2007, p.162).

As imagens sagradas tem a função de contribuir para o ensinamento da história sacra, mas principalmente tornar presente, vivo, a memória de Cristo, da Virgem e dos santos, para que seus seguidores possam orar a esses personagens divinos, pedindo sua intercessão e proteção.

Desse modo, a delimitação imposta aos usos e valores das imagens é manifestada, a construção simbólica do espaço, e os usos políticos do culto, sendo reconhecido que a imagem material auxilia o entendimento e confirmação da imagem visionária. Apesar das resistências e rivalidades causadas pelos patriotismos locais e entre cleros rivais do interior da igreja, a idade média foi marcada pela época da imagem e do culto, ligado fortemente a crenças e práticas rituais do cristianismo.

3.3 FUNDAMENTOS DO CATOLICISMO

O Catolicismo teve início com o imperador Constantino no século IV, ano em que os ritos cristãos começaram a ser definidos. Diante o olhar de seus dirigentes, a igreja católica surge como uma nova comunidade, um novo espaço público que trazia consigo a união de três temas importantes e poucos comentados na época: o pecado, a pobreza e a morte. “Esses três sombrios conceitos, aparentemente abstratos e estreitamente interligados, habitam o horizonte do cristão da Antiguidade tardia” comenta Ariès e Duby (1989, p.266). O pecado como sendo questões íntimas dos fiéis, como opiniões e costumes que iam contra o dogma da igreja, “a excomunhão acarreta a exclusão pública da eucaristia e seus efeitos só podem ser revogados por um ato igualmente público de reconciliação com o bispo” esclarece Ariès e Duby (1989, p.266 e 267).

A pobreza entra como uma condição de reparação dos membros mais afortunados, com o intuito de ajudar os mais necessitados, e a morte, trazendo uma doutrina cristã sobre o além, explicando aos vivos o sentido da morte. Aliás, a tradição do “dia dos finados” é um dos rituais religiosos mais importantes da Igreja Católica da época de Constantino até os dias atuais (ARIÈS e DUBY, 1989).

No Brasil, essa religião teve suas raízes fincadas durante a colonização dos portugueses, que traziam em suas caravelas padres, que logo nos primeiros momentos de interação com os índios foram inserindo a doutrina aos povos indígenas, ocasionando uma evangelização.

Se tratando da maior religião do mundo, segundo dados do Anuário de Estatística da Igreja Católica de 2010, calculado de acordo com o número de batizados, mostra que o catolicismo possui 1,2 bilhão de fiéis ao redor do mundo. O Brasil é o país que contém o maior número de católicos, chegando a 123 milhões de fiéis, logo em seguida o México, com 93 milhões.

De acordo com Ariès e Duby (1989, p.506) “a criação de novos espaços sagrados, basílicas e santuários, o desenvolvimento do culto dos santos, as procissões e celebrações litúrgicas contribuíram para tornar a fé pública”.

A doutrina católica é baseada nos ensinamentos de Jesus Cristo, que mostrara o caminho da salvação e da vida eterna. Budzik e Kerrigan (2016) explicam que os católicos acreditam em um único Deus que integra a Santíssima Trindade, anexando à figura celeste com seu filho Jesus e ao Espírito Santo. Além disso, o

catolicismo defende a existência da vida após a morte, do céu e do inferno, e do purgatório que determina o destino dos fiéis de acordo com seus atos na vida terrena. A ida para cada um desses destinos designa as consequências do seguidor diante da chegada do Juízo Final, indicando-lhes a salvação ou a perdição.

Para alcançar essa salvação, os seguidores frequentam as missas (obrigatórias aos domingos e em dias de festas sacramentais), realizadas em Igrejas, em que os fiéis louvam e agradecem as graças concebidas e os méritos pelo sofrimento, sacrifício e ressurreição de Cristo, bem como o milagre da transformação do pão e do vinho no corpo e sangue de Cristo. Fora o culto de adoração de Deus, existe o culto a veneração dos santos e à Virgem Maria. A Igreja também autoriza a veneração de relíquias sagradas, desde que tenham sido autenticadas pela instituição. Vale lembrar que a ordem dos rituais das missas varia de paróquia por paróquia, cidades por cidades, país por país, onde cada um coloca o seu costume, mas sempre seguindo a linha do rito estabelecido para todos, pela ordem católica (BUDZIK e KERRIGAN, 2016)

Outra característica importante da Igreja Católica são os sete sacramentos, que representam a comunhão do fiel com Cristo. Entre esses sacramentos estão o batismo, a crisma, a eucaristia, a confissão dos pecados, a ordem, o matrimônio e a extrema-unção.

Essa instituição religiosa possui uma hierarquia de cargos internos para auxiliar em sua organização: o Papa classificado como o chefe da Igreja que a comanda diretamente na Cidade do Vaticano, sua sede central, localizada em um estado independente em Roma. O papa é quem define os dogmas (uma verdade incontestável) da igreja. Sua figura é vista como uma representação de Cristo na terra. Após a figura do Papa estão os cardeais, que o aconselham na liderança da igreja, arcebispos, bispos e padres.

Assim, o celibato designa de modo inequívoco a existência de uma classe de pessoas que ocupam o centro da vida “pública” da Igreja, precisamente porque se subtraíram em definitivo ao que é considerado como o mais privado na vida do leigo médio “no mundo”. (ARIÈS e DUBY, 1989, p.259).

Os elementos que compõe essa religião cristã é uma união de variedades e heterogeneidade de todas as formas religiosas, definido por Adam (1942), como um microcosmo do mundo religioso. De seu início até os dias atuais, a igreja católica

instaurou-se entre o indivíduo, a família e a cidade, tornando-se uma das maiores instituições religiosas, sociais e políticas do mundo.

4 PERCURSO METODOLÓGICO E DESCRIÇÃO DO PRODUTO

A ideia de produzir um fotolivro sobre imagens religiosas e elementos ritualísticos da Igreja Católica surgiu devido a grande influência que essa instituição religiosa exerce no mundo. Por outro lado, é de suma importância a divulgação da questão da iconoclastia das imagens, conflitos e divisões na sociedade causada devido a uma representação de uma fé em uma imagem.

Assim, para os métodos e técnicas e desenvolvimento do trabalho, foram realizados levantamentos bibliográficos para a conceituação de assuntos como fotografia, técnicas e composição fotográfica, desenvolvimento do fotojornalismo, história da Igreja Católica e a origem da veneração das imagens, os rituais, conflitos e compreende os símbolos que acompanham as imagens, proporcionando uma base mais satisfatória sobre o assunto escolhido para o aprofundamento do referencial teórico e prático. Este estudo é fundamentado em levantamentos por referências como livros, artigos, monografias, revistas e sites que tragam suporte técnico necessário.

O método de análise exploratória foi utilizado com a finalidade de examinar o determinado tema, além do método dialético para a compreensão dos ritos da igreja, analisando e fotografando a realidade desse culto religioso nos dias atuais. Nessa perspectiva, a observação participante foi fundamental para uma pesquisa de campo, já que o observador escuta, observa e compreende o que está a sua volta para melhor compreensão do tema, a fim de conferir uma abordagem correta, com a coleta e registro de dados históricos e culturais. A finalidade dessa coleta é a documentação em fotos com acompanhamento de informações sobre o registro.

Posteriormente foram efetuadas visitas do dia 14 de abril até o dia 12 de outubro de 2017, nos referidos locais: Igreja Nossa Senhora do Rosário em Pompeia interior de São Paulo, Santuário do Sagrado Coração de Jesus em Vera Cruz, e na cidade de Bauru o Santuário de Nossa Senhora Aparecida, com participação na missa de coroação solene a Nossa Senhora Aparecida no dia 12 de outubro, Paróquia São Benedito, Paróquia Santa Terezinha do menino Jesus, encenação da paixão e ressurreição de Cristo na Paróquia Nossa Senhora das Graças no dia 14 de abril e a procissão de Corpus Christi no dia 15 de junho.

Foram capturadas 813 fotografias ao todo nos locais mencionados acima, por meio digital, sendo utilizada uma câmera fotográfica da marca Canon modelo EOS T5 e uma Nikon modelo D3200, de 18-55mm e 70-300 de alcance.

A partir dessa produção foram selecionadas 32 fotos para a ilustração do produto final (todas as informações técnicas dessas imagens encontram-se no Apêndice B do relatório). O critério de seleção dessas fotografias foi com que trouxessem os elementos da religião de forma clara, concisa e que transparecessem o sentimento de fé e devoção de seus seguidores. Entre esses elementos estão objetos de ritos, símbolos religiosos, imagens sagradas, rituais e gestos. Após essa seleção as imagens foram tratadas no programa de edição de fotos Adobe Lightroom, corrigindo aspectos como brilho, contraste e saturação, pela própria autora.

Por fim, foi feita diagramação do fotolivro, apresentando capa, contracapa, expediente, apresentação do produto, reprodução das fotos com uma legenda informativa sobre o elemento na página ao lado, para que se estabeleça um conjunto na obra e as páginas não fiquem com muita informação visual, finalizando com a biografia da autora. O produto foi diagramado pela jornalista Beatriz Venâncio, de acordo com as recomendações da autora: iniciam-se com fotografias de elementos da santidade, os santos, logo após os locais de culto, os rituais e o tradicionalismo da religião. As cores das páginas remetem à cor predominante na fotografia retratada em um tom degradê. O produto apresenta 69 páginas contendo nas primeiras e últimas, artes com símbolos de crucifixos e igrejas.

Para o formato do produto, foi escolhida a versão paisagem, na horizontal em virtude de que uma publicação com mais imagens do que texto se adequaria melhor neste modelo. A apresentação, no início do fotolivro, faz um percurso introdutório com as informações específicas do trabalho.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com o desenvolver deste trabalho foi possível compreender utilizando a prática, as técnicas de composição fotográfica e um melhor manuseamento da câmera, mas principalmente adquirir um vasto conhecimento sobre os assuntos tratados, que sem as referências bibliográficas não teria sido possível.

Nota-se a importância que a linguagem visual tem na sociedade como um instrumento de comunicação e expressão. A fotografia é vista como uma representação sensível e um documento do real. Ela apresenta uma função informativa, de contatar o fato, comunicativa, de estabelecer uma relação direta com o receptor, reflexiva, com o intuito de propor uma ideia, e emocional, pois transmite também emoções e sensações. A informação e o conhecimento datado na fotografia podem ser compreendidos sem necessariamente precisar de um texto.

O jornalismo como reprodutor de conhecimento, possui agentes transformadores da sociedade capazes de interferir na visão do mundo, formação de conceitos e uma construção de subjetividades. O fotojornalismo como um campo do jornalismo, transmite esse conhecimento de forma clara e concisa por meio da fotografia. Scalzo (2008, p.58) expande essa ideia argumentando que “o texto por mais perfeito que seja, será sempre melhor compreendido e atraente quando acompanhado de uma boa fotografia”.

Essa informação visual modifica e amplia as ideias e noções do mundo, mostrando ao espectador o testemunho da verdade. A fotografia estabelece dentro de seu processo de produção e recepção a intertextualidade, ou seja, a criação de um diálogo entre os elementos representados na cena, com referências em informações textuais e imagéticas.

As referências dessas informações geram associações mentais e textuais ocasionadas de acordo com o repertório pessoal de cada indivíduo, envolvendo elementos subjetivos e sociais. A percepção desses aspectos é gerada pelo real e o imaginário. O real compreende as condições de percepção do mundo e o imaginário é criado através de fantasias e concepções coletivas e individuais.

Foi possível trazer no fotolivro “Imagens sacras e elementos ritualísticos do catolicismo” essas associações mentais e textuais e principalmente a percepção dos elementos e símbolos destacados do tema. Com o auxílio de técnicas de

composição nas fotografias, foi possível realçar esses aspectos do catolicismo, proporcionando ao leitor essa identificação.

Além do mais, por meio das pesquisas de campo, houve a compreensão de como funciona a religião católica, observar a celebração, emoções, histórias de cura e superação e muitas cenas de devoção e fé dos seguidores da Igreja Católica. O quanto a questão da representação de figuras divinas representadas em imagens mexem com os sentimentos e sensações dos fiéis, mas ficando em evidência que não é um ato de adoração perante essas imagens, e sim uma veneração de algo que remete aos céus, algo que lhe trazem uma paz interior. A questão das imagens divinas é algo que vem sendo discutido desde o ano 300, e com o decorrer de sua história já foi alvo de muitos conflitos, heresias, blasfêmias e até separação da sociedade. Em virtude disso, é visto que o ato de veneração de imagens, até os dias atuais, ainda sofre julgamentos. A experiência gerada por este produto trouxe novas formas de ideologias e conhecimento para sua autoria, como desmistificação de rótulos e uma expansão de ideias.

Considero, enfim, que o presente trabalho alcançou o objetivo de colocar em evidência no fotolivro e no Relatório de Fundamentação Teórica, as principais características do catolicismo, como rituais, objetos de devoção, símbolos e imagens sagradas, levando ao espectador fotografias que aguçassem sua percepção do real e do imaginário. A junção desses elementos ritualísticos contribui para uma reflexão e conhecimento do tema, por meio de uma linguagem visual.

6 REFERÊNCIAS

ADAM, Karl. **A essência do catolicismo**. Petrópolis: Editora Vozes LTDA, 1942.

ALTMAN, Max. Hoje na História: 1839 - Louis Daguerre demonstra o daguerreótipo. **OperaMundi**, 2011. Disponível em: <http://operamundi.uol.com.br/conteudo/noticias/14473/hoje+na+historia+1839++louis+daguerre+demonstra+o+daguerreotipo+.shtml>. Acesso em: 02 jul. 2017.

ARBIDE, Irene Corredera. Luz Suave. FlipBoard, 2017. Disponível em: <https://flipboard.com/@ireneccorred7to6/luz-suave-h23cfsciz>>. Acesso em: 04 jul. 2017.

ARIÈS, Philippe. DUBY, Georges. **História da vida privada: do império romano ao ano mil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

BAITELLO, Júnior. **A serpente, a maçã e o holograma: esboços para uma teoria da mídia**. São Paulo: Paulus, 2010.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara- Nota Sobre Fotografia**. 9 ed. Editora Nova Fronteira. Rio de Janeiro (RJ), 1984.

BIHLMAYER, Karl. **História da igreja**. São Paulo: Editora Paulinas, 1963.

BUDZIL, Mary, KERRIGAN, Michael. **A história do catolicismo**. São Paulo: M BOOKS, 2016.

BUITONI, Dulcília. **Fotografia e jornalismo: a informação pela imagem**. São Paulo: Saraiva, 2011.

BURIAN, Peter K. CAPUTO, Robert. **Guia Prático Como Fazer Grandes Fotos**. 1. Ed. National Geographic. São Paulo (SP), 2001.

CARDOSO, Ana. Influência da perspectiva na composição. **O lago dos Cisnes Brancos**, 2012. Disponível em: <http://olagodoscisnesbrancos.blogspot.com.br/2012/12/influencia-da-perspectiva-na-composicao.html>>. Acesso em: 03 jul. 2017.

COMPOSIÇÃO: Perspectiva Forçada. **Blog do Fotor**, c2017. Disponível em: <http://blog.fotor.com/pt/?p=465>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

CORREA, Andre. Kodak No. 1: a primeira câmera “pra todos”. **QueimandoFilme**, 2013. Disponível em: <http://www.queimandofilme.com/2013/11/13/kodak-no-1-a-primeira-camera-pra-todos/>>. Acesso em: 02 de jul. 2017.

DALBELLO, Erica. O que é a luz dura na Fotografia? **Photopro**, 2013. Disponível em: <http://www.photopro.com.br/tutoriais-gratis/o-que-e-luz-dura-fotografia>>. Acesso em: 04 jul. 2017.

ESTÉTICA e Composição Fotográfica. **Unisinos**, c2017. Disponível em:

<http://portfolio.unisinos.br/OA10/index.html>>. Acesso em: 05 jul. 2017

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

FOX, Anna. **Por trás da imagem**: pesquisa e prática em fotografia. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

FOTOGRAFIA: Textura. **Fotografia Para Todos**, c2011. Disponível em: <http://www.fotografiaparatodos.com.br/fotografia/?p=63>>. Acesso em: 02 ago. 2017.

GERBASE, Carlos. **Cinema**: primeiro filme descobrindo, fazendo, pensando. Porto Alegre: 2012.

GIACOMELLI, Ivan. **A transição tecnológica do fotojornalismo**: da câmera escura ao digital. Florianópolis: Editora Insular, 2012.

GONÇALVES, Sandra M. L. P. **Narrativas visuais: entre a informação e a arte**. 9º Encontro Nacional de História da Mídia. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/narrativas-visuais-entre-a-informacao-e-a-arte>>. Acesso em: 27 de out. de 2017.

HAMBURGO recebe ajuda argentina. **Revisionistas**, c2008. Disponível em: <http://www.revisionistas.com.ar/?p=3178>>. Acesso em: 04 ago. 2017.

HEDGECOE, John. **Curso de Fotografia**. 1. Ed. Círculo do Livro. São Paulo (SP), 1980.

HEITLINGER, Fotografias. **Tipografos**, 2007. Disponível em: <http://www.tipografos.net/fotografia/>>. Acesso em: 02 jul. 2017.

HUMBERTO, Luis. **Fotografia, a poética do banal**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2000.

IBBOTSON, Trevor, RUDIN, Richard. **Introdução ao jornalismo**: técnicas essenciais e conhecimentos básicos. São Paulo: Roca, 2008.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papirus, 1996.

KOSSOY, Boris. **A fotografia como fonte histórica**: introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado. São Paulo: SICCT, 1980.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ática S.A, 1989.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

KUBRUSLY, Cláudio Araújo. **O que é Fotografia**. 4. ed. Editora Brasiliense. São Paulo (SP), 1991.

LANGFORD, Michael. **Fotografia Básica de Langford - Guia Completo para Fotógrafos**. 8. ed. Bookman, Porto Alegre (RS), 2009.

LOPEZ, Joseph. Noções básicas de Fotografia: Regra dos Terços. **Amigo Fotógrafo**, 2017. Disponível em: <http://amigofotografo.com.br/dicas-de-fotografia/nocoas-basicas-de-fotografia-regra-dos-tercos/>>. Acesso em: 02 jul. 2017.

MACAULAY, Michael. Lewis Hine: Construction of the Empire State Building, 1930. **Macaulay**, 2016. Disponível em: <https://macaulay.cuny.edu/eportfolios/drabik16/author/mjmmacaulay/>>. Acesso em: 20 ago. 2017.

MACHADO, Katia Regina. A política da estética da fotografia de Sebastião Salgado. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, n. 4, 2012/2013. Disponível em: http://www.revistaproa.com.br/04/?page_id=52>. Acesso em 03 jul. 2017.

MATARAZZ, Chis. Texas "Secession": The Most Inappropriate Protest in American History?. **HatsandRabbits**, 2012. Disponível em: <http://www.hats-n-rabbits.com/2012/11/texas-secession-most-inappropriate.html>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

MEDEIROS, Rostand. Era uma vez a Guerra da Crimeia. **TokdeHistoria**, 2014. Disponível em: <https://tokdehistoria.com.br/2014/03/07/era-uma-vez-a-guerra-da-crimea/>. Acesso em: 20 jul. 2017

MENINA DO NAPALM tira selfie com fotógrafo que a eternizou. **Focus**. c2017. Disponível em: <https://focusfoto.com.br/menina-do-napalm-tira-selfie-com-fotografo-que-a-eternizou/>>. Acesso em: 18 out. 2017

PARENTE, André. **Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual**. São Paulo: Editora 34, 1993.

PASTRO, Cláudio. **Arte sacra: o espaço sagrado hoje**. São Paulo: Loyola, 1993.

PESSOA, Carolina. **Popularização da Fotografia**. Disponível em <http://tvbrasil.ebc.com.br/caminhosdareportagem/episodio/popularizacao-da-fotografia>>. Acesso em 02 ago. 2017.

PETER, Jorge; SILVA, Verônica Monteiro da. **Cadernos do Mestre Peter - Um Curso de Fotografia na Sua Essência**. 1. ed. Editora Mauad. Rio de Janeiro (RJ), 1999.

PHILIPPE, Dubois. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 1993.

PRIMEIRA fotografia do mundo. **Savaris**, 2014. Disponível em: <http://www.savarisphotostudio.com.br/sem-categoria/a-primeira-fotografia-do-mundo.html>>. Acesso em: 22 jul. 2017

QUEIROGA, Bruna Alves. **Percepção e Impacto no Fotojornalismo - Fotografia e Comunicação**. Dissertação de mestrado apresentado ao Programa de Pós Graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 2012.

RAMALHO, José Antonio. **Fotografia Digital**. 2. Ed. Elsevier. Rio de Janeiro (RJ), 2004.

REVISTA Zum. Disponível em <<https://revistazum.com.br/revista-zum-8/fotolivros/>>. Acesso em: 27 de out. de 2017.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia-Entre Documento e a Arte Contemporânea**. 1. ed. Editora Senac, São Paulo (SP), 2009.

SCALZO, Marília. **Jornalismo de revista**. São Paulo: Contexto, 2008.

SCHMITT, Jean. **O corpo das imagens**. Bauru: Edusc, 2007.

SHORT, Maria. **Contexto e narrativa em fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

SOUZA, Jorge. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Grifos, 2000.

VASQUEZ, Pedro. **A fotografia sem mistérios**. São Paulo: F.C, 1988.

Apêndice A – CD COM A VERSÃO PDF DO FOTOLIVRO

Apêndice B - ESPECIFICAÇÕES TÉCNICAS DAS FOTOGRAFIAS

Imagem	Tamanho (pixels)	Resolução (dpi)	Escala (f)	Tempo de Exposição (segundos)	ISO	Distância Focal (milímetros)
DSC_0003	3456 x 2304	72	f/5	1/160	3200	210
DSC_0004	3456 x 2304	72	f/10	1/30	3200	28
DSC_0005	3456 x 2224	72	f/5,6	1/100	1250	55
DSC_0002	2304 x 3456	72	f/4	1/126	2500	90
DSC_0012	2304 x 3456	72	f/5,6	1/40	3200	55
DSC_0011	2304 x 3456	72	f/6,3	1/30	1250	49
DSC_0013	3456 x 2304	72	f/5,6	1/60	1600	48
DSC_0014	3456 x 2304	72	f/7,1	1/500	100	130
DSC_0010	3456 x 2304	72	f/4,5	1/160	2500	100
DSC_0009	2304 x 3456	72	f/6,3	1/30	3200	55
DSC_0006	3456 x 2304	72	f/5	1/50	3200	160
DSC_0025	3179 x 2304	72	f/4	1/40	250	24
DSC_0023	3456 x 2304	72	f/3,5	1/10	3200	18
DSC_0022	3456 x 2304	72	f/3,5	1/30	200	18
DSC_0024	3456 x 2304	72	f/3,5	1/30	640	18
DSC_0019	3456 x 2304	72	f/3,5	1/30	1000	18
DSC_0030	3456 x 2304	72	f/5	1/60	400	41
DSC_0034	3456 x 2304	72	f/8	1/500	100	80
DSC_0017	2304 x 3456	72	f/5	1/80	3200	170
DSC_0029	6016 x 4000	300	f/11	1/800	3200	55
DSC_0033	3456 x 2304	72	f/6,3	1/320	100	80
DSC_0008	3074 x 2299	72	f/7,1	1/400	100	80
DSC_0035	3456 x 2304	72	f/6,3	1/400	320	205
DSC_0038	3456 x 1980	72	f/5	1/200	3200	140
DSC_0026	2304 x 3456	72	f/8	1/500	800	290
DSC_0028	3456 x 2304	72	f/4,5	1/250	2000	135
DSC_0039	3456 x 2304	72	f/5,6	1/40	3200	55
DSC_0041	3456 x 2304	72	f/4,5	1/40	3200	33
DSC_0042	2910 x 2273	72	f/7,1	1/25	3200	39
DSC_0043	2304 x 3456	72	f/7,1	1/13	3200	33