

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO**  
**Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes**  
**Comunicação e Mídias**

**Gabriel Bottesi De Chiaro**

**TULPAS**

**São Paulo**  
**2023**

**Gabriel Bottesi De Chiaro**

**TULPAS**

**Memorial apresentado para a conclusão da  
disciplina Trabalho de Conclusão de Curso II,  
Curso de Comunicação e Multimeios da Pontifícia  
Universidade Católica de São Paulo.**

**Orientador(a): Profa. Dra. Jane de Almeida**

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Profa. Dra. Jane de Almeida**

---

**Patrícia Kiss Spinel**

---

**Douglas Canjani de Araújo**

*“Often we are puppets whose strings are lost in the night. How can we not see in contemporary man a confused chaos of possibilities, a cacophony of worn-out tunes, a suffocation, a ridiculous poverty, which, born from an excess of wealth, is ashamed of itself?”*

**(Georges Bataille)**

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de esclarecer que estes agradecimentos representam apenas uma pequena parcela do meu apreço a cada um dos nominados, já que posso me considerar na belíssima posição de ter ao meu redor pessoas que em vários momentos me ajudaram nos mais diversos âmbitos ao longo do processo deste trabalho.

Agradeço à orientação da professora Jane, que me auxiliou no segundo semestre de 2023, no momento em que o projeto deveria começar a sair do papel. Assim como agradeço a professora Bete, cuja orientação no primeiro semestre foi imprescindível para o desenvolvimento teórico e conceitual do projeto. Faço menção também à professora Patrícia, parecerista e componente da banca deste projeto, pelas aulas de fotografia que muito me ensinaram, e ao professor Douglas, também membro da banca, cujas aulas de direção de arte também acrescentaram muito ao meu repertório.

À minha família, agradeço o apoio que me foi dado durante a graduação. Especificamente neste período de conclusão de curso nomino minha mãe, Ana Paula, pelo apoio emocional, e minha avó, Fátima, por gentilmente ceder algumas das peças de roupas e objetos utilizados na produção das fotos.

Aos amigos, meu mais sincero carinho e ternura, já que sem eles este trabalho não teria sido possível. Ao meu querido Tarumim, a quem poderia escrever páginas inteiras agradecendo sua mera presença na minha vida, me atenho a explicitar sua paciência com meus momentos de euforia, de medos e de incertezas, e seu mais sincero encorajamento para que eu seguisse em frente. Aca, cujo acolhimento, conversas e troca de ideias me foram essenciais. Willow, a quem devo o incentivo de comprar uma câmera e adentrar no mundo da fotografia, além dos momentos em que compartilhamos experiências, testes e referências. Kalil, pelo suporte e longas horas me ouvindo falar sobre tudo que se passava na minha cabeça. Estela, Joana, Mariana e Nick, pelos momentos de aprendizado e leveza que proporcionaram com suas contribuições ao projeto.

E a tantos outros que me influenciaram no passado, presente, e que espero que continuem para o futuro.

## RESUMO

Tanto a fotografia quanto o cinema se depararam ao longo de suas histórias com debates acerca de sua suposta capacidade inerente de captura do real, por meios objetivos e mecânicos. Desses debates surgiram movimentos estéticos que visavam desconstruir essa ideia e apresentar, dentro de suas particularidades, técnicas e abordagens que explicitassem um caráter expressivo, sentimental e subjetivo de suas obras. Dois destes movimentos, o Pictorialismo do final do Século XIX e começo do Século XX, e o Expressionismo Alemão do Século XX, se tornaram arquétipos de uma representação artística expressiva e particular, que marcaram a história da fotografia e do cinema respectivamente. **Tulpas** foi uma proposta de releitura destes ideais expressionistas a partir do estudo do surgimento destes movimentos e suas técnicas, por meio de um fotolivro com linguagem contemporânea.

**Palavras-chave:** Fotolivro; Fotografia de retrato; Pictorialismo; Expressionismo.

## ABSTRACT

Both photography and cinema were met with debates throughout their histories regarding their supposedly inherent capacity of capturing reality through objective and mechanical means. From these debates aesthetical movements emerged, aiming to deconstruct these ideas and present, with their own peculiarities, techniques and approaches that would make explicit the expressive, sentimental and subjective characteristics of their works. Two of such movements, the Pictorialism of the late 19<sup>th</sup> Century and early 20<sup>th</sup> Century, and the German Expressionism of the 20<sup>th</sup> Century, became archetypes of an expressive and particular artistic approach, that shaped the histories of both photography and cinema respectively. *Tulpas* aimed to reinterpret these expressionist ideals, by studying the emergence of these movements and its techniques, by means of a contemporary photobook.

**Keywords:** Photobook; Portrait photography; Pictorialism; Expressionism.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURAS		
Figura 1	<i>Étude</i> , 1895, DEMACHY. ....	5
Figura 2	<i>Struggle</i> , 1904, DEMACHY. ....	5
Figura 3	<i>Givili Andre</i> , 1937, STEICHEN ....	6
Figura 4	<i>Winter, Fifth Avenue</i> . 1893, STIEGLITZ .....	6
Figura 5	Frame de <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i> (1920, dir. Robert Wiene) .....	8
Figura 6	Frame de <i>Asphalt</i> (1929, dir. Joe May) .....	9
Figura 7	Rascunho .....	11
Figura 8	Foto final baseada no rascunho .....	11
Figura 9	<i>Pierrot's Embrace</i> . 1900, SEIGNAC .....	12
Figura 10	Releitura de <i>Pierrot's Embrace</i> .....	12
Figura 11	Página inteira e página dividida do Fotolivro ..	13
Figura 12	Edição I .....	14
Figura 13	Edição II .....	14
Figura 14	Edição III .....	15
Figura 15	Sobreposição I .....	15
Figura 16	Sobreposição III .....	15
Figura 17	Resultado final .....	16
Figura 18	Foto final I .....	16
Figura 19	Foto final II .....	16
Figura 20	Sequência de edições I .....	17
Figura 21	Sequência de edições II .....	18
Figura 22	Sequência de edições III .....	18

## SUMÁRIO

<b>1 - INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>2 - FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA .....</b>	<b>2</b>
2.1 - Linguagem Fotografica .....	2
2.2 - Pictorialismo .....	4
2.3 - Expressionismo Alemão .....	7
<b>3 - CONCEITUAÇÃO DO PRODUTO .....</b>	<b>9</b>
3.1 - Diretriz Conceitual .....	9
3.2 - Diretriz Visual .....	10
<b>4 - ETAPAS DE PRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>5 - PÓS PRODUÇÃO .....</b>	<b>13</b>
<b>6 – ESTRATÉGIAS DE VISIBILIDADE DO PRODUTO .....</b>	<b>19</b>
<b>7 – CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>19</b>
<b>8 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>20</b>

## 1 –INTRODUÇÃO

O surgimento do fotolivro enquanto produto pode ser traçado para 1843, ano em que a fotógrafa e botânica Anna Atkins publicou o *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, continuando uma série de estudos sobre algas marinhas que haviam começado a se institucionalizar na Inglaterra. Seu livro visava catalogar as diversas espécies de alga britânicas por meio de fotografias em cianótipo, processo que havia sido inventado no ano anterior. Apesar do intuito científico, Atkins demonstrou um cuidado estético na composição das fotos e na sua disposição ao longo do volume, que acabou estabelecendo um novo paradigma, tanto no campo científico quanto no artístico, transformando o seu trabalho no que hoje em dia consideramos como o primeiro *fotolivro* do mundo.

Os fotolivros também adquiriram um importante caráter histórico e documental, na medida em que eram feitos a partir de produções artísticas com uma delimitação temática específica, ou realizadas em um período específico. Em 1938, por exemplo, o fotógrafo americano Walker Evans realizou a primeira exposição solo de fotografia no MoMA (Museum of Modern Art), a chamada *American Photographs*, que acompanhou também a publicação de um fotolivro homólogo. Este fotolivro continha fotos tiradas por Evans ao longo de uma década, retratando o leste americano durante profundas transformações sociais, englobando o pós-crise de 1929 e o surgimento e a expansão da cultura de massas, com o fotógrafo retratando indivíduos e contextos sociais norte-americanos.

Outro exemplo de seu impacto histórico para a história da fotografia pode ser visto no contexto japonês Pós-Segunda Guerra, onde a reconstrução e modernização do país em meio à Guerra Fria e sob um nacionalismo crescente foi retratada por uma série de fotógrafos, notadamente Daido Moriyama, Takuma Nakahira e Noboyushi Araki, que capturaram a cada vez maior urbanização durante o boom econômico japonês em fotolivros autorais. Em 2009, Ryuchi Kaneko e Ivan Vartanian publicam um o chamado *Japanese Photobooks of the 1960s and 70s*, que reúne imagens de fotolivros produzidos nesta época, explicitando também o caráter compilatório que este tipo de publicação pode ter.

Atualmente, artistas utilizam fotolivros e fotozines como formas de publicar seus projetos de forma organizada e coesa, juntando trabalhos que compartilham de uma mesma proposta estética em uma única publicação, o que implica nos fotolivros

adquirirem um importante caráter de portfólio e divulgação do trabalho de um artista. O departamento de fotografia da revista TIME lista anualmente algumas das melhores publicações de fotolivros, promovendo artistas e trabalhos que vão da fotografia histórica, retratos, fotografia de rua, até fotografia experimental e colagens. Do seu ranking dos 20 Melhores Fotolivros de 2022, alguns pertinentes à proposta a seguir são *Un/Masked*, de Elizaveta Porodina e *Notes towards Becoming a Spill*, de Shikeith.

**Tulpas** teve a proposta de ser um fotolivro digital composto por retratos autorais, trabalhado a partir de preceitos expressionistas e pictóricos, partindo majoritariamente do estudo dos movimentos do Expressionismo Alemão e do Pictorialismo, com a reinterpretação de algumas técnicas e artifícios dos movimentos para a criação da atmosfera estética, e assim explorar diferentes elementos da linguagem do retrato e seus elementos de caracterização.

O nome **Tulpas** provém do conceito de “forma-pensamento”, surgido a partir de reinterpretações ocidentais de ideias budistas de manifestações corpóreas de Buda como o *nirmāṇakāya*. No contexto do projeto, a palavra “tulpa” se refere estritamente a uma interpretação simplificada e ocidentalizada do conceito, onde uma “tulpa” seria um constructo mental independente que toma forma a partir da concentração do sujeito em determinadas qualidades mentais e emocionais. Essa concentração em alguns sentimentos específicos se deu nas etapas de produção e pós-produção das fotografias, em seus sujeitos e nas qualidades estéticas das imagens.

## 2 – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

### 2.1 Linguagem Fotográfica

O semiólogo, ensaísta e filósofo francês Roland Barthes descreve a Fotografia como algo indistinguível de seu referente, ou do que ela representa: “Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios.” (BARTHES, 1980, p. 15).

Em seus escritos ele define o fotógrafo como *operator*, enquanto aqueles que “consomem” as imagens em revistas, jornais, arquivos e coleções de fotos são chamados de *spectator* (BARTHES, 1980, p. 20). O *operator* estaria numa posição de apreciar, avaliar e escolher quais imagens passariam pelo que chama de “filtro da cultura”, assim mantendo uma estrutura hierárquica, enquanto fotos tiradas por um *spectator* não

passariam de meras “imagens” de “tudo-que-vier (ou o tudo-que-for)”. Das fotos que haviam passado por esse filtro da cultura, diz que algumas lhe provocavam “pequenos júbilos, como se estas remetessem a um centro silenciado, um bem erótico ou dilacerante, enterrado em mim mesmo (por mais bem comportado que aparentemente fosse tema)” (BARTHES, 1980, p. 31), enquanto outras seriam tão indiferentes que ele sentiria apenas uma espécie de aversão profunda.

Nas fotos que lhe tocavam, num geral, percebera que continham dois elementos, aos quais chamou de *studium* e *punctum*. *Studium* seria, em linhas gerais, um interesse humano e cultural no que é retratado, uma espécie de afeto, embora sem algum aprofundamento específico ou particular, em que haja um reconhecimento ou uma empatia pelas figuras, cenários ou gestos presentes na foto (BARTHES, 1980, p. 45). O *punctum*, por sua vez, seria algum elemento na imagem que provocasse uma picada, uma ferida, um furo dentro do *studium*, algo que viria para quebrar este “campo vasto do desejo indolente, interesse diversificado, do gosto inconsequente” (BARTHES, 1980, p. 46). Encontrar o *punctum* de uma fotografia seria encontrar as intenções do fotógrafo que a tirou, e aprovando-as ou não, isto geraria uma discussão e uma análise interna destas intenções, com base na cultura (que é relacionada ao conceito de *studium*) de cada espectador.

Este projeto de fotolivro visou buscar, dentro das devidas proporções, uma exploração pessoal da fotografia a partir de noções explicitadas por Barthes. Por meio das ideias de *spectator* e *operator*, e suas relações com o chamado “filtro da cultura”, este projeto buscou trabalhar a imagem fotográfica a partir de uma visão voltada muito mais à *expressão* do que a *representação*. As ideias de *studium* e *punctum*, e como eles se encaixam no projeto foram mais exploradas no contexto da edição das fotografias.

A relação da foto com o tempo (e, por consequência no imaginário humano, a morte) é também inseparável da essência fotográfica. Barthes discorre sobre como o órgão do fotógrafo não é o olho, e sim o dedo, que congela um momento específico no tempo que jamais ocorrerá novamente. Este processo é comparado pelo francês ao processo de embalsamento, onde ao ter seu retrato tirado, o que vê é um espectro, uma imagem de si que jamais irá retornar. A morte seria o *eidós*, ou a essência da fotografia. (BARTHES, 1980, p.29)

O surgimento da fotografia no Século XIX, concomitantemente com o crescimento do positivismo na França e a ênfase na ciência (KRACAUER. 2014. p.63), colocam a máquina fotográfica numa posição de representadora do real, por meios

mecânicos, físicos e químicos, na qual a mediação do homem estaria, em tese, excluída. As próprias lentes que constituem o “olho” fotográfico são chamadas de *objetivas*, e fixam a realidade na película, conferindo uma credibilidade à sua reprodução ainda maior que as mais detalhadas pinturas naturalistas, e o operador (ou seja, o componente humano) estaria encarregado “apenas” de escolher o enquadramento e orientação da tomada.

## 2.2 Pictorialismo

Nas últimas décadas do século XIX começa a surgir um movimento estético dentro da fotografia que visa a criação de imagens poéticas e expressivas, relacionadas ou por vezes diretamente derivadas das artes tradicionais, como a pintura e a literatura. O nome Pictorialismo surge com base no latim *pictus* (BUNNEL, 1992. P.13), relacionado ao pintado, embelezado ou decorado, expondo como um de seus princípios a ideia de que a fotografia deveria ser capaz de criar imagens a partir do conhecimento e manipulação técnica do processo fotográfico, ao invés de se ater à reprodução de um acontecimento ou ação. (BUNNEL, 1992. P.11)

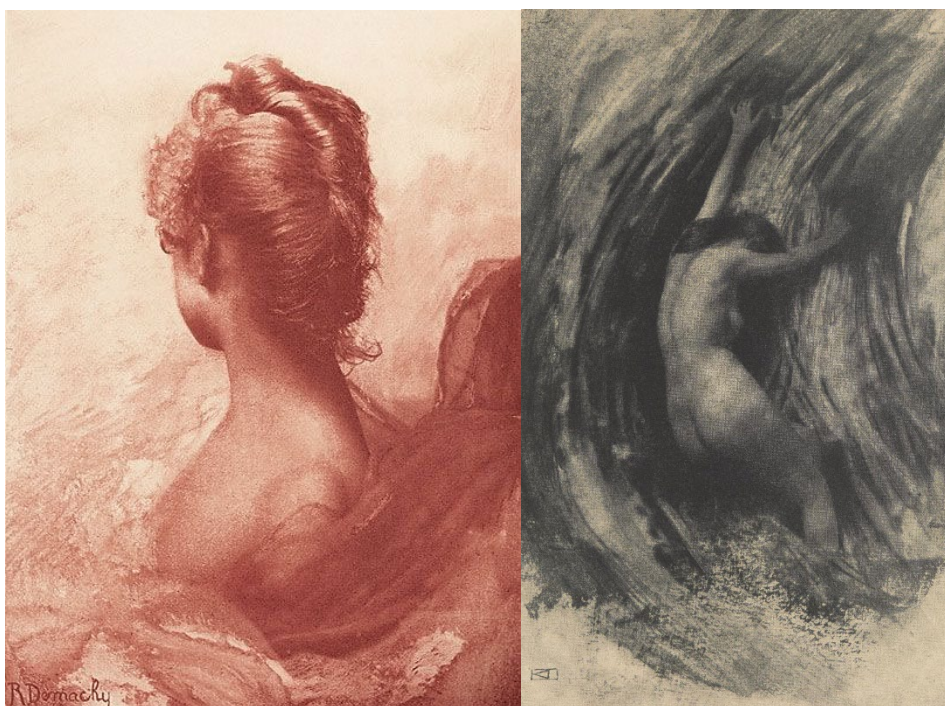
O britânico Henry Peach Robinson (1830-1901) foi um dos expoentes do movimento, e já em 1869 havia publicado um livro chamado *Pictorial Effect in Photography* (1881), no qual discorria sobre as possibilidades de exploração estética da fotografia. Para os pictorialistas, a percepção da fotografia ser inexoravelmente atrelada à uma máquina (e à tecnologia científica) impedia-a de ser aceita no ramo das artes. Assim sendo, progressivamente a prática fotográfica vista como factual, literal ou científica foi perdendo ênfase nestes meios, e os valores estéticos e sensíveis, valorizados. (BUNNEL, 1992. p.11)

A ideia de Robinson de que “há algo de diferente na mente de cada homem, que, de algum modo, se comunica através da ponta de seus dedos, e conseqüentemente às suas fotografias” (ROBINSON, 1869. p.13), juntamente com a visão de criação de imagens a partir da fotografia, foi um dos pilares deste projeto, pautando a produção e edição das imagens, que buscaram exaltar qualidades estéticas como textura e contraste, em detrimento de uma representação clara, ou “correta” do sujeito.

O estudo das artes tradicionais seria uma forma de aperfeiçoar a sensibilidade artística e cultivar um bom gosto estético (ROBINSON, 1869. p.16), ideia que foi compartilhada por outros fotógrafos, de modo que este senso de continuidade histórica teve uma grande importância na primeira onda pictorialista, que tendia muito mais para

o Simbolismo (visando retratar valores e verdades tidas como universais), do que para a representação de acontecimentos contemporâneos (BUNNEL, 1992. p.11). A fotografia enquanto expressão artística era entendida como um reflexo dos valores pessoais, juntamente com o conhecimento estético e histórico do indivíduo. Por este motivo se vê uma influência de motivos e temas provenientes da literatura e pintura clássica, que compunham uma significativa parte da memória coletiva. Cada vez mais fotógrafos passaram a valorizar e retratar um mundo sentimental, pessoal e subjetivo, ao invés do mundo ao seu redor (BUNNEL, 1992. p.14).

Figuras 1 e 2



1 - *Étude*, 1895, DEMACHY.

2 - *Struggle*, 1904. DEMACHY.

A manipulação da fotografia se dava tanto no âmbito da produção, quanto da revelação química, que se distanciava da gelatina de prata, processo comum na fotografia comercial, preferindo o uso outras substâncias como pigmentação à óleo ou platina. Estes produtos davam uma qualidade gráfica as imagens, valorizando texturas pontilhadas e imagens desfocadas, ao invés da clareza e exatidão da fotografia comercial (BUNNEL, 1992. p.14). No âmbito da produção, a manipulação se dava a partir da concepção e criação de uma *mise-en-scène*, com os modelos, cenários e objetos que iriam compor a cena, muitas vezes inspirados em peças teatrais ou pinturas mitológicas ou históricas. Assim sendo, o fotógrafo pictórico raramente estaria fotografando um acontecimento do mundo real (preferindo a criação de imagens simbólicas e com cargas estéticas pré-

concebidas), e quando o fizesse, manipularia a imagem de tal forma que o valor documental da foto seria preterido pelo valor estético e da visão individual do artista.

Nomes de destaque do movimento são Julia Margaret Cameron (1815 – 1879), famosa por retratos de figuras importantes da Inglaterra Vitoriana como Charles Darwin e John Herschel, além de fotografias retratando cenas religiosas e peças Shakespearianas, Edward Steichen (1879 – 1973) e Alfred Stieglitz (1864 – 1946), que juntos participaram do movimento Photo-Secession e passaram a publicar a *Camera Work* (1903-1917), uma revista de fotografia que reunia e publicava trabalhos “daqueles que tem fé na fotografia como meio de expressão individual [...]” (STIEGLITZ, 1903. p.15)

Figuras 3 e 4



3 - *Givili Andre*, 1937, STEICHEN

4 – *Winter, Fifth Avenue*. 1893, STIEGLITZ

Dentro deste projeto, a valorização de mundos sentimentais e subjetivos em detrimento do mundo e de acontecimentos contemporâneos ou concretos, pode ser remetida à proposta deste projeto de trabalhar as imagens com um viés voltado à expressão por meio da imagem, e não à representação de cenas específicas, ou de sujeitos concretos e definidos.

Robinson exalta em diversos momentos a qualidade expressiva da fotografia, que se sustenta a partir de uma base de conhecimentos técnicos e estéticos do artista. Ao

abordar retratos, descreve como a fotografia “reformou, e quase revolucionou esta arte” (ROBINSON, 1869. p.82), enquanto critica a maioria dos fotógrafos que utilizavam a câmera como uma mera ferramenta para registro do retratado. Além de questões de técnicas que devem ser levadas em conta numa fotografia pictórica, explicita o papel fundamental da percepção e capacidade expressiva do artista fotográfico para conceber e realizar a imagem mais impactante possível, dadas as características de seu modelo e suas intenções iniciais.

### 2.3 Expressionismo Alemão

O que denominamos hoje como “Expressionismo Alemão” e que tem como expoentes filmes marcantes como *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920, dir. Robert Wiene), *O Golem* (1920, dir. Paul Wegener, Carl Boese), *Nosferatu* (1922, dir. F.W Murnau), *Faust* (1926, dir. F.W Murnau), e *Metropolis* (1927, dir. Fritz Lang), foi fruto de um contexto sociopolítico e econômico durante os anos da República de Weimar (1918-1933), onde a Alemanha se tornou um centro de produção cultural, apesar de lidar com problemas econômicos diversos. (BERGFELDER; STREET, 2007. p.31) (KRACAUER, 2004. p.43)

Segundo a crítica de cinema Lotte Eisner, justamente por conta das limitações materiais e financeiras, e graças a uma sensibilidade e herança cultural tidas expressamente como alemãs (embora, concomitantemente, seus estudos acabem apontando um intenso intercâmbio cultural, explicitando o caráter profundamente eclético e cosmopolita do cinema expressionista) (BERGFELDER; STREET, 2007. p.33), os realizadores do cinema de Weimar se voltaram para referências como o Romantismo pictórico e literário do Século XIX (com destaque para as obras do pintor Casper David Friedrich), o folclore, o Gótico, e a dramaturgia, notadamente Max Reinhardt, Bertold Brecht, Leopold Jessner e Erwin Piscator (EISNER, 2008. p.14), principalmente no que diz respeito à construção da *mise-en-scène* dos filmes. (EISNER, 2008. p.155).

Outros estudos, por exemplo o artigo *European Set Design in the 1920s*, escrito por Tim Bergfelder e Sarah Street, apontam que com a exceção de *Caligari* e alguns outros filmes diretamente influenciados por ele, seriam poucos os filmes que podem ser chamados de expressionistas no sentido atribuído ao Movimento Expressionista na pintura, com expoentes como Edvard Munch ou Marc Chagall. O nome “expressionismo alemão” proveria mais da presença de um *ethos* expressionista nas propostas estéticas do

cinema alemão do que necessariamente de influências concretas dos nomes da pintura de vanguarda (BERGFELDER; STREET, 2007. p.35). Este *ethos* compartilhado entre os “dois” expressionismos seria o da busca pela representação artística de temas ou estados emocionais e psicológicos, ao invés de uma representação fidedigna do mundo real. (BERGFELDER; STREET, 2007. p.35).

Neste ponto, nota-se uma semelhança entre as propostas estéticas que nortearam tanto o Pictorialismo quanto o Expressionismo Alemão, com ambas servindo de base para a proposta estética deste trabalho.

Em relação à iluminação nota-se o uso de luzes artificiais, por meio de holofotes ou luzes difusas, usadas como complementação das luzes naturais das casas de vidro ou estúdios abertos, ao contrário por exemplo das produções hollywoodianas da época, que utilizavam iluminação artificial na maior parte de suas gravações.

Figura 5



5- Frame de *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920, dir. Robert Wiene)

Figura 6



6- Frame de *Asphalt* (1929, dir. Joe May)

De maneira semelhante, a maioria das fotos deste projeto utilizou iluminação natural, mesmo em espaços internos, com a iluminação artificial sendo majoritariamente utilizada para realces específicos.

### 3 - CONCEITUAÇÃO DO PRODUTO

#### 3.1 – Diretriz conceitual

A escolha dos movimentos históricos do Pictorialismo na fotografia e do Expressionismo Alemão no cinema como base para este projeto se deve à percepção de que ambos os movimentos, em seus respectivos contextos histórico-sociais, partiam da noção de que a potencialidade visual e expressiva das imagens poderia ir além da utilização destes meios como formas de reprodução naturalista do real. Ambos compartilhavam inspirações buscadas nas artes clássicas, como a literatura, o teatro e a pintura, num movimento de reapropriação e recontextualização de trabalhos marcantes, como os diversos contos folclóricos e literários para os alemães, ou as pinturas e cenas dramaturgicas dos pictorialistas. Este estudo sobre obras e movimentos precursores se reflete na conceituação deste projeto, que também olha para o passado em busca de inspirações simbólicas, estéticas e conceituais.

Dentro de um contexto onde o bombardeio de imagens a cada século e década se tornou cada vez mais incessante, junto com a percepção de ambientes virtuais numa homogeneização imagética cada vez mais reconhecível e palatável, higienizada e massivamente comercializável, alguns movimentos como o do Datamosh, da GlitchArt e

da fotografia experimental e abstrata também tem alguma influência neste trabalho, porém apenas na medida em que estes conceitos também conversam com a noção de escapar de um naturalismo representativo, buscam corromper as imagens ou fugir de uma convenção estética nítida e clara.

O fotolivro **Tulpas** é composto por retratos que visam fugir de uma representação naturalista, partindo de noções do movimento Pictorialista, como valorização da textura das imagens. As composições e iluminação das imagens deste fotolivro buscaram servir de base para que, por meio da edição, estas características de textura da imagem fosse realçadas. O uso do ruído das imagens bebe no granulado das revelações pictóricas ao mesmo tempo em que busca se contrapor, na medida em que o ruído provém de uma linguagem digital, e o granulado, apesar de ter origens analógicas pode ser reproduzido artificialmente por meio de filtros digitais. Reforça-se aqui a proposta deste projeto de se utilizar de técnicas na captura das imagens (ISO, tempo de exposição, abertura do obturador, etc.) já pretendendo ter imagens brutas com este tipo de característica evidenciada.

Dentro do que se diz respeito à produção das imagens, houve uma colaboração com os sujeitos (modelos), na medida em que o processo dos ensaios fotográficos dependeram também da colaboração dos mesmos para ideias de caracterização ou de cenário. Este processo mais horizontalizado teve pontos extremamente positivos, já que o ambiente dos ensaios foi de extrema colaboração e trocas de ideias e experiências. Entretanto, um caráter mais vertical em termos de direção de arte poderia ter tido resultados mais uniformes.

### 3.2 –Diretriz visual

A Diretriz Visual, baseada em parte nas estéticas Expressionistas (o Gótico, o Romântico, o Dramatúrgico) e em parte nos conceitos Pictorialistas (expressividade, qualidade imagética das fotografias) foi realizada a partir de uma exposição básica destes conceitos com os sujeitos e outros colaboradores, e trabalhado a partir também de suas sugestões a partir de seus entendimentos.

Algumas das imagens, embora em forma “crua” não possuíssem algumas das características expressivas e/ou pictóricas, tiveram este aspecto adicionado/realçado por meio da edição, esta realizada sem colaboração com os sujeitos.

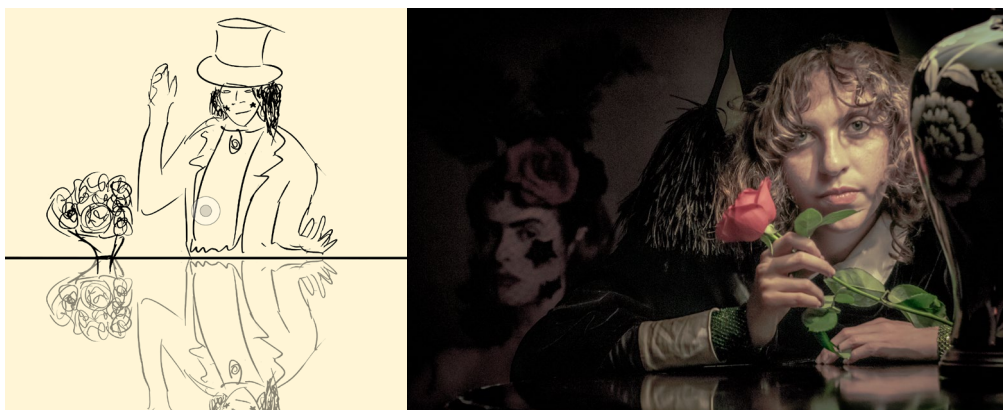
Estas referências para as diretrizes visuais e estéticas serviram como base, mas sem a intenção de serem seguidas à risca, para que o trabalho não caísse num buraco de

mera derivação de movimentos estéticos do Século passado ou retrasado, se atendo a um recorte de intenções e ideias fechado, negando assim todas as ramificações e desenvolvimentos estéticos de outras escolas e movimentos que pavimentaram e moldaram a estrada da História da Arte.

#### 4 – ETAPAS DE REALIZAÇÃO

A escolha para desenvolver um fotolivro de retratos surgiu em meados do primeiro semestre de 2023. Durante este semestre numa aula de Direção de Arte, foram realizados alguns rascunhos de composição e temas gerais de fotografias, e também foram escolhidas pinturas para realização de releituras. Estes rascunhos do início do ano acabaram sendo não utilizados ou severamente modificados no processo de produção deste fotolivro, fosse por receio das fotografias se tornarem derivativas, fosse por preferência pelo processo mais colaborativo dos ensaios com os próprios sujeitos/modelos. Além disso, também no primeiro semestre, para uma aula de Fotografia de Estúdio, foi pedido um trabalho final entregue em formato de fotolivro, o que foi aproveitado como “esboço” tanto para uma experimentação no ato de produção e edição fotográfica, quanto diagramação do fotolivro.

Figuras 7 e 8



7- Rascunho

8- Foto final

Figuras 9 e 10



9- *Pierrot's Embrace*, 1900. Pintura de Guillaume Seignac

10- Releitura de *Pierrot's Embrace*

Em relação ao Layout do fotolivro, o documento no Indesign possui 3240px de largura por 2160px de comprimento, possibilitando assim que tenha resolução próxima de 4K seguindo o ratio 2:3 das fotos. Pelo fato da qualidade de textura das imagens serem de importância para a proposta do projeto, e visando deixá-las o mais evidente possível, optou-se por priorizar uma única foto por página. Nota-se que algumas páginas individuais mantêm a proporção 3240px por 2160px do documento, enquanto outras foram divididas em duas, resultado em uma página dividida em duas de 1620px de largura por 2160px de altura. As páginas divididas priorizam fotografias em formato “retrato” (altura maior que largura), enquanto as inteiras priorizam fotografias em formato “paisagem” (altura menor que largura).

Figura 11



11- Página inteira e página dividida do fotolivro.

As fotos, tendo sido tiradas por uma Canon Rebel T6 em formato RAW possuem grande quantidade de pixels, e alguns processos de produção (fotografia em low light) e de edição (primariamente realizada no Lightroom, diretamente nos arquivos RAW) visaram aproveitar essa quantidade de informação de pixels ao máximo.

Ao longo do processo, foram utilizadas lentes de 24mm, de 18-55mm, e de 75-300mm.

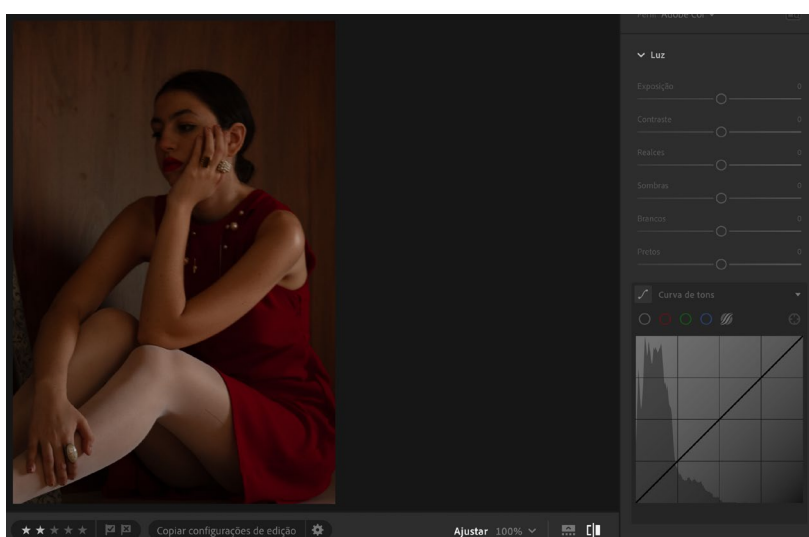
## 5 – PÓS-PRODUÇÃO

O processo de edição e pós-produção se deu primariamente pelo Lightroom, com as fotos sendo editadas primeiro de maneira convencional (realizando correções de cores, exposição, sombras, realces, etc.). Posteriormente a imagem foi novamente editada, desta

vez explorando qualidades de textura, por meio de super ou subexposição, embaçamento/desembaçamento, alterações na claridade, nitidez, sombras, tons claros, etc. com a mesma fotografia sendo submetida a vários destes processos, e as imagens resultantes sendo repassadas ao Photoshop.

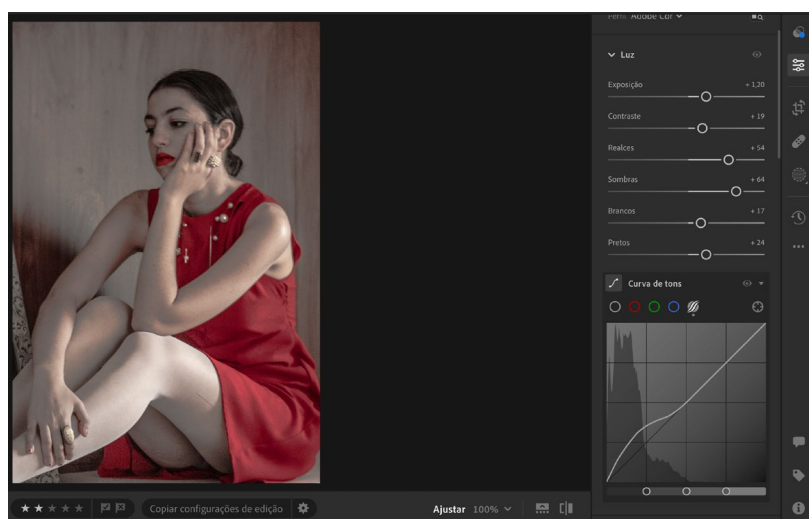
Na sequência abaixo, temos a foto original, a mesma foto editada realçando a iluminação dos braços e pernas da modelo, e uma outra edição realçando os tons escuros, tornando-os acinzentados, e alterando a coloração geral da foto. Todas estas edições foram realizadas por meio do Lightroom em arquivo RAW.

Figura 12



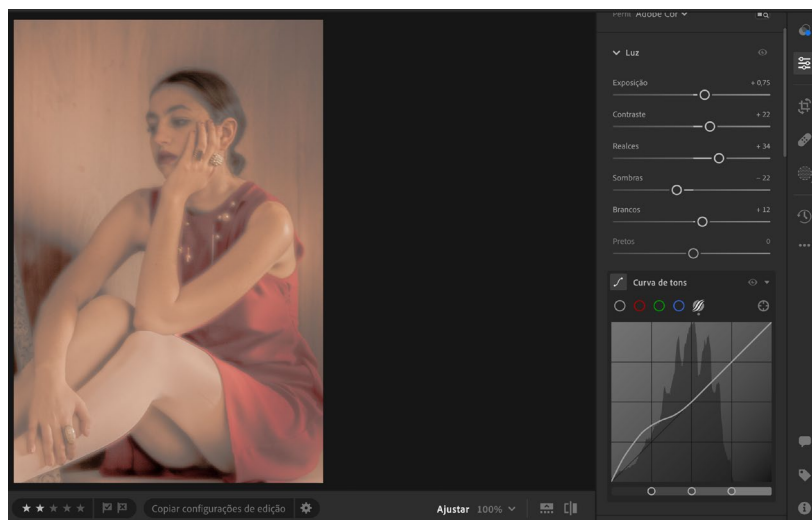
12 – Edição I

Figura 13



13 – Edição II

Figura 14



14 – Edição III

A partir destas edições da fotografia original , cada uma foi exportada para o Photoshop numa aba própria. Posteriormente se deu o agrupamento destas edições em um único arquivo, que com a utilização das sobreposições das fotografias, junto de algumas correções e ajustes individuais, resulta em uma única imagem com qualidades de texturas, cores, e efeitos visuais distintos da original.

Figuras 15, 16 e 17

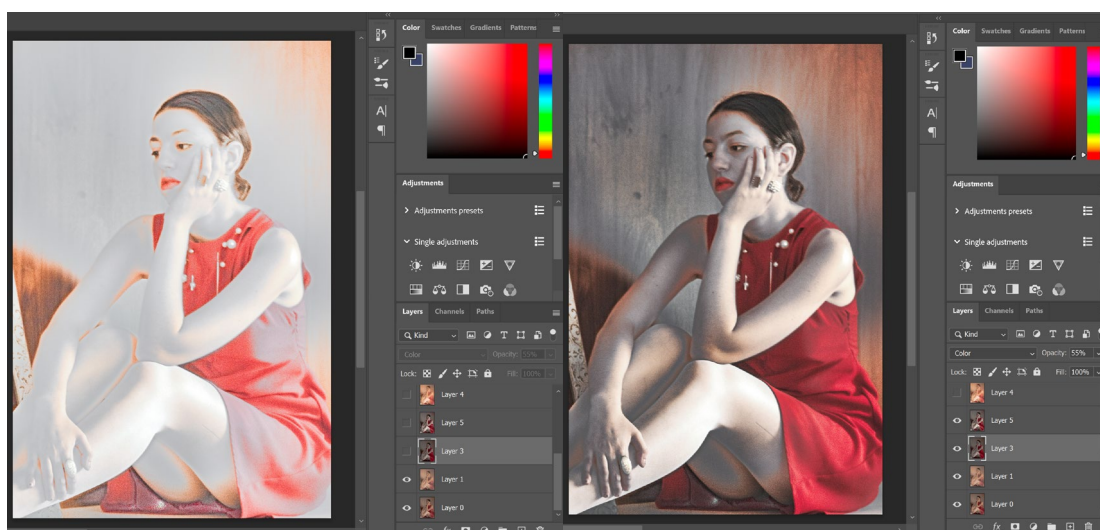


Figura 15 – Sobreposição I

Figura 16 – Sobreposição II

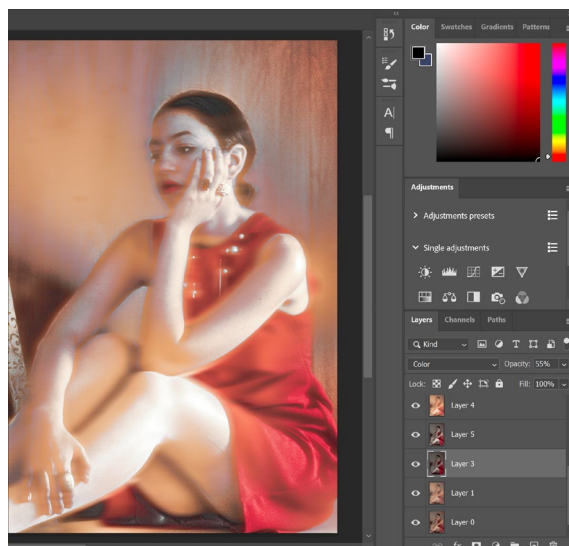


Figura 17 – Resultado final

Os três prints do Photoshop demonstram etapas do processo de edição, mostrando como o resultado (à esquerda) se desenvolvia a partir das imagens sobrepostas do canto inferior direito. Estas imagens serviram de guia para os processos de edição de outras fotografias, já que demonstravam um “passo a passo” de como atingir o resultado final.

Por meio deste processo, fotos do mesmo ensaio foram editadas de maneira similar. Por exemplo, a imagem da esquerda serviu de base para a edição da imagem da direita, atingindo resultados (coloração, blur, iluminação) semelhantes.

Figuras 18 e 19



18 – Foto final I

19 – Foto final II

Isso implicou na necessidade de se seguir relativamente à risca o tratamento específico de cada imagem e a sua ordem de sobreposição dentro do arquivo do Photoshop, já que pequenas mudanças acabam gerando resultados muito distintos.

Como exemplo, a sequência de fotos a seguir consiste em uma foto de tom alaranjado com tons claros subexpostos, uma segunda em tom amarelado com sombras mais claras e tons claros mais realçados, acentuando as texturas da face da modelo. A terceira foto da sequência é o resultado da sobreposição das duas, adicionada a uma camada P&B de exclusão. Notam-se as cores e seu contraste e a diferença de texturas em diferentes pontos da imagem.

Figuras 20, 21 e 22



20 – Sequência de edições I

As duas outras sequências são do processo de outra foto que seguiu o mesmo processo de edição, com o atento que, na segunda sequência, há algumas diferenças na edição das fotografias, que são extremamente acentuadas ao adicionar a camada P&B de exclusão.



21 – Sequência de edições II

A terceira sequência por sua vez corrigiu essas diferenças, e torna visível que o processo de edição estava sendo seguido e dando resultados similares à base da imagem.



22 – Sequência de edições III

Nem todas as fotos de um mesmo ensaio passaram pelo mesmo processo de edição. Algumas foram editadas exaltando o uso de uma paleta de cores específica, enquanto outras foram editadas de maneira monocromática. Em todo caso, tentou-se editar mais de uma imagem da mesma maneira, para criar grupos com uma unidade estética.

Por fim, algumas imagens sobrepostas foram exportadas para mais um arquivo do Photoshop, com todas as camadas achatadas numa só, para correções finais específicas (pontos estourados e superexpostos, remoção de manchas, ranhuras da parede, etc.)

## **6 – ESTRATÉGIAS DE VISIBILIDADES DO PRODUTO**

O produto final, por ser pensado como um fotolivro digital exportado em formato PDF, permite fácil compartilhamento na internet por meio das redes sociais, para um público geral. O formato digital também permite exportação por meio da função Adobe Share, que disponibiliza o produto na plataforma da Adobe Creative Cloud permitindo a visualização e feedback de outros usuários, dentro da comunidade de usuários da Adobe, sendo esta composta por fotógrafos, designers, videomakers, e outras pessoas voltadas ao audiovisual que usufruem da plataforma para exporem e entrarem em contato com trabalhos de “peers”.

## **7 – CONSIDERAÇÕES FINAIS**

O processo de criação de **Tulpas** propiciou um aprofundamento nos estudos de dois movimentos estéticos distintos, além de oferecer um espaço para realizar explorações próprias da minha produção fotográfica. Ao longo do ano de 2023, com este trabalho em fase de desenvolvimento teórico, aproveitei alguns espaços de aulas para “rascunhar” algumas ideias que iam surgindo conforme lia livros e textos a respeito do Pictorialismo e do Expressionismo.

Em especial o estudo sobre o Pictorialismo me foi muito importante num âmbito pessoal. Lembro que desde que comecei a tirar fotos, no ano de 2018, várias das minhas imagens não possuíam muitos conhecimentos teóricos, em especial sobre a História da Fotografia como um todo. Apesar disso, sempre me interessou muito a ideia de criar imagens a partir da fotografia, fosse pelo uso da edição, ou pela captura de elementos, texturas ou detalhes de sujeitos que resultavam em fotografias que beiravam o abstrato. No momento em que conheci o trabalho de Edward Steichen, minha relação com a minha própria produção, mas mais ainda, com a Fotografia enquanto Arte, sofreu mudanças significativas.

A quebra na ideia de que a fotografia deveria se ater ao real, e de que quanto menos interferência ela sofresse, melhor e mais “verdadeira” ela seria, refrescaram minha visão sobre a fotografia, e em certa medida também minha visão de mundo. O espaço que

este TCC me proporcionou para ir mais a fundo no âmbito teórico, filosófico e prático da fotografia foi extremamente gratificante.

Como também foi o espaço para a produção de imagens menos espontâneas e mais pensadas, embora a ideia de criar e seguir rascunhos se mostrou um tanto incompatível com meu próprio modo de trabalhar. De qualquer forma, a possibilidade de trabalhar colaborativamente com um propósito em mente me foi satisfatória e importante, já que grande parte das minhas fotos eram tiradas em contextos de registros de acontecimentos, onde a câmera tentava ao máximo se esconder e não se fazer vista, sem manipulação dos sujeitos para nenhum fim específico.

Apesar destes pontos positivos, a experiência foi também recheada de imprevistos e percalços, alguns de ordem mundana (atrasos ou problemas de cronograma, com modelos/amigos desmarcando ensaios) e outros de ordem psicológica (questões pessoais, familiares, e de amigos, com problemas de saúde envolvidos). Em determinados momentos estes problemas, juntos da pressão e da incerteza inerentes no processo de produção de TCC, foram paralisantes, e no sentido literal da palavra, deprimentes. Embora também se destaque o fato de que os elementos colaborativos do projeto ajudaram neste quesito, com os ambientes de ensaios fotográficos sendo além de produtivos, muito satisfatórios e divertidos.

## **8 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

### **Livros:**

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1984

CAHUN, Claude. *Aveux non avenues*. Paris. Éditions Mille et une nuit, FAYARD. 2011

EISNER, Lotte. *The Haunted Screen: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt*. University of California Pr. Berkeley. 2008

EWING, William. *Edward Steichen Photo Poche*. São Paulo. Editora Cosac Naify, 2012

KRACAUER, Siegfried; QUARESIMA, Leonardo. *From Caligari to Hitler: A psychological history of the german film*. Princeton and Oxford. Princeton University Press, 2004.

KRACAUER, Siegfried. *The Past's Threshold – Essays on Photography*. Zurich. Diaphanes. 2014

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2015.

ROBINSON, Henry. *Pictorial Effect in Photography: Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers*. Londres. Piper & Carter. 1869

SARTRE, Jean-Paul. *The Imagination*. Oxfordshire. Routledge. 2012.

STIEGLITZ, Alfred. *Camera Work, vol.1*. Nova York. Fleming & Carrick. 1903.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo. Companhia das Letras. 1977

### **Artigos:**

BERGFELDER, Tim; HARRIS, Sue; STREET, Sarah. *European Set Design in the 1920s and 1930s: Cultural Contexts and Professional Practices*. Set Design in 1930s European Cinema. Film Architecture and the Transnational Imagination. Amsterdam University Press, Vol 23, p.31-108. 2007. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt46mscn.5>.

BUNNEL, Peter. *Pictorial Photography*. Record of the Art Museum, Princeton University, vol. 51, no. 2, p. 11–15. 1992. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/3774688>.  
[Accessed 17 Apr. 2023](#)

[FONTANARI, Rodrigo; DA MOTTA, Leda. \*Roland Barthes e o signo fotográfico. Comunicação e Educação\*. Vol. 17, no. 1. p. 31-37. 2012. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9125.v17i1p31-37>](#)

GORDON, Mel. *German Expressionist Acting*. The Drama Review: TDR, vol. 19, no. 3. p. 34–50. 1975. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/1144991>. [Accessed 3 May 2023](#).

MACHADO, Arlindo. *A fotografia como expressão do conceito*. Studium, Campinas, SP, n. 2, p. 5–23, 2019. DOI: 10.20396/studium.v0i2.10021. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/studium/article/view/10021>. Acesso em: 3 jun. 2023.

### **Sites:**

BRENNAN, Orla. *This Photo Book Explores the “Weird, Strange, Dark” Side of Humanity*. 03 de maio de 2022. Disponível em <<https://www.anothermag.com/art-photography/14069/elizaveta-porodina-photography-unmasked-book-interview-2022>>. Acesso em: 25 de abril de 2023

DANIEL, Malcolm. “*Julia Margaret Cameron (1815–1879)*.” In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2004. Disponível em: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/camr/hd\\_camr.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/camr/hd_camr.htm). Acesso em: 23 de junho de 2023

SHIKEITH. *Notes towards becoming a spill*. s.d. Disponível em <https://shikeith.com/notes-towards-becoming-a-spill>> Acesso em: 3 de junho de 2023.

TIME PHOTO DEPARTMENT. *TIME's 20 Best Photobooks of 2022*. 21 de dezembro de 2022. Disponível em <https://time.com/6241307/best-photobooks-2022/>> Acesso em 5 de abril de 2023.

### **Filmes:**

*A Morte Cansada*. Direção: Fritz Lang. Produção: Erich Pommer. Alemanha, 1921.

*Asphalt*. Direção: Joe May. Produção: Max Pfeiffer, Erich Pommer. Alemanha, 1929.

*Fausto*. Direção: F.W. Murnau. Produção: Erich Pommer. Alemanha, 1926.

*Metropolis*. Direção: Fritz Lang. Produção: Erich Pommer. Alemanha, 1927.

*Nosferatu*. Direção: F.W. Murnau. Produção: Enrico Dieckmann, Albin Grau. Alemanha, 1922.

*O Gabinete do Dr. Caligari*. Direção: Robert Wiene. Produção: Decla-Film. Alemanha, 1920.