

Elementos de Linguagem Fotográfica¹

José Mauricio Moraes Simonetti

RESUMO

Este artigo busca discutir sobre os Elementos de Linguagem Fotográfica, estudados no Programa de Iniciação Científica. Sua construção apoiou-se em uma pesquisa bibliográfica, acerca do conceito de Fotografia Eficiente e no fazer fotográfico dedicado ao Fotojornalismo, à Fotografia documental e ao Ensino de Fotografia. O presente estudo convida a pensar a Fotografia como linguagem e meio de expressão.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia; Linguagem Fotográfica, Fazer Fotográfico, Luz.

“O problema de estudar só a técnica é
que a técnica nunca vai te dar ideias,
só vai lhe permitir executá-las.”
Edgar Moura

INTRODUÇÃO

Desde o seu surgimento em meados do século XIX, a prática fotográfica sempre dependeu da existência de um equipamento especializado – uma câmera fotográfica – munido de um dispositivo óptico, um sistema de controle de exposição e uma superfície sensível à luz, e esteve vinculada à habilidade técnica do manejo desse equipamento e conhecimentos sobre luz, sombra, contraste, composição e demais elementos visuais constitutivos do que nomeamos hoje: Linguagem Fotográfica.

A partir dos anos 1980 a tecnologia fez surgir novos equipamentos, inicialmente de manejo mais complexo devido a vários novos recursos, obrigando quem desejasse usá-los de modo eficaz a conhecê-los minuciosamente a fim de obter melhor rendimento. Os controles eram operados manualmente e as imagens eram materializadas em suportes físicos, tais como papel e filme.

¹ Artigo científico realizado no Programa de Iniciação Científica da FAPCOM – Faculdade Paulus de Comunicação, concluído em junho de 2020, sob orientação da Profa. Dra. Cleusa Kazue Sakamoto.

Nas últimas quatro décadas o fazer fotográfico acompanhou a evolução dos equipamentos, desde o surgimento do foco automático, a criação da exposição automática e, em especial, a passagem do sistema analógico para o digital.

O período mais recente foi marcado pelo lançamento de dispositivos eletrônicos para captação de imagens, mais acessíveis e de manejo bem mais simples, automatizados para evitar erros técnicos.

Apesar das facilidades técnicas trazidas por esses novos dispositivos de captação de imagens, quando se trata de ensino voltado à prática fotográfica se observam abordagens que enfatizam o domínio do equipamento como condição essencial para se obter boas fotografias, e repetem chavões como a melhor hora para fotografar – ao amanhecer ou ao entardecer, ou que não se deve fotografar sob a luz do sol ao meio-dia.

Ao considerar que conhecimentos sobre Elementos de Linguagem Fotográfica são fundamentais para o exercício da Fotografia como meio de comunicação e expressão, quer seja no Fotojornalismo, na Fotografia documental, na Fotografia antropológica, na industrial, de moda etc., e se sobrepõem ao domínio da técnica de manejo do equipamento, o presente estudo definiu como Problema de Pesquisa: “O que é necessário saber sobre Elementos da Linguagem Fotográfica para obter imagens eficientes?”.

Para responder a esta pergunta foi realizada uma pesquisa bibliográfica sobre o tema “Elementos da Linguagem Fotográfica” e adotado o conceito de Fotografia Eficiente, proposto por Milton Guran (1992).

Para Guran (1992), a Fotografia precisa responder a duas questões básicas: *o que fazer e como fazer* – que definem o conteúdo e a forma de sua produção. No caso do Fotojornalismo, por exemplo, o conteúdo “é o fato jornalístico (a notícia), e a forma de fotografar que interessa é aquela que resulta em maior *eficiência* (grifo do autor) na transmissão desta informação.” (GURAN, 1992, p. 10), “*foto boa é foto eficiente*” (grifo do autor) (GURAN, 1992, p. 10).

Para além do Fotojornalismo, no nosso entendimento, Fotografia Eficiente diz respeito à capacidade que a imagem tem de se comunicar com sujeitos a que se destinam, expressando/representando ideias, conceitos, desejos, significados.

Este artigo apresenta os resultados da pesquisa bibliográfica articulados ao conceito de Fotografia Eficiente e ao fazer fotográfico do autor deste artigo, dedicado ao Fotojornalismo, à Fotografia documental e ao ensino de Fotografia. O estudo mostra-se relevante cientificamente, na medida em que contribui para o conhecimento e discussão sobre Fotografia e seus modos de expressão.

ELEMENTOS DE LINGUAGEM FOTOGRÁFICA

Vivemos em uma época em que o visual predomina. A Fotografia aliada à Tecnologia ajudou a potencializar esse domínio.

Na visão de Dondis (2015, p. 13),

Quase tudo que acreditamos, e a maior parte das coisas que sabemos, aprendemos, compramos, reconhecemos e desejamos, vem determinado pelo domínio que a fotografia exerce sobre nossa psique. E esse fenômeno tende a se intensificar.

Para a autora, “ver, passou a significar compreender” (DONDIS, 2015, p. 13) e expandir a nossa capacidade de ver implica na ampliação da nossa capacidade de entender e ainda, de criar mensagens visuais (DONDIS, 2015) e, para isso, se faz necessário aprender e compreender seus elementos constitutivos.

Em se tratando de Linguagem Fotográfica, destacamos os elementos luz, cor, contraste, foco, composição, momento e movimento, objetos deste artigo.

Luz é uma energia radiante que se propaga na forma de ondas eletromagnéticas, cuja frequência se encontra no espectro visível ao olho humano (FELZ, 2005). Circunda todas as coisas do mundo e ao atingir as superfícies, a depender do que são constituídas, de suas texturas e pigmentações, elas refletem e absorvem mais ou menos luz e produzem sombras.

É na dualidade Luz/Sombra que se dá o discernimento sobre o mundo e que ele se torna tridimensional. Por meio dela percebemos texturas, formas, contornos, volumes, tamanhos, cores, espaços, movimentos, tempo (SAKAMOTO; LÚCIO, 2017).

As sombras sempre acompanham o movimento dos corpos. Sombras naturais, à semelhança daquelas decorrentes da luz do sol, estão em constante mudança e as sombras geradas por luzes artificiais controláveis e estáveis são cada vez mais estáticas e invariáveis, desde que os objetos por elas iluminados se mantenham estáticos (COSTA, 2012).

Existem inúmeras variantes de luminosidade ou sombra entre uma zona mais iluminada e outra mais escura. Valor tonal é uma maneira de descrever a luz em termos de variação entre luz e sombra e “as variações de luz ou de tom são os meios pelos quais distinguimos opticamente a complexidade da informação visual do ambiente. Em outras palavras, vemos o que é escuro porque está próximo ou se superpõe ao claro, e vice-versa.” (DONDIS, 2015, p. 61).

Ao se observar a tonalidade na natureza, o que se vê é a verdadeira luz e ela apresenta centenas de variações tonais, mas em se tratando de artes visuais e na Fotografia, a escala tonal geralmente usada tem bem menos gradações (DONDIS, 2015).

No ato fotográfico a luz cumpre vários requisitos, quais sejam: iluminar o objeto ou cena de modo a produzir sobre eles efeitos que permitam um registro de boa qualidade; proporcionar informações sobre a cena/objeto e seu entorno, tais como – cor, forma, textura, tamanho; criar clima (atmosfera), sugerindo estados de espírito; e transmitir emoções ao combinar as luzes e produzir no observador o efeito emocional planejado/preendido (FELZ, 2005).

Edgar Moura (2001) considera três as variáveis da luz – intensidade, direção e natureza. A elas acrescentamos fonte e cor.

Fonte de luz diz respeito à origem ou dispositivo de onde a luz é emitida, podendo ser uma fonte pequena ou grande, natural ou artificial, potente ou fraca, cada uma com

suas características e possibilidades de uso. O tamanho da fonte, sua potência e distância do objeto são fatores que influenciam no resultado de uma foto, pois determinarão a presença ou ausência de sombras e a exposição, que vem a ser a quantidade de luz que atinge o sensor ou filme da câmera no momento do disparo.

Fontes pequenas como a lanterna de um celular ou a chama de uma vela possuem uma área de emissão de luz muito reduzida, gerando uma luz dura que causará sombras contrastadas com contornos bem definidos. Por outro lado, em um painel *LED* medindo por exemplo 10x10 metros, a área de emissão de luz é bem maior, fazendo com que o objeto seja iluminado a partir de vários pontos de luz, gerando uma iluminação difusa com menos sombras.

Para fins fotográficos, fontes de luz natural podem ser o sol, descargas elétricas atmosféricas, a lua, estrelas, auroras boreais, lavas de vulcão, entre outras. Fontes de luz artificiais são os flashes eletrônicos, lâmpadas de LED (Diodos Emissores de Luz), de vapor de sódio e demais tipos de lâmpadas.

A luz natural é única e irrepetível a cada instante, independe do desejo humano e sofre variações de intensidade, natureza, direção e cor dependendo das condições climáticas, da hora do dia, da estação do ano e da localização geográfica. Já as fontes artificiais de luz podem ser controladas em termos de intensidade, qualidade, quantidade e tamanho, de modo a possibilitar a criação dos mais diversos efeitos de iluminação.

Cada fonte de luz possui características próprias de temperatura de cor e de intensidade de luz. Temperatura de cor determina a cor da luz e, no caso da luz solar direta, pode oscilar entre o alaranjado, ao amanhecer ou anoitecer, luz branca ao meio-dia e tons azulados, presente nas sombras de dias ensolarados.

Temperatura de cor é medida em Escala Kelvin por um aparelho fotossensível chamado kelvinômetro ou colorímetro, que aponta temperaturas de cor entre 1.900K a 2.800K para luzes avermelhadas e amarelas, entre 5.000K e 6.000K para as luzes brancas e entre 6.500K a 12.000K para luzes de tons azulados.

A luz de fogo, por exemplo, tem uma temperatura de cor extremamente baixa (1.900K) e emite uma luz alaranjada, assim como a luz direta do amanhecer ou entardecer, em torno de 2.400K. A luz de pleno sol ao meio-dia é considerada uma luz branca, assim como a do *flash* eletrônico, ambos com temperatura de cor entre 5.000K e 6.000K; já a luz na sombra de um dia ensolarado tem uma temperatura mais alta, acima de 6.500K que gera uma cor tendendo para o azul.

Em fotografia colorida denomina-se 'luz quente' aquela que tem baixa temperatura de cor e emite luz alaranjada e luz fria aquela com alta temperatura de cor emitindo luz azulada (FELZ, 2005).

O olho humano tem a capacidade de se adaptar às várias temperaturas de cor em um processo conhecido como adaptação cromática, de tal forma que sempre enxerga as fontes de luz como brancas (LANGFORD, 2013), porém o equipamento fotográfico demanda um ajuste para compensar diferentes temperaturas de cor para que a câmera as registrem como luz branca e isso se dá ajustando o balanço de branco ou equilíbrio de branco da câmera. Para registrar com precisão as cores de uma cena, a temperatura de cor da fonte precisa corresponder ao balanço de branco configurado na câmera.

É importante notar que diferentes tipos de fonte de luz podem emitir luzes com diferentes temperaturas de cor, a depender de suas características, influenciando no resultado cromático de uma fotografia colorida, o que não ocorre em se tratando de captação em preto e branco.

A intensidade da luz diz respeito à quantidade de luz emitida pela fonte, refletida no assunto e captada pela câmera. Varia conforme a fonte, sua potência e em função da distância entre a fonte de luz e o objeto que está sendo iluminado.

No caso da Fotografia e do Cinema, a intensidade da luz é medida por um dispositivo sensível à luz denominado Fotômetro e pode ser alta ou baixa. Exemplificando, a luz do sol ao meio-dia é a mais intensa luz de fonte natural, enquanto que a luz da Lua cheia ou da chama de uma vela são exemplos de luzes de baixa intensidade.

A lei do inverso do quadrado da distância estabelece que a intensidade da luz advinda de uma fonte constante diminui proporcionalmente ao quadrado da distância dessa fonte, por exemplo, quando se dobra a distância em relação à fonte de luz, teremos uma intensidade quatro vezes menor (FELZ, 2005). Quanto mais potente é a fonte, mais intensa é a luz que ela emite e mais longe a luz chegará e quanto mais perto o objeto estiver da fonte de luz mais iluminado estará e, à medida que se distancia dela, menos iluminado ficará, por mais potente que seja a fonte.

Uma cena ou objeto iluminado por diferentes intensidades de luz apresentará mais ou menos sombras e quanto mais intensa for a diferença entre altas e baixas luzes mais contrastada será (GURAN, 1992).

A variável natureza ou incidência da luz refere-se ao modo como a luz deixa a fonte e atinge o objeto ou cena, podendo ser direta ou indireta. Luz direta é emitida pela fonte e atinge o objeto diretamente sem refletir ou rebater em nenhum anteparo, e luz indireta deixa a fonte e chega ao tema após ser rebatida ou dispersada por outra superfície, tal como nuvens no céu nublado, uma parede, um tecido claro e translúcido estendido diante da fonte.

A luz direta gera uma luz dura que resulta em sombras bem definidas, com pouca ou nenhuma penumbra, isto é, mostrando pouca graduação na passagem entre as zonas de luz para as de sombra; evidencia as cores, tornando-as mais brilhantes e saturadas. Por sua vez, luz indireta ou suave gera uma iluminação difusa, com sombras tênues, indefinidas ou inexistentes.

A direção/sentido da luz sobre uma cena ou objeto determinará os seus efeitos, isto é, as áreas que estarão mais iluminadas, os 'meio tons', a presença ou ausência de sombras ou de cores. Está intrinsecamente condicionada ao posicionamento de três elementos interdependentes: o assunto a ser fotografado, a posição do fotógrafo e a luz disponível.

Dizemos que a direção/sentido da luz é frontal quando a fonte está iluminando frontalmente o assunto, formando uma linha reta entre ele, o fotógrafo e a fonte. A

direção/sentido é lateral (à esquerda, à direita, abaixo ou acima) quando atinge lateralmente a cena. Contrária (contraluz) quando a fonte está localizada atrás do assunto fotografado e diante do fotógrafo.

A luz frontal costuma dar maior visibilidade mas pelo fato de produzir pouca ou nenhuma sombra não fornece muita informação sobre volume e textura. A luz lateral cria sombras e por isso evidencia mais a forma espacial, textura e volume. A luz contrária causa efeito de contraluz que destaca contornos e revela transparência ou translucidez, quando o assunto fotografado reúne estas características.

Cada uma dessas possibilidades e combinações produzirá diferentes efeitos de cor, volume, textura, transparência ou translucidez, a depender do objeto fotografado e dos aspectos que o fotógrafo quer destacar.

Ao se fotografar em ambientes fechados o horário do dia pouco importa no resultado pois há possibilidade de controlar a luz. Ao contrário de quando se fotografa com luz natural, que varia com o movimento aparente do sol no céu, da hora do dia, das estações do ano, da localização geográfica e das condições atmosféricas.

O sol é uma fonte luminosa pontual e o céu é uma fonte grande e difusa com uma distribuição de luminância² variável. A luz do céu resulta da refração e da reflexão da luz solar ao passar pela atmosfera e sua intensidade varia em consonância com as mudanças na posição do sol, com as variações das nuvens e com as condições climáticas (GARROCHO, 2005).

As sombras são projetadas para longe da luz e seguem o mesmo ângulo da luz com respeito ao assunto fotografado (LANGFORD, 2013). Ao amanhecer e ao entardecer, a luz solar estará baixa no céu e ao iluminar projetará sombras compridas, e à medida que o sol sobe no céu a luz incidirá no topo dos objetos, as sombras se encurtam e desaparecem debaixo deles (LANGFORD, 2013).

² “A percepção visual pode ser medida através da Luminância. Esta é definida como a luz recebida pelo olho humano refletida de uma superfície qualquer.” Disponível em:<<http://www.arcomodular.com.br/portugues/uploads/Artigos/Sinaliza%C3%A7%C3%A3o%20III%20-%20Contraste%20Visual%20-%20Medi%C3%A7%C3%A3o.pdf>>. Acesso em: 06 jun. 2020.

Imaginem um dia de verão de céu claro no hemisfério sul, o sol em posição zenital emitindo uma luz direta, intensa e branca. Nessa condição, a diferença de tonalidade entre as partes iluminadas e não iluminadas é a maior possível, gerando sombras duras e contrastadas, visíveis se o fotógrafo e a cena/objeto estiverem no mesmo nível. Esta situação de iluminação pode ser considerada totalmente inadequada, por exemplo, para uma sessão de retratos de família ao ar livre, pois a imagem mostraria nos rostos muitas áreas de sombras projetadas, o que não seria considerada uma imagem eficiente ou 'boa' em se tratando de retrato de pessoas.

Por outro lado, essa mesma luz de pleno sol ao meio-dia pode se mostrar adequada em algumas situações de Fotografia de paisagens, como no caso em que o fotógrafo esteja numa posição elevada, oferecendo um ponto de vista de cima para baixo em relação à cena que pretende fotografar, proporcionando imagens com menos áreas sombreadas e nas quais seriam percebidas mais informações quanto às cores, tamanhos e formas.

Ao fotografar o Cânion Itaimbezinho, no Rio Grande do Sul, como exemplo, é relevante a visualização do curso d'água localizado no fundo do vale. Por estar posicionado entre duas altas paredes de pedra, a luz direta do sol ao meio-dia, no verão, estará incidindo diretamente sobre o fundo do vale permitindo que o curso d'água seja facilmente visualizado, com a mesma ou mais intensidade da luz que ilumina as encostas e a parte superior do Cânion, numa imagem que mostraria poucas sombras.

Em regiões de mata verde e fechada, a luz do sol de meio-dia em um dia de céu claro pode ser favorável se o fotógrafo estiver observando a mata do lado de fora e de um ponto elevado. Porém, estando no interior da floresta, esta luz poderá se mostrar problemática pois a grande quantidade de folhas das árvores forma uma barreira à passagem da luz. Nesta situação, somente alguns pontos dispersos da cena estarão iluminados diretamente pelo sol e a maioria estará na sombra, sob luz bem menos intensa, podendo criar dificuldades para o enquadramento e exposição. Entretanto, se uma nuvem passar diante do sol, a luz do sol incidirá indiretamente, com menos

intensidade, difusa e uniforme, eliminando as sombras no interior da mata e proporcionando outra visão do ambiente.

O diretor de Fotografia de Cinema Edgar Moura (2001, p. 20) afirma que

Todas as luzes e efeitos estão à mostra para o olho educado [...]. Se você prestar atenção ao tipo de luz que o sol gera, saberá qual refletor, de quanto, como e onde colocar. Se você se abstrair do tamanho do sol e se concentrar no efeito da sua luz, poderá intuir a direção, a natureza e a intensidade da luz que você precisará para ter o mesmo resultado. Afinal de contas, o sol tem que iluminar a Terra toda, e nós, só um pequeno estúdio. As diferenças de tamanho são irrelevantes para o raciocínio. Para se chegar ao pequeno, partimos do grande.

Sobre a luz cabe um conselho de Busselle (1977, p. 24): “quanto mais o fotógrafo se tornar consciente da distribuição de luz e sombra em seu tema ou modelo, mais apto estará a utilizar a luz para conseguir o máximo de efeito”, e mais eficientes serão as suas imagens.

Cores estão no mundo e alteram-se constantemente pelo deslocamento da luz e da sombra.

Tudo o que vemos, antes de qualquer outra coisa, são cores. Toda a nossa percepção de limites, forma e dimensão decorrem principalmente da percepção das cores e dos juízos que fazemos sobre elas. Estamos imersos em uma cromatosfera. (POSSEBON, 2009, p. 48-49)

O processo de percepção visual cromática de um objeto acontece quando existe luz sobre ele, que ao atingir nossos olhos, que funcionam como aparelhos receptores de raios de luz, “decifram o fluxo luminoso, decompondo-o ou alterando-o através da função seletora da retina” (SILVEIRA, 2015, p. 18). Na retina é codificado fisiologicamente e interpretado pelo cérebro na interação entre os aspectos físicos, fisiológicos, psicológicos e culturais, tornando a percepção cromática um fenômeno altamente complexo (SILVEIRA, 2015).

Segundo Popper e Eccles (1995, p. 338 apud GUIMARÃES, 2004, p. 47) no cérebro a cor recebe seu significado emocional, e a percepção consciente da “cor é modificada pelas emoções e sentimentos” e, dessa forma, um mesmo estímulo é interpretado de diferentes maneiras por diferentes indivíduos (GUIMARÃES, 2004).

Ao causar emoção, a cor adquire um significado capaz de construir a partir de si própria a linguagem comunicativa de uma ideia que pode ser de alegria, melancolia, elegância, conflito etc. (MORATO, s.d.).

Dondis (2015) considera a cor o elemento visual mais expressivo e emocional, enquanto o tom está mais associado com a sobrevivência, e por isso, é essencial ao organismo humano; “a cor tem maiores afinidades com as emoções” (DONDIS, 2015, p. 64). Tem “significado universalmente compartilhado através da experiência como também um valor informativo específico, que se dá através dos significados simbólicos a ela vinculados.” (DONDIS, 2015, p. 69).

Possui três dimensões que podem ser definidas e medidas: matiz, saturação e brilho.

Matiz é a cor em si, definida pela posição da cor no espectro eletromagnético, é nomeada por azul, vermelho, amarelo, verde etc. Cada matiz tem determinadas características individuais e os grupos ou categorias de cores compartilham efeitos comuns (DONDIS, 2015).

Saturação ou croma refere-se à pureza relativa de uma cor, que varia do matiz (máxima pureza) até um apagado ou acinzentado. Quanto mais intensa ou saturada for a coloração de um objeto ou acontecimento visual, mais carregada estará de expressão e emoção; quanto menos intensa, mais tenderá à neutralidade cromática ou à ausência de cor, sugerindo sutileza e repouso (DONDIS, 2015).

Brilho, valor ou tom refere-se à luminosidade da cor. É o brilho relativo, do claro ao escuro, das gradações tonais ou de valor. A presença ou a ausência de cor não afeta o tom, “a cor e o tom coexistem na percepção, sem se modificarem entre si.” (DONDIS, 2015, p. 66).

As cores são tradicionalmente classificadas em primárias, secundárias e terciárias. As cores primárias são indecomponíveis. As cores secundárias são as que surgem da mistura de duas cores primárias e as terciárias são a intermediária entre uma cor secundária e qualquer de duas primárias que lhes dão origem (PEDROSA, 1982).

Considerando as cores primárias amarelo, vermelho e azul, as cores secundárias são: laranja, verde e violeta e as terciárias: vermelho-arroxeadado, vermelho-alaranjado, amarelo-esverdeado, amarelo-alaranjado, azul-arroxeadado, azul-esverdeado (MORATO, s. d.).

As cores são classificadas em quentes ou frias. Cores quentes são as dominadas pelo vermelho e o amarelo e as cores frias são o azul e o verde, e as outras cores em que eles predominem (PEDROSA, 1982).

Em sua formulação mais simples, a estrutura da cor pode ser ensinada através do círculo cromático – instrumento de enorme importância para quem trabalha com linguagem visual, pois organiza a visualização das possibilidades cromáticas ao mostrar em um círculo a localização das cores separadas por matizes, suas cores vizinhas (cores análogas), e as opostas (complementares), ajudando no entendimento de como elas se relacionam e se afetam (DONDIS, 2015).

A harmonia das cores compreende a harmonia de contraste, formado por cores complementares, cores quentes e cores frias, que quando juntas uma reforça a outra, por exemplo, amarelo com violeta, vermelho com azul (MORATO, s.d.).

A harmonia cromática das cores análogas ou vizinhas é o emprego de uma cor e uma ou duas vizinhas (por exemplo, laranja e seus vizinhos, vermelho e amarelo). Já a harmonia monocromática ou de cor dominante consiste no uso de uma única cor variando as intensidades de brilho (tom), indo do claro ao escuro, também conhecido como *dégradé* (MORATO, s.d.).

Busselle (1977) acredita que é possível desenvolver uma total consciência da cor e para isso se faz necessário olhar com atenção e observar como as cores afetam umas às outras. É interessante lembrar que em Fotografia é preferível selecionar e simplificar;

e que não sendo uma simples representação da realidade, permite o uso ilimitado da cor, incluindo imagens monocromáticas e em preto e branco, que em hipótese alguma foram superadas pelas fotos coloridas.

Enquanto fotografias coloridas reproduzem a aparência das coisas do mundo, as fotografias em tons de cinza produzem um efeito de estranhamento que “visa destacar a *essência* (grifo do autor) do real” (PULS, 2016, s. p.). Aí reside uma das diferenças entre fotos preto e branco e coloridas, as primeiras destacam a estrutura da imagem, suas linhas e formas, enquanto as coloridas ressaltam sua superfície (PULS, 2016).

O filósofo Vilém Flusser (2002) refletiu sobre cor e preto e branco na Fotografia. Para ele a realidade é colorida e o preto e o branco são apenas abstrações:

As fotografias preto e branco são a magia do pensamento teórico, conceitual, e é precisamente nisso que reside seu fascínio. Revelam a beleza do pensamento conceitual abstrato. Muitos fotógrafos preferem fotografar em preto e branco porque tais fotografias mostram o verdadeiro significado dos símbolos fotográficos: o universo dos conceitos. (FLUSSER, 2002, p. 39)

Fotografias em preto e branco, em geral, parecem mais dramáticas e mais trágicas, ressaltam os conflitos, as contradições e “ao que tudo indica, o emprego do claro-escuro aparentemente aumenta a nossa capacidade de expressar as paixões humanas.” (PULS, 2016, s.p.). São mais simples e universais e nelas ganham valor os tons e contrastes tonais presentes ou ausentes, os consequentes desenhos por eles formados, a geometria e, no caso de fotografias mostrando pessoas, adicionam força à imagem, a composição, o gesto, o olhar e a expressão do retratado, como pode ser observado no trabalho *Na Iona* (2001), do fotógrafo carioca Rogério Reis (1954), publicado no livro homônimo.

Milton Guran (2001, s. p.) escreveu no prefácio do livro *Na Iona*:

A profusão de cores que faz a festa no carnaval mediático revela-se acessória e irrelevante neste diálogo entre a expressão do fotografado e o olhar do fotógrafo, que extrai em preto-e-branco o essencial desse encontro.

Sobre cor e preto e branco na Fotografia, Puls (2016, s. p.) afirma:

uma mesma cena adquire registros diferentes se ressaltamos as nuances de cor ou os contrastes de preto e branco. Assim, esta escolha precisa sempre levar em conta o objetivo de cada artista: a descrição do que é ou a expressão do que deveria ser.

Contraste, o terceiro elemento da Linguagem Fotográfica deste artigo, por definição é o que sinaliza e realça diferenças, oposições, sejam elas marcadas por luminosidade, cor, forma e tamanho. O sistema visual humano baseia-se na detecção dos limites e contornos do mundo exterior e com o embase da memória, o cérebro desencadeia processos de identificação, sendo que os atributos mais importantes para a identificação dos objetos são o contraste e a forma (CARVALHO, 2012, p. 161).

O contraste estimula sensações, atrai a atenção, dramatiza. O contraste de tom, claros-escuros, diferenças entre altas luzes e baixas luzes, cria dimensões, profundidades, distâncias e demais referências do ambiente (SCHONARTH, 2014).

Em se tratando de Fotografia em preto e branco, por exemplo, se a transição do tom claro (as partes mais iluminadas) para o tom escuro (as partes menos iluminadas) se dá de modo brusco, com poucos tons cinzas intermediários, a imagem será considerada muito contrastada e, por outro lado, será pouco contrastada quando tiver maior variedade de tons de cinza entre o tom mais claro e o mais escuro.

Depois do contraste tonal, talvez o mais importante seja o contraste de cor (DONDIS, 2015, p. 125). As cores que apresentam maior contraste são aquelas que se posicionam de maneira oposta umas às outras no círculo cromático. Como exemplo, se obtém maior contraste de cor fotografando uma flor vermelha sobre um fundo verde, e menor contraste se o fundo for de uma cor próxima ao vermelho, como rosa ou vermelho mais escuro ou mais claro que o da flor.

Além do tom e da cor, o contraste pode ser intensificado por outros elementos, tais como: figura-fundo, forma, textura, movimento, proporção e escala.

A fotografia *Dovima with Elephants, Evening Dress by Dior*, do fotógrafo norte-americano Richard Avedon (1923-2004), é um exemplo do bom uso do contraste em

Fotografia. *A foto em branco e preto mostra uma modelo de pele clara usando uma roupa preta e branca entre dois elefantes cinza escuro. A imagem tornou-se um ícone e chama atenção justamente pelos contrastes que apresenta: contraste tonal – poucas tonalidades com preto, cinza escuro e branco; contraste de forma – o corpo esguio da modelo contra o corpo volumoso e arredondado dos elefantes; contraste de textura – a pele suave da modelo, a textura lisa da roupa que ela veste em contraponto com a textura grossa e áspera da pele dos animais; contraste de movimento – o movimento gracioso da modelo e o porte pesado dos elefantes; a mulher livre e os elefantes acorrentados.*

Na Fotografia, o foco é fundamental. Uma foto na qual não se consiga identificar foco em elemento algum da sua composição é considerada uma foto desfocada e, na maioria das vezes, é descartada.

Segundo Machado (1984, p. 116), o foco representa um rompimento da “projeção perspectiva, na medida em que seleciona na profundidade da cena uma zona de nitidez, deixando o restante do espaço longitudinal borrado com uma mancha indistinta, o desfocado”.

O foco dá nitidez à imagem, permitindo que possamos ver e perceber o seu conteúdo. Seleciona o ponto de atenção e direciona o olhar para o elemento focalizado, destacando-o dos demais. Impõe “uma ‘leitura’ do evento, organiza o espaço de modo a torná-lo inteligível” (MACHADO, 1984, p.118).

O foco varia em função da distância entre o assunto e o sensor da câmera e também conforme a distância focal. É controlado pelo ajuste das diversas lentes da objetiva e pela abertura do diafragma.

A objetiva é um dispositivo óptico formado por um conjunto de lentes e pelo diafragma. As lentes são posicionadas de modo a conduzir corretamente os raios luminosos provenientes do assunto fotografado em direção ao sensor da câmera, permitindo que a imagem seja projetada com nitidez na sua superfície. Girando o anel de foco da objetiva, manual ou automaticamente, algumas lentes deslocam-se para frente e para trás, possibilitando o ajuste do foco.

O diafragma é um mecanismo composto por um conjunto de lâminas justapostas que ao se abrirem ou fecharem, determina a quantidade de luz que entra até o sensor – quanto maior a abertura do diafragma, mais luz entra; quanto menor, menos luz.

Os diferentes pontos de abertura do diafragma são representados pela escala F-Stop: f/1.4, f/1.8, f/2, f/2.4, f/2.8, f/3.5, f/4, f/5.6, f/8, f/11, f/16, f/22, f/32, f/45 e f/64. Quanto menor o valor do F-Stop, maior é o diâmetro da abertura do diafragma e mais luz passa pela objetiva e quanto maior o valor do F-Stop, menor é o diâmetro da abertura do diafragma e menos luz passa pela objetiva. A maior abertura corresponde ao f/1.4 e proporciona nenhuma profundidade de campo, a menor é f/64 e oferece grande profundidade de campo.

Em óptica, profundidade de campo “é um efeito que descreve até que ponto objetos que estão mais ou menos perto do plano de foco aparentam estar nítidos” (PROFUNDIDADE DE CAMPO, 2012, s. p.). Plano de foco ou plano focal é um ponto ou área que está exatamente no foco, onde há maior nitidez.

Como mencionado, o foco varia conforme a distância focal da objetiva e da distância entre o assunto e o sensor da câmera.

Distância focal é o espaço em milímetros entre o centro óptico da objetiva (ponto de convergência da luz que entra pela objetiva) até o sensor da câmera. Objetivas, em acordo com suas características, oferecem diferentes distâncias focais. Podem ser grande-angulares, como uma objetiva de distância focal de 20mm; teleobjetivas, como a de 300mm de distância focal, a *zoom* de distância focal variável, ou ainda macro, usada para fotografar pequenos elementos como insetos.

As diferentes distâncias focais das objetivas proporcionam maior ou menor profundidade de campo. Objetivas grande-angulares, dada sua construção, oferecem maior profundidade de campo, ao passo que teleobjetivas e objetivas macro oferecem menor profundidade de campo.

O desfoque intencional também é um elemento de Linguagem, na medida em que pode provocar efeitos de devaneio e indefinição quando essa é a intenção do fotógrafo.

Para introduzir o elemento composição, mencionamos Dondis (2015, p. 133), para quem o “significado se encontra tanto no olho do observador quanto no talento do criador” e a chave da percepção para o observador da mensagem visual, assim acontece:

Inicialmente, ele vê os fatos visuais, sejam eles informações extraídas do meio ambiente, que podem ser reconhecidas, ou símbolos passíveis de definição. No segundo nível de percepção, o sujeito vê o conteúdo compositivo, os elementos básicos e as técnicas. É um processo inconsciente, mas é através dele que se dá a experiência cumulativa de *input* informativo. Se as intenções compositivas originais do criador da mensagem visual forem bem-sucedidas, ou seja, se para elas foi encontrada uma boa solução, o resultado será coerente e claro, um todo que funciona. Se as soluções forem extremamente acertadas, a relação entre forma e conteúdo poderá ser descrita como elegante. Quando as soluções estratégicas não são boas, o efeito visual será ambíguo. (DONDIS, 2015, p. 105).

A autora prossegue afirmando que o objetivo da mensagem visual, quer seja contar, expressar, explicar, dirigir, inspirar, afetar, é construído por meio de escolhas que pretendem “reforçar e intensificar as intenções expressivas, para que se possa deter o controle máximo das respostas” (DONDIS, 2015, p. 131).

Nesse sentido, considera que “a composição é o meio interpretativo de controlar a reinterpretação de uma mensagem visual por parte de quem a recebe” (DONDIS, 2015, p. 131), e seu processo “é o passo mais crucial na solução dos problemas visuais” (DONDIS, 2015, p. 29), uma vez que decisões compositivas impactam no resultado final e “têm fortes implicações com relação ao que é recebido pelo espectador.” (DONDIS, 2015, p. 29).

Compor significa dispor elementos, organizá-los de modo a formar uma única totalidade. Ao fazê-lo articulamos diversos elementos visuais: ponto, linha, forma, direção, tom, textura, dimensão, escala e movimento, contrastes, equilíbrio, espaço, cor, harmonia, simetria (DONDIS, 2015, p. 137).

A composição “confere sequencialidade ou direcionalidade, levando o olhar a percorrer as imagens de acordo com um certo esquema que descobre pontos essenciais e os valoriza” (DUARTE, 1998, p. 146, apud RODRIGUES 2007, p. 73).

O ponto de vista do fotógrafo sobre o assunto/cena e a distância relativa dos objetos do assunto/cena entre si e o fotógrafo são da maior importância. Para Busselle (1977, p. 16) o ângulo de visão é determinante na composição da foto:

A capacidade para selecionar e dispor os elementos de uma fotografia depende em grande parte do ponto de vista do fotógrafo. Na verdade, o lugar onde ele decide se colocar para bater uma foto constitui uma das suas decisões mais críticas.

Na busca do ângulo de visão recomenda-se, sempre que possível, que o fotógrafo se mova em relação ao assunto. Aproximando-se ou afastando-se, colocando a câmera ao nível do chão ou elevando-a, o fotógrafo descobrirá diferentes opções compositivas, alterações nas proporções dos elementos, na incidência das luzes e consequentes presenças ou ausências de sombras, entre outras possibilidades.

Para Guran (1992, p. 23) “o ato de fotografar começa pelo reconhecimento do conteúdo de uma situação, ou seja, a seleção do que vai se enfocar, daquilo que é realmente importante em uma cena”. Segundo o autor, a eficiência da mensagem fotográfica depende de um “controle rigoroso sobre tudo do que aparece no visor da câmera” (GURAN, 1992, p. 23), pois “na fotografia a composição é subtrativa – diante de uma realidade determinada e visualmente prolixa, o fotógrafo vai eliminando os elementos não essenciais para destacar a essência de sua mensagem plástica.” (GURAN, 1992, p. 13).

O enquadramento norteia toda a composição da imagem. Trata-se do recorte no espaço visual feito com o visor da câmera.

Antes do *click* é fundamental fazer uma varredura nas quatro linhas do visor a fim de se certificar que o conteúdo está em acordo com a intenção planejada. Se nessa análise perceber a presença de algum ruído visual, se faz necessário removê-lo, seja por meio do recurso zoom da objetiva ou reposicionando-se frente ao assunto.

Um princípio básico de composição parte do Retângulo Áureo, a forma mais agradável que se conhece, cujas proporções estão matematicamente determinadas, e utiliza os Pontos Áureos: pontos localizados na intersecção das linhas imaginárias, horizontais e verticais, que dividem a largura e a altura do retângulo por três, obtendo nove partes iguais. Segundo esse princípio, conhecido também por Regra dos Terços, os elementos principais devem estar dispostos na intersecção dos terços, nos Pontos Áureos do retângulo, pois ganham destaque e ajudam identificar o tema/mensagem (ARAÚJO, 2020).

Fotografia é um recorte no espaço e no tempo, espaço como sendo a cena ou objeto a ser fotografado e tempo associado à variável ‘momento’ – um dos principais elementos da Linguagem Fotográfica, que trata do ‘quando’, em que momento apertar o botão da câmera.

O momento do *click*, conceito que o fotógrafo Henri Cartier-Bresson (1908 - 2004) cunhou como “o instante decisivo”, seria o momento ideal, aquele que “representa o momento exato em que a imagem se transforma em uma portadora da linguagem com toda sua plenitude” (ZANON, 2017, p. 699), ou ainda, é “o reconhecimento simultâneo, numa fração de segundo, de significância de um acontecimento, bem como de uma organização precisa de formas que dão a esse acontecimento sua expressão adequada” (CARTIER-BRESSON, 1952, s.p. apud MAIA, 2013, p. 117). Isto é, um momento bem resolvido plasticamente, que capta a essência da cena, e que nunca mais será reproduzido tal qual se apresentou.

Imagens geradas sob esse conceito, “o instante decisivo”, resultam de habilidades técnicas, cognitivas, da intuição do fotógrafo e de sua capacidade de antever uma situação. Pode-se preparar antecipadamente para registrá-las, buscando um ponto de vista que permita melhor visualização do assunto, que possibilite boa composição e enquadramento e tendo ajustado previamente o equipamento fotográfico para captar a cena no instante exato em que acontece o fato esperado.

Essa necessidade de antever o fato relevante, preparar-se e estar muito atento para fotografá-lo no momento decisivo é especialmente importante no Fotorjornalismo, por exemplo.

Em fotografias de paisagens urbanas ou naturais, iluminadas pela luz solar e/ou pela iluminação urbana gerada por lâmpadas, o conceito de “instante decisivo” não se aplica porque se dá em outra dimensão de tempo – em minutos ou mesmo em horas, dado que nestas situações geralmente o assunto a ser fotografado não se move (como casas, edifícios etc.). Muda a condição da luz que o ilumina pois à medida que as horas passam a luz do sol varia em intensidade, direção, natureza e cor.

Nas artes visuais entende-se por movimento “a característica que indica a orientação das linhas de força (deslocamento no espaço ou transformação), em se tratando de estruturas básicas – movimento virtual ou ilusório” (PEDROSA, 1982, p. 96).

Movimento também pode ser sugerido quando a imagem pretende passar a ideia de mobilidade ou velocidade, tais como em cenas de dança ou de esportes de ação, ou até mesmo de paisagens, quando se deseja transmitir um sentido de sonho ou de impermanência. Pode ser criado, numa cena em que não esteja presente, potencializado, em uma situação em que esteja presente, ou ainda suprimido de uma cena com movimento.

Efeitos de movimento na Fotografia podem ser representados na forma de borrões ou arrastos e são controláveis pela velocidade do obturador e pelo movimento ou não da câmera.

O obturador é um dos principais dispositivos de controle de uma câmera fotográfica. Sua velocidade determina o tempo em que o filme ou sensor ficará exposto à luz externa ou permanecerá ativado e é medido em frações de segundo, segundos, minutos ou até horas. Geralmente trabalhamos com tempos que variam de 30 segundos, correspondendo a longa exposição e baixa velocidade, a 1/5.000, exemplo de curta exposição e alta velocidade.

No ato de fotografar, um objeto terá sua imagem congelada ou borrada dependendo de alguns fatores como a velocidade do movimento da cena, o sentido do deslocamento do objeto (se em direção ao fotógrafo ou lateralmente), o movimento da câmera ao acompanhar ou não o deslocamento do objeto e a velocidade do obturador. Via de regra, se a velocidade do obturador for mais alta que a do deslocamento do objeto, o movimento ficará congelado na foto e o objeto será visto com nitidez, ao passo que se a velocidade do obturador for mais baixa que a do objeto, este aparecerá borrado e sem nitidez, sugerindo movimento.

De um modo geral, podemos dizer que a captura de movimento resulta de exposições longas associadas ou não aos movimentos da cena e aos da câmera. Velocidade baixa do obturador numa câmera sem tripé aumenta a possibilidade de obter imagens tremidas e indefinidas. Por exemplo, ao fotografar uma cena absolutamente imóvel – casas ao longo de uma rua – com exposição longa, de um segundo, tudo o que estiver imóvel diante da câmera aparecerá nítido na fotografia, desde que a câmera também permaneça imóvel durante o tempo de exposição. Caso contrário, a câmera não permanecendo imóvel durante a exposição, seja por acidente ou deliberadamente, resultará em uma imagem tremida ou borrada, podendo sugerir movimento.

Os elementos de Linguagem Fotográfica abordados neste artigo constituem instrumental fundamental à disposição para a criação de imagens eficientes, de mensagens/narrativas visuais com potência para comunicar, despertar emoções e gerar sentidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A revolução digital transformou o modo de se produzir e publicar imagens, tornando-as cada vez mais presentes no mundo humano.

Fotografias passaram a fazer parte de inúmeros planos da experiência cotidiana, atualizando a vida, comunicando as mais diversas mensagens e tornando a Fotografia

de enorme importância e de interesse relevante como campo de estudo, científica e socialmente.

Fotografia não é apenas a imagem produzida; é também um ofício, uma técnica expressiva, uma comunicação dotada de uma Linguagem própria que desafia o fotógrafo no fazer fotográfico.

Conhecimentos acerca dos elementos constitutivos da sua linguagem auxiliam nas decisões compositivas, técnicas e conceituais, potencializando as possibilidades criativas que podem resultar na melhor expressão de ideias e intenções, ou seja, em imagens eficientes - imagens que resultam na melhor expressão daquilo que queremos comunicar, dos efeitos que desejamos causar.

A apresentação dos conceitos de Linguagem Fotográfica aqui arrolados são um convite para o aprofundamento do estudo que deve ser ampliado. Os exemplos ilustrativos oferecidos poderão ser multiplicados e contribuir para a discussão dos inúmeros recursos possíveis do fazer fotográfico em seus modos de criação e expressão, beneficiando tanto profissionais da imagem quanto amantes desta arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Ana Paula de. **Composição Fotográfica**. 2020. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/fotografia/composicao-fotografica/#:~:text=Regra%20dos%20ter%C3%A7os&text=Consiste%20na%20divis%C3%A3o%20de%20uma,pontos%20de%20interesse%20da%20imagem.>>. Acesso em: 12 jun. 2020.

AVEDON, Richard. *Dovima with elephants, evening dress by Dior*. *Fotografia digital*. 1955. Disponível em: <<https://www.christies.com/lotfinder/Lot/richard-avedon-1923-2004-dovima-with-elephants-5304097-details.aspx>>. Acesso em: 25 mai. 2020.

BUSELLE, Michael. **Tudo sobre Fotografia**. Tradução de Léa Amaral Tarcha. São Paulo: Círculo do Livro, 1977.

CARVALHO, Maria Carmina Brito de Arriaga Correia Guedes Montezuma de. **A luz na interpretação visual da obra de arte**. 2012. Tese (Doutorado em Belas-Artes) - Faculdade de

Belas-Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012. Disponível em:< ulsd_RE1203_td>. Acesso em: 28 mai. 2020.

COSTA, Sara Antunes Prata Dias da. **Desenho de luz e tempo**. 2012. Dissertação (Mestrado em Desenho). Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, Lisboa, 2013. Disponível em: < <http://hdl.handle.net/10451/9394> >. Acesso em: 30 jun. 2020.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 3. ed. São Paulo. Martins Fontes – selo Martins, 2015.

FELZ, Jorge. **Introdução às técnicas de iluminação** – luz e óptica. UMESP/FESJF. 2005. Disponível em: < <https://fotojornalismojf.files.wordpress.com/2007/10/luz-e-fotografia.pdf>>. Acesso em 20 abr. 2020.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. Disponível em: < http://www.iphi.org.br/sites/filosofia_brasil/Vil%C3%A9m_Flusser_-_Filosofia_da_Caixa_Preta.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2020.

GARROCHO, Juliana Saiter. **Luz natural e projeto de arquitetura: Estratégias para iluminação zenital em Centros de compras**. 2005. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília. Brasília, 2005. Disponível em:< <https://hosting.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Arquitetural/Pesquisa/luz%20natural%20e%20projeto.pdf>>. Acesso em: 01 jun. 2020.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação, a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores**. 3. ed.. São Paulo: Annablume, 2004.

GURAN, Milton. **Linguagem Fotográfica e Informação**. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.

LANGFORD, Michael. **Fotografia Avançada de Langford** – Guia Completo para Fotógrafos. 8ª Edição. Porto Alegre: Bookman, 2013.

MACHADO, Arlindo. **A Ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAIA, Andréa Karinne Albuquerque. O momento decisivo no fotojornalismo atual: a importância da méis na atuação do fotógrafo. **Revista de Estudos da Comunicação**, Curitiba, v.14, n.33, p.107-122 jan./abr. 2013. Disponível em: <<https://periodicos.pucpr.br/index.php/estudosdecomunicacao/article/view/22425/21516>>. Acesso em: 05 mai. 2020.

MORATO, Rúbia Gomes; MACHADO, Reinaldo Paul Pérez. **Cores**. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2612831/mod_resource/content/2/7%20Cores2017.pdf>. Acesso em: 2 jun. 2020.

MOURA, Edgar. 50 anos Luz, Câmera e Ação. 2. Ed. São Paulo: Editora SENAC, 2001. Disponível em: <<http://professor.pucgoias.edu.br/SiteDocente/admin/arquivosUpload/17352/material/50%20anos%20luz.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2020

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. 3a. ed.. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, Léo Christiano Editorial Ltda, 1982. Disponível em: <<https://anatomiaartistica.files.wordpress.com/2018/07/da-cor-c3a0-cor-inexistente-israel-pedrosa1.pdf>>. Acesso em: 04 jun. 2020.

POSSEBON, Ennio Lamoglia. **A teoria das cores de Goethe hoje**. 2009. Tese (Doutorado em Design e Arquitetura). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, São Paulo, 2009. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-10052010-144639/publico/Ennio_Possebon_Tese.pdf>. Acesso em: 3 jun. 2020)

PROFUNDIDADE DE CAMPO. In.: **Wikipedia**, 2012. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Profundidade_de_campo>. Acesso em: 03 jun. 2020.

PULS, Mauricio. **Cor ou preto e branco? Razões de uma escolha. Zum Revista de Fotografia**. São Paulo, 2016. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/radar/cor-ou-pb/>>. Acesso em: 13 jun. 2020.

REIS, Rogério. **Na Iona**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora e Consultoria, 2001.

RODRIGUES, Ricardo Crisafulli. Análise e tematização da imagem fotográfica. **Ciência da Informação** (Ibict), Brasília, v. 36, n. 3, p. 67-76, set./dez. 2007. Disponível em:<<http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1167>>. Acesso em: 13 jun. 2020.

SAKAMOTO, Cleusa Kazue; LUCIO, Lazaro. A luz e o insight: sobre percepção visual e ensino na comunicação. **Boletim da Academia Paulista de Psicologia**, São Paulo, v.37, n.92, p.115-127, jan. 2017. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/bapp/v37n92/v37n92a09.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2020.

SCHONARTH, Ana Júlia. **O olhar fotográfico: os princípios do design para a composição da fotografia**. 2014. Trabalho de Conclusão - Curso II do Curso de Design – Linha de Formação Específica em Design Gráfico, Centro Universitário Univates, Lajeado, 2014. Disponível em: <<https://www.univates.br/bdu/bitstream/10737/1128/1/2014AnaJuliaSchonarth.pdf>>. Acesso em: 27 mai. 2020.

SILVEIRA, Luciana Martha. **Introdução à Teoria da Cor**. 2. ed.. Curitiba: Editora. UTFPR, 2015. Disponível em: < <http://riut.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/1582/4/teoriacor.pdf>>. Acesso em: 02 jun. 2020.

ZANON, Welington Rodrigo; SABBAG, Deise Maria Antonio. O instante decisivo de Henri Cartier-Bresson e a indexação: um estudo exploratório de métodos de indexação de fotografias. **Revista Digital Biblioteconomia e Ciência da Informação**, Campinas, SP v.15 n.3 p.693-714 set. /dez. 2017. Disponível em:< <https://www.brapci.inf.br/index.php/article/download/58426>>. Acesso em: 12 mai. 2020.