

Entre a pintura e a fotografia publicitária, o desfocar: um discurso do texto imagético

Cadernos de
Pós-Graduação
em Letras

Alexandre Huady Torres Guimarães

Mestre em Comunicação e Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie

RESUMO

O presente texto objetiva desenvolver um breve estudo histórico da fotografia para, posteriormente, vincular esta escrita a uma técnica largamente utilizada na pintura e, hoje, facilmente encontrada no discurso imagético publicitário.

Palavras-chave: Fotografia. Pintura. Publicidade. Desfoque e discurso.

O quintal de uma casa em Chalon-sur-Saône, França, no verão de 1827, celebrizou-se como o primeiro tema da fotografia. A casa pertencia ao físico francês Josef Nicéphore Niepce, a quem se atribui o invento da fotografia.

À época de sua invenção, os materiais sensíveis à luz necessitavam de uma longa exposição na câmara escura, fator que obrigava o registro de objetos inanimados:

O primeiro ser humano a aparecer numa fotografia estava absolutamente inconsciente de sua condição de “modelo”, e mesmo para o fotógrafo sua imagem deve ter sido uma surpresa. Daguerre se prepara para fotografar, do alto, um *boulevard* parisiense. Um homem pára numa esquina e decide engraxar os sapatos, sem saber que será a primeira “vítima” da objetiva. O pé apoiado na caixa do engraxate “invisível” o mantém imóvel durante um tempo suficiente para que sua imagem seja registrada. No *boulevard* deserto ficou apenas sua silhueta; ninguém sabe seu nome ou quem seja; até mesmo a data desta imagem é incerta (KUBRUSLY, 1988, p. 37-38).

A fotografia nasce na primeira metade do século XIX, época marcada por rápidos e importantes progressos ocorridos nas mais diversas áreas, desde a agricultura até os transportes e a indústria. Revela-se, assim, o panorama da Revolução Industrial e



MACKENZIE

La imagen no podía escapar a dicho cambio, puesto que la mutación de la sociedad, iniciada en Inglaterra a finales del siglo XVIII, antes de pasar a Francia y, más tarde, a todo el Occidente, exigía una renovación integral y universal de los modos de comunicación y de información. Descubrimiento capital, la fotografía, a diferencia de otras innovaciones importantes de la misma época, se presenta como una invención sencilla. Su aparición y su puesta en marcha no exigen ni grandes capitales, ni la creación de empresas complejas, ni la conquista azarosa de medios de salida. Una clientela virtual preexiste a su nacimiento. La urgencia de una nueva técnica de representación de lo real suscita el nacimiento de un utensilio cuyos principios constitutivos se conocían ya antes de 1800 (LEMAGNY; ROUILLÉ, 1988, p. 12).

Vê-se que, antes do surgimento da fotografia propriamente dita, outras pesquisas foram levadas adiante em seu favor. Mas, mesmo sendo imperioso o seu aparecimento, sua descoberta era complexa e exigia o domínio da técnica mecânica, óptica e química, atividades ainda remotas nos oitocentos. Segundo Barthes (1984, p. 21):

Tecnicamente, a Fotografia está no entrecruzamento de dois processos inteiramente distintos; um é de ordem química: trata-se da ação da luz sobre certas substâncias; outro é de ordem física: trata-se da ação da formação da imagem através de um dispositivo óptico.

Niepce morreu em 1833, mas seu filho Isidoro renovou o tratado que houvera sido feito entre seu pai e Daguerre a fim de assegurar a exploração do processo fotográfico. Coube a Arago, em 1839, anunciar à Academia de Ciências a descoberta do processo fotográfico, neste tempo já aperfeiçoado quanto à fixação da imagem. Daguerre recebeu do governo francês uma pensão vitalícia de 6 mil francos e Isidoro, uma correspondente a 4 mil francos.

Após os nomes de Niepce e Daguerre, muitos outros se seguiram, mas só em 1888, chega-se à popularização da fotografia. Seu idealizador foi o comerciante, industrial e inventor norte-americano George Eastman. Seu passo decisivo foi a invenção e construção da máquina Kodak, naqueles tempos, a primeira máquina feita especialmente para as películas em rolo:

Era composta de uma objetiva, de um porta-carretel e de um rolo de 100 exposições, do "American Film". Uma vez impressionado todo o filme, a câmara completa era enviada a Rochester, onde era descarregada e a película revelada, sendo feita, de cada exposição, uma cópia positiva. Êste trabalho custava dez dólares. A partir de então a fotografia tornou-se popular e George Estman marchou com ela, sempre introduzindo melhoramentos, até o dia em que morreu, no ano de 1932 (JEHOVAH, 1965, p. 24).

Apesar de se atribuir o título de criador da fotografia a Niepce, muitos já se empenhavam em estudar os modos de escrever por meio da luz. Segundo Jean-Claude Lemagny e André Rouillé (1988, p. 15), a fotografia é fruto de uma nova sociedade:

Si la fotografía no apareció hasta el siglo XVIII, no se debe a la dispersión de las piezas del rompecabezas entre pintores y científicos, matemáticos y químicos, ni a la impotencia de la imaginación para fecundar el saber técnico existente. Simplemente, la sociedad no estaba preparada para recibirla, aunque poseía ya los elementos de una coyuntura hecha posible unos decenios más tarde, por la evolución de la economía, de las mentalidades y del gusto. Dos factores van ampliar y a complicar las necesidades iconográficas hasta el punto de suscitar la emergencia de un sistema capaz de satisfacerlas: la ascensión de la burguesía y el progreso de las ciencias.



Entre os pesquisadores, um habitou terras brasileiras: o francês Antônio Romualdo Hércules Florence, que em 1832, em Campinas, no seu tempo Vila de São Carlos, realizou a primeira fotografia no Brasil, presenciada por importantes autoridades da época.

Mesmo com qualidade inferior de material, Florence manipulou o revelador e o fixador alguns anos antes dos europeus, todavia, devido à distância longínqua, em muitos planos, do Brasil, sua descoberta não repercutiu pelo mundo.

Em seu diário encontra-se a seguinte passagem:

Neste ano de 1832, no dia 15 de agosto, estando a passear na minha varanda, vem-me a idéia de que talvez se possa fixar as imagens na câmara escura, por meio de um corpo que mude de cor pela ação da luz. Essa idéia é minha, porque o menor indício nunca antes tomou meu espírito. Vou ter com Joaquim Correia de Melo, boticário de meu sogro, homem instruído, que me diz existir o nitrato de prata. Dei-me, pois, a fazer experiências, onde tudo me sai perfeitíssimo quanto à gravura sobre o vidro. Quanto à câmara escura fixei a negativa da vista da cadeia, um busto de La Fayette etc. O sr. Melo me ajuda a formar a palavra *Photografia* (JEHOVAH, 1965, p. 31).

Em todo mundo ocidental o termo fotografia é o utilizado. A palavra formada por Florence e Melo, curiosamente, foi a mesma formada na Europa. Sua origem advém da composição de duas palavras da língua grega: *photos* = luz + *graphein* = descrever, escrever. Vê-se pela análise etimológica do nome a escrita ou descrição feita por meio da luz. Já no oriente, a fotografia é conhecida como *sha-shin*, que traz o significado de reflexo da realidade.

Segundo Ivan Lima (1988, p. 17), a dualidade expressa no nome da fotografia “remete com facilidade a sua dupla condição de linguagem e forma de expressão visual”.

Esta idéia de reflexo da realidade mantém um paralelo com a exatidão com que a fotografia representava a realidade, fator surpreendente e fascinante em seu princípio, tendo em vista as suas inevitáveis comparações com a pintura:

A distribuição portanto é clara: à fotografia, a função documental, a referência, o concreto, o conteúdo; à pintura, a busca formal, a arte, o imaginário.

Essa bipartição recobre claramente uma oposição entre a técnica, por um lado, e a atividade humana, por outro. Nessa perspectiva, a fotografia seria o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho, enquanto a pintura seria o produto subjetivo da sensibilidade de um artista e de sua habilidade (DUBOIS, 1994, p. 32).

Como se observa, Dubois, que neste capítulo do seu livro *O ato fotográfico e outros ensaios* discute um panorama histórico da questão do realismo na fotografia, indica ser esta uma visão e sabe-se, por conseguinte, que muitas outras posturas vieram ora ratificar ora divergir desta ótica.

Quanto ao fato de que a fotografia, principalmente em seu princípio, buscou um aprimoramento de sua técnica a fim de chegar o mais próximo da verossimilhança, não há objeção:



Todo o espaço que se estendia diante da lente estava representado sobre uma superfície plana, como uma pintura, iludindo os olhos com a mais perfeita perspectiva. E era a *perfeição* dessa imagem, creio, que enfeitiçava o espectador. Perfeição que se traduziu pela exatidão da perspectiva, das proporções, pela gradação precisa das cores e do claro-escuro e pela abundância de minúcias, a riqueza de pormenores com que todos os detalhes se reproduziam.

Jamais um artista, nem mesmo o mais genial, pudera igualar a fidelidade absoluta das imagens da *câmara obscura*. Vê-las era querer possuí-las, mas eram apenas miragens fugidias que os pintores tentavam imitar (KUBRUSLY, 1988, p. 23).

Diversas pesquisas voltam-se para o próprio dispositivo fotográfico para melhorar seus “desempenhos”. Essas pesquisas sempre irão no sentido de um melhoramento das capacidades de mimetismo do meio. Trata-se de tornar cada vez mais verdadeiro, de estar cada vez mais próximo da visão real que temos do mundo (DUBOIS, 1994, p. 32-3).

Todavia, esta postura, especialmente no século XX, passou por grandes mudanças, chegando ao princípio do século XXI com as quase infinitas possibilidades de manipulação, obtidas, ainda, por algumas antigas técnicas de estúdio e laboratório e, também, pelas modernas ofertas de transformações encontradas nos computadores.

Estas possibilidades de manipulação, igualmente, encontram seus defensores e seus antagonistas mais árdios, porém, antes, faz-se necessário tratar da questão de ser a fotografia uma realidade ou não.

Boris Kossoy (1999) inicia seu livro *Realidades e ficções na trama fotográfica* com um texto adaptado de sua conferência *Estética, Memória e Ideologia Fotográficas: Exemplos de Desinformação Histórica no Brasil*, que foi apresentada no Colóquio sobre a Investigação da Fotografia Latino-Americana, no FotoFest’ 92 em Houston, Texas, e que depois foi publicado em *Acervo, Revista do Arquivo Nacional*, da seguinte maneira:

Desde seu surgimento e ao longo de sua trajetória, até os nossos dias, a fotografia tem sido aceita e utilizada como prova definitiva, “testemunha da verdade” do fato ou dos fatos. Graças a sua natureza físico-química – e hoje eletrônica – de registrar aspectos (selecionados) do real, tal como estes de elevado *status* de credibilidade. Se, por um lado, ela tem valor fato se parecem, a fotografia ganhou incontável por proporcionar continuamente a todos, em todo o mundo, fragmentos visuais que informam das múltiplas atividades do homem e de sua ação sobre os outros homens e sobre a Natureza, por outro, ela sempre se prestou e sempre se prestará aos mais diferentes e interesseiros usos dirigidos (KOSSOY, 1999, p. 19).

Presume-se, assim, que mesmo que a fotografia seja, na maior parte dos casos, aceita como verdade, como prova dos fatos, como um documento histórico, ela pode também ser utilizada com fins não tão confiáveis, desta forma, de maneiras questionáveis. A partir do momento em que o contexto pode ser transformado, esta esfera de realidade fotográfica se esvai.

Tomar, contudo, a afirmação superior como norma, indica apenas uma postura radical e distante de uma postura científica. Há de se considerar cada um dos fotogramas, seus contextos e suas utilizações de forma ampla e multidisciplinar.

O mesmo Professor Doutor Boris Kossoy (1989, p. 15), em *Fotografia e história*, afirma:



O mundo tornou-se de certa forma “familiar” após o advento da fotografia; o homem passou a ter um conhecimento mais preciso e amplo de outras realidades que lhe eram, até aquele momento, transmitidas unicamente pela tradição escrita, verbal e pictórica. Com o advento da fotografia e, mais tarde, com o desenvolvimento da indústria gráfica, que possibilitou a multiplicação da imagem fotográfica em quantidades cada vez maiores através da via impressa, iniciou-se um novo processo de conhecimento do mundo, porém de um mundo em detalhe, posto que fragmentário em termos visuais e, portanto, contextuais. Era o início de um novo método de aprendizagem do real, em função da acessibilidade do homem dos diferentes estratos sociais à informação visual direta dos hábitos e fatos dos povos distantes. Microaspectos do mundo passaram a ser cada vez mais conhecidos através de sua cópia ou representação. O mundo, a partir da alvorada do século XX, se viu, aos poucos, substituído por sua *imagem fotográfica*. O mundo tornou-se, assim, *portátil e ilustrado*.

Para sanar esta problemática, Kossoy (1999, p. 22) propõe que a fotografia seja tratada como os demais documentos, contextualizando-a em seus desdobramentos sociais, políticos, econômicos, religiosos, artísticos, culturais que envolvem o tempo e o espaço do registro. Consoante sua dissertação, a qual visa uma fotografia distante da mera ilustração, o Professor e Pesquisador trata a imagem fotográfica a partir da premissa de que a mesma tem duas realidades: “a primeira realidade e a segunda realidade”.

Por ele compreende-se que a “primeira realidade” é a realidade do assunto fechado no próprio passado, que se soma à ação técnica do fotógrafo no ato e espaço de seu registro; e a “segunda realidade” é a realidade documental a partir da descrição da luz.

Essas duas realidades, na verdade, tornam-se múltiplas, pois a realidade fotográfica não existe apenas na aparência e/ou na veracidade histórica, ela está nas múltiplas leituras realizadas pelos seus receptores (KOSSOY, 1999, p. 38); desta forma, apesar da fotografia ser um instrumento histórico, não deve ser tomada como uma verdade em si, necessita, sim, ser analisada em seus contextos, fato que poderá gerar inúmeras realidades distintas.

Vê-se uma concordância entre os Kossoy e Philippe Dubois, o qual apresenta no primeiro capítulo de seu livro, escrito em colaboração com Geneviève Van Cauwenberge, *O ato fotográfico e outros ensaios*, três posições epistemológicas diferentes relacionadas ao realismo fotográfico e ao valor documental da fotografia. Na primeira posição, a fotografia é tomada como uma reprodução mimética do real, sendo concebida, por conseguinte, como espelho do mundo, como um ícone (representação por semelhança) no sentido Peirciano. Na segunda posição, a fotografia não pode representar o real empírico, sendo analisada como um conjunto de códigos, como uma “interpretação-transformação do real”, como um símbolo (representação por convenção geral) Peirciano. E na terceira posição, mais favorável pela ótica do autor, a imagem fotográfica torna-se inseparável do ato em que ela se institui. Portanto, “sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência” (DUBOIS, 1994, p. 53), daí ela é primeiramente índice (representação por contigüidade física do signo com seu referente), depois pode tornar-se ícone (parecida) e símbolo (adquirir sentido).

Baseado em Ch. S. Peirce, assim como Kossoy, Dubois (1994, p. 65) não se desvencilha do contexto e, citando seu suporte teórico, escreve:



Não é com certeza um mérito menor de Ch. S. Peirce ter conseguido analisar, já em 1895, o estatuto teórico do signo fotográfico, superando a concepção primária e ofuscante da foto como mimese, ou seja, rejeitando esse verdadeiro obstáculo *epistemológico* da semelhança entre imagem e seu referente. E, se ele conseguiu rejeitar esse obstáculo, foi porque levou em consideração não apenas a mensagem como tal, mas também e principalmente o próprio *modo de produção* do signo. Com Peirce, percebemos que não é possível definir o signo fotográfico fora de suas “circunstâncias”: *não é possível pensar a fotografia fora de sua inscrição referencial e de sua eficácia pragmática.*

A questão da fotografia tomada como real, portanto, se esvai, e o autor ainda sublinha a mudança de ponto de vista imposta por Peirce que se debruça sobre o nascimento da fotografia e não apenas sobre o resultado:

Se quisermos compreender o que constitui a originalidade da imagem fotográfica, devemos obrigatoriamente *ver o processo* bem mais do que o produto e isso num sentido extensivo: devemos encarregar-nos não apenas, no nível mais elementar, das modalidades técnicas de constituição da imagem (a impressão luminosa), mas igualmente, por uma extensão progressiva, *do conjunto dos dados que definem, em todos os níveis, a relação desta com sua situação referencial*, tanto no momento da produção (relação com o referente e com o sujeito-operador: o gesto do olhar sobre o objeto: momento da “tomada”) quanto no da recepção (relação com o sujeito-espectador: gesto do olhar sobre o signo: momento da retomada – da surpresa ou do equívoco). Para cada imagem, portanto, entra em jogo *todo* o campo da referência. Nesse sentido, a fotografia *é a necessidade absoluta do ponto de vista pragmático* (DUBOIS, 1994, p. 66).

De uma forma mais sintética, e até mais simples, Ansel Adams (2000), referencial incontestável a qualquer fotógrafo, aborda o assunto explicando que “a fotografia envolve uma série de processos mecânicos, ópticos e químicos que se encontram entre o objeto e sua representação fotográfica”, portanto, a cada etapa do processo, a cópia vai focalizar-se enquanto o objeto vai desaparecendo. O fotógrafo, por sua vez, pode destacar ou encobrir esta distância da realidade, mas não pode eliminá-la:

À medida que desenvolvemos um entendimento mais profundo dos controles disponíveis, podemos avançar um passo adiante e começar a “aplicá-los” mentalmente antes de realizar uma fotografia. Depois de conhecer os efeitos dos diferentes estágios do processo, podemos tentar ver o objeto como ele vai aparecer na cópia final, depois de modificado pelos controles da câmara, do filme e da revelação. Podemos visualizar diferentes interpretações de um único objeto e então escolher e realizar a que mais se aproximar de nossas intenções subjetivas e “artísticas”. Obviamente, quanto mais refinada for tal habilidade mais sutil e precisos serão os resultados. É a visualização em seu grau mais eficiente e criativo (ADAMS, 2000, p. 18).

Contempla-se, entre os teóricos, uma distinção muito grande de termos e da linguagem propriamente dita, entretanto, pode-se notar que, para todos, a fotografia não deve ser tratada como a realidade em si. Ela traz traços de realidade, baseia-se na realidade, contudo, em suas várias etapas, sofre manipulações, todavia, tem-se em mente que:

O artista, também, usa suas categorias de forma e cor para apreender algo universalmente significativo no particular. Não está nem empenhado em competir com a unicidade em si como nem é capaz de fazê-lo. Admita-se, o resultado de seu esforço é o objeto ou desempenho exclusivamente particular. [...] Arte é o produto de organismos e por isso provavelmente nem mais nem menos complexa do que estes próprios organismos (ARNHEIM, 2000, introdução).



Quanto ao conceito de arte vinculado à criação fotográfica, pode-se legitimá-lo por Gombrich (1999, p. 15):

Nada existe a que se possa dar o nome de Arte. Existem somente artistas. Outrora, eram homens que apanhavam um punhado de terra colorida e com ela modelavam toscamente as formas de um bisão na parede de uma caverna; hoje, alguns compram suas tintas e desenham cartazes para tapumes; eles faziam e fazem muitas outras coisas. Não prejudica ninguém dar o nome de arte a todas essas atividades, desde que se conserve em mente que tal palavra pode significar coisas muito diversas, em tempos e lugares diferentes, e que Arte com A maiúsculo não existe.

Ao recobrar as manipulações, entende-se que, quando estas se dão por parte do fotógrafo, no instante de se apertar o obturador, devem ser tomadas como possibilidades de escrita, como instrumentário da grafia objetivada pelo escritor da luz. O destaque de um primeiro plano, a mancha contínua de um movimento, a escolha de um determinado enquadramento fazem parte de um conjunto de ações e decisões deste profissional ao intencionar gravar uma cena, uma parte do real. Portanto:

A participação do fotógrafo existe e se efetiva sobretudo pelo olho enunciador, que faz a seleção dos elementos que entrarão na composição do quadro. [...]

A emissão de imagens está marcada por um trabalho adicional do fotógrafo que seleciona entre um léxico de uma cadeia de significantes (semântica), combinando-os para produzir mensagens (sintaxe). As operações discursivas de investimento de sentido(s) na(s) matéria(s) significante(s) visual se diferenciam entre si pelas diversas formas de representação de um mesmo objeto, que se articulam em unidades expressivas segundo as leis de um discurso subjacente (PEREGRINO, 1991, p. 84-86).

Conclui-se que esta manipulação por trás das lentes é inerente ao trabalho do fotógrafo.

O texto imagético publicitário não se faz diferente, ao contrário, nele, esta postura faz-se reforçada, uma vez que se objetiva a venda, o reter, o memorizar, a conservação, o fixar de um produto ou de uma ideologia a qual deve ser apresentada da maneira mais plástica e convincente possível.

Conhecedores das técnicas e efeitos da velocidade do obturador, do jogo do focar e do desfocar, das possibilidades de manipulação dos planos por meio da abertura do diafragma, do grau de congelamento da imagem por meio da velocidade de obturação, do enquadramento desejado, do sistema de zonas, do jogo de sombras, entre tantos outros haveres existentes, o fotógrafo publicitário tece, oras com maior oras com menor liberdade, por meio da luz, o discurso que lhe é encomendado pelo cliente e pelas agências publicitárias.

Assim, muitas técnicas são utilizadas, entretanto, algumas advêm de há muito tempo atrás. Sabe-se que o fotógrafo alimenta-se de imagens e a pintura é uma fonte inesgotável de exemplos e, também, ensinamentos. Nela, encontram-se no correr da história vários pintores que, para destacar uma idéia, valeram-se do destaque do primeiro plano, desfocando os demais planos contidos na imagem formada. Exemplos substanciais aparecem em Rubens ao grafar *Retrato eqüestre do Duque de Lerma*, 1603, pintura, a qual introduziu o gênero na arte espanhola, realizada enquanto esteve



na Espanha. Sabe-se que para a feitura desta tela, Rubens desenvolveu primeiramente vários desenhos preliminares para posteriormente grafar a figura do Duque de Lerma sobre um cavalo que avança tela afora com uma de suas patas, as quais encobrem em fundo desfocado uma árdua batalha entre cavaleiros. Eugène Delacroix em seu clássico da revolução, *A liberdade guiando o povo*, 1830, tela na qual a liberdade em forma piramidal, empunhando a bandeira francesa em sua mão direita hasteada, sobrepuja a multidão, ao fundo, que lutava pela igualdade, liberdade e fraternidade. Monet também valeu-se muitas vezes do primeiro plano, como em *A praia em Trouville*, 1870, cidade onde o pintor e sua esposa passaram a lua-de-mel, que grafa duas mulheres (Camille, sua esposa, e acredita-se que a outra seja sua cunhada) em primeiro plano expostas ao sol, abrigadas por sombrinhas, sobre a imagem da praia que se desfaz ao fundo.

Esta técnica da valorização do primeiro plano é comum e constante no texto imagético publicitário como se pode observar na campanha da Fundação ABRINQ, veiculada, entre outras mídias, na revista *Criativa*, edição 175, de novembro de 2003.

No presente anúncio, alguns elementos despertam a atenção do receptor. Um deles é a característica testemunhal representada pela atriz Denise Fraga; o outro é a miscigenação de textos, o fotográfico e a aplicação do desenho; e, o terceiro, a sala de teatro desfocada ao fundo.

A utilização desta técnica, neste anúncio, é muito interessante, pois o receptor, em um primeiro momento, não decodifica o ambiente fora de foco como uma sala de teatro, mas enxerga apenas uma mistura de cores em tons ocres, marrons, avermelhados e amarelos, os quais, somados à iluminação de primeiro plano, conferem o destaque à atriz e ao desenho inspirado na Bandeira Nacional que grafa o nome da fundação defensora dos direitos da criança e do adolescente brasileiros.

É por meio do olhar mais aguçado que o leitor passa a depreender o ambiente ao fundo que, neste caso, adéqua-se à imagem de Denise Fraga, postando-a diante do seu universo profissional, todavia, justamente pela técnica do desfoque, há muito já utilizada pelos pintores, não há a concorrência de atenção, portanto, sobrepuja-se a atriz.



Por fatos como este é que se faz forçosa a compreensão, a percepção e a realização de uma leitura mais profunda do texto imagético, a este lugar, o fotográfico, com o escopo de instrumentalizar-se a autonomia de análise, e, por conseguinte, a liberdade ou independência crítica dos leitores.

Between the painting and the advertising photography, the focus: one imagery text's discourse

ABSTRACT

This work aims to develop a short historic study of photography, in order to link later this written to a wide technique, used on painting and, today, easily found in the advertising imaginarium.

Keywords: Photography. Painting. Advertising. Unfocus and discourse.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, A. *A câmera*. São Paulo: SENAC, 2000.
- ARNHEIM, R. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. 13. ed. São Paulo: Pioneira, 2000. (Biblioteca Pioneira de Arte, Arquitetura e Urbanismo).
- BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papirus, 1994. (Coleção ofício de arte e forma).
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- JEHOVAH, F. *Fundamentos do jornalismo fotográfico: manual básico do repórter fotográfico*. São Paulo: Iris, 1965.
- KOSSOY, B. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989. (Série Princípios, 176).
- _____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- KUBRUSLY, C. A. *O que é fotografia*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988. (Coleção Primeiros passos, 82).
- LEMAGNY, J-C.; ROUILLÉ, A. *Historia de la fotografia*. Barcelona: Marténez Roca, 1988.
- LIMA, I. *A fotografia é a sua linguagem*. 2. ed. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988. (Coleção Antes, aqui e além).
- PEREGRINO, N. *O cruzeiro: a revolução da fotorreportagem*. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991.

