

Narrativas Ficcionales en Fotografía

Rogério de Souza e Silva^(*), Marcelina das Graças de Almeida^(**), Natalia Martin Viola^(***), Denis Porto Renó^(****) y Ana Beatriz Pereira de Andrade^(*****)

Resumo: Os assuntos abordados neste artigo foram extraídos das pesquisas que levaram às teses de doutorado “*Do instante decisivo ao instante contínuo: experimentações em Fine Art a partir da mobgrafia*” (em andamento) e “Fotografia ficcional encenada: reflexões e proposição de método para o ensino em design” (defendida em agosto de 2022) e tratam das possibilidades da fotografia como suporte para criação de narrativas ficcionais. Em um primeiro momento será apresentado como a fotografia feita com aparelhos celulares ou Mobgrafia pode ser utilizada como criadora de imagens ficcionais partindo do chamado momento decisivo (primeira realidade fenomênica) levando ao momento contínuo (segunda realidade fotográfica). A seguir, será descrita a produção de fotografias intencionalmente encenadas como um meio propício à confluência de diferentes linguagens midiáticas como o cinema, teatro, literatura, fotografia e design. Ao final, conclui-se o artigo com a apresentação de resultados de experimentações práticas conseguidos pelos autores e autoras nessa busca pela representação ficcional por meio de imagens fotográficas.

Palavras-chave: Narrativa - Ficção - Fotografia - Design - Cinema - Fine Art - Mobgrafia

[Resumos em inglês e português na página 124]

(*) Professor de fotografia e Doutor em Design pelo PPGD - Escola de Design/UEMG. E-mail: rogerio.souza@uemg.br

(**) Professora Doutora, do Programa de Pós-Graduação em Design (PPGD) da Escola de Design /UEMG. E-mail: marcelina.almeida@uemg.br

(***) Doutoranda em Comunicação pela Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design - FAAC/ Unesp. Bauru-SP. E-mail: natalia.m.viola@unesp.br.

(****) Professor Associado do Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design - FAAC/ Unesp. Bauru-SP. E-mail: denis.reno@unesp.br.

(*****) Professora Doutora do Departamento de Design da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design - FAAC/ Unesp. Bauru-SP. E-mail: ana.b.andrade@unesp.br

1. Introdução

No mundo imagético vivido atualmente, as fronteiras entre o real e o ficcional estão cada vez mais estreitas. Desde o início do desenvolvimento da fotografia, ela sempre esteve em discussão com o real. Havia o anseio da captura da realidade, porém é possível afirmar que tal captura é muito difícil, pois a partir do momento em que o fotógrafo mira o objeto a ser fotografado, ele coloca em cena seu olhar, suas percepções e vivências, além do ajuste próprio que ele dá nas configurações da câmera, que podem ser diferentes de outro profissional. Como Vilém Flusser (2011, p.17) afirmou, “imagens são mediações entre homem e mundo [...] com o propósito de lhe representar o mundo”. E estas representações são interpretadas intrinsecamente e o conjunto destas cenas observadas vai completando e trazendo significação para o próprio mundo.

Estas cenas impressas em superfícies ou compartilhadas em redes sociais podem ser capturadas em filmes preto e branco, ou podem ser capturadas por *smartphones* e tratadas com filtros de beleza ou de ajustes de cores, sofrendo alterações da realidade, pois não existe um mundo monocromático real.

A fotografia como espelho do real ou como obra de arte foi estudada por Philippe Dubois (2013) e traça um breve percurso histórico das discussões sobre a fotografia no que diz respeito à teoria da realidade. Segundo o autor, o primeiro discurso data do início da fotografia no século XIX, onde ela era considerada “a imitação mais perfeita da realidade” (p.27) e isso era atribuído à sua condição mecânica de captura da imagem através das leis da ótica. Dentro deste discurso de fotografia como espelho do real e mimese, diversos autores como Charles Baudelaire (1821-1867), François Chévrier e Hippolyte Taine (1828-1893) afirmam que o fotógrafo é apenas o assistente da câmera, que ela é apenas uma memória que documenta o real, a imagem do passado, e que graças à fotografia a pintura pôde se libertar da imitação do real para a criação imaginária. O segundo discurso traz a argumentação da fotografia como transformação do real a partir do século XX, com pensamentos de que a fotografia é constituída de códigos tanto culturais, sociais, técnicos como estéticos e que tais códigos deslocam a noção de realismo para algo mais conceitual. Na ideia de fotografia como representação do real, encontram-se enraizados alguns estilos de foto como documental, de guerra, de rua e fotografias comerciais de produtos, por exemplo. Nestes estilos, a busca é a informação. Quanto mais próximas da representação do real, melhor, mesmo que esta representação seja apenas um simulacro da realidade. Segundo Susan Sontag (2004, p.15) as fotografias são “miniaturas da realidade” passíveis de apropriação, recorte, retoque e alterações, podendo distorcer o mundo real. Porém, elas possuem em si o “pressuposto de que algo existe, ou existiu e era semelhante ao que está na imagem” (Sontag, 2004, p.16).

Retornando ao pensamento de Dubois (2013), conforme as discussões da fotografia como captura do real foram avançando, foi possível perceber o distanciamento desta verdade e ver que a mensagem fotográfica se tornava mais importante do que a imagem em si e ela (a fotografia) começava a ser considerada apenas como um traço do real, pois o único instante em que ela não sofria interferência era no momento da captura da imagem. Para ele, é entre o preparo da fotografia (da escolha do objeto a ser fotografado, do suporte a ser

utilizado e da visão do autor) e o depois da imagem capturada (com a escolha da fotografia, gostos de revelação ou tratamento, leitura e propagação da imagem) que ela pode ser considerada pura. É no instante da exposição que o “real” existe.

Na perspectiva de refutar a fotografia apenas como captura do real, surge ainda no final do século XIX o Pictorialismo, um movimento de fotógrafos cuja ideia era demonstrar que a fotografia também era arte. Em contradição ao discurso da fotografia como resultado neutro da captura mecânica da imagem e do fotógrafo como auxiliar da máquina, os pictorialistas tratavam as fotos como pinturas e provocavam desfoques na imagem, elaboravam intervenções como sobreposição de negativos e raspagens como a técnica de *cliché-verre*. Críticos começaram a defender a fotografia como uma arte derivada da pintura e alguns pintores retratistas começaram a aprender as técnicas fotográficas e usá-la como parte do seu processo artístico. Assim a fotografia começou a ganhar espaço nas artes, bem como ter suas próprias exposições nos museus (Hacking, 2012).

A evolução dos conceitos e concepções proporcionou um melhor entendimento da imagem fotográfica e de acordo com o autor, “é no próprio artifício que a foto vai se tornar verdadeira e alcançar sua própria realidade interna. A ficção alcança, e até mesmo ultrapassa, a realidade” (Dubois, 2013, p.43).

2. Narrativas Ficcionalis Unindo a Fotografia, Cinema e Design

Para apresentar esta outra possibilidade de abordagem da fotografia ficcional, deve-se esclarecer que se trata de um tipo de imagem que intencionalmente se distanciou do antigo conceito, já mencionado anteriormente, da fotografia como reflexo da realidade. Deve-se pensar na fotografia ficcional como uma imagem que partiu de um referente real, algo que remete ao que o filósofo e teórico francês Roland Barthes (1915 -1980) compara a uma espécie de emissão luminosa de uma realidade que um dia esteve diante da câmera (Barthes, 1984), mas que, uma vez capturada, recebe novas camadas de leitura e significado quando apreendida pelo receptor da imagem.

Embora parta de um referente necessariamente real, a imagem fotográfica passa a pertencer a outro universo a que o historiador Boris Kossov (2014) chamou de “segunda realidade”. Para melhor perceber esta segunda realidade, deve-se observar esta modalidade fotográfica tal qual um espectador cinematográfico que consegue distinguir a presença do ator enquanto um intérprete de seu personagem em uma história ficcional, deixando, naquele momento, de ser ele próprio para dar vida ao personagem ao longo da duração do filme. O filósofo, escritor e dramaturgo Jean-Paul Sartre (1905-1980) em sua obra “*O imaginário*” (2019), publicada originalmente em 1940, exemplifica a atuação do ator que interpreta Hamlet e todo o empenho empregado para dar vida ao personagem, transpondo-se o ator para o nível da irrealidade, mesmo que fisicamente permaneça na realidade sensível. Assim, Sartre explica:

[...] é evidente que o ator não coloca que ele é Hamlet. Porém, isso não significa que ele não se mobilize inteiro para produzi-lo. Utiliza todos os seus sentimentos, todas as suas forças, todos os seus gestos como análoga dos sentimentos e dos comportamentos de Hamlet. Mas por isso mesmo ele os irrealiza. Vive inteiro num mundo irreal. E pouco importa que ele chore realmente no arrebatamento da interpretação. Essas lágrimas, cuja origem explicamos anteriormente, ele apreende e o público também, como lágrimas de Hamlet, ou seja, como análoga de lágrimas irreais. Ocorre aqui uma transformação semelhante à que mencionamos no sonho: o ator é colhido inteiramente inspirado pelo irreal. Não é o personagem que se realiza no ator, é o ator que se irrealiza em seu personagem (Sartre, 2019, p.293).

Seja no exemplo da interpretação teatral ou na atuação diante da câmera, quanto mais o sujeito capturado em imagem conseguir se distanciar de si permitindo-se, por alguns momentos, vivenciar o personagem, mais crível será a mensagem ficcional proposta pelo *tableau* fotográfico.

Cabe também ao observador utilizar de sua liberdade, deixando-se levar pela obra a fim de conseguir perceber o personagem e não mais a pessoa do ator diante dele: “a contemplação estética é um sonho provocado e a passagem para o real é um autêntico despertar” (Sartre, 2019, p.295).

Tais conceitos, podem ser percebidos no estilo fotográfico chamado de “Fotografia encenada” que, surgido já nos primeiros anos da história da fotografia, propôs-se a criar cenas intencionalmente ficcionais em um momento que a imagem fotográfica ainda era vista como uma espécie de espelho da realidade.

Observa-se exemplos da fotografia ficcional encenada oitocentista em “*Autorretrato como afogado*” (1840) de Hippolyte Bayard (1801-1887), produzida no ano seguinte à apresentação da câmera fotográfica “Daguerreótipo” na academia de ciências de Paris, passando pelas obras de artistas fotógrafos e fotógrafas como Henry Peach Robinson (1830-1901) em “*Fading away*” (1858), “*Oscar Gustav Reijlander* (1813-1875) em “*Two ways of life*” (1857) e pelos retratos encenados de Julia Margareth Cameron (1815-1879) e Lewis Carroll (1832-1898).

No século XX, observa-se a presença do cinema como um novo meio que emprestou a linguagem visual cinematográfica às obras fotográficas. Nos anos 1930, William Mortensen (1897-1965) uniu as referências visuais adquiridas quando trabalhou em produções Hollywoodianas, com os conceitos de grotesco/perturbador e a estética da fotografia pictorialista¹.

Na segunda metade desse mesmo século, observa-se importantes trabalhos encenados que ganharam espaço e reconhecimento em galerias de arte do calibre do *Museum of Modern Art* (MOMA) de *New York*. A artista norte-americana Cindy Sherman é uma das mais importantes artistas no âmbito da fotografia encenada tendo sua extensa obra ganhado notoriedade a partir da série “*Untiled Film Stills*” produzido entre 1977 e 1980 na qual a artista auto representada de sua câmera, estereótipos femininos presentes em diferentes estilos cinematográficos.

Muitos são os autores da fotografia contemporânea que se propõe a realizar ficções fotográficas utilizando a linguagem cinematográfica por meio de imagens estáticas. Por se tratar de uma extensa lista, não serão enumerados aqui todos os nomes.

No entanto, os autores apresentados são especialmente importantes a este estudo por terem se tornado fontes de referências visuais aos experimentos práticos que reuniram as linguagens visuais fotográfica e cinematográfica à metodologia aplicada em projetos de design visual e que serão descritos a seguir.

2.1. Design Como Linguagem Fotográfica

Embora não seja habitual no Brasil o uso de metodologias advindas do design em produções fotográficas, no transcurso da pesquisa que levou à tese *“Fotografia ficcional encenada”*, foram encontradas ocorrências de textos de autoras que propuseram o design aplicado à imagem com finalidades narrativas para o cinema ou que pensam a junção design e imagem, ligados à construção narrativa para produtos de moda.

Partindo dessa premissa, a professora da Universidade Estadual de Londrina, Maria Celeste de Fátima Sanches, propõe em *“Projetando o intangível: as ferramentas da linguagem visual no design de moda”* (2012) o uso de uma metodologia como auxiliar na criação de imagens conceituais relacionadas aos produtos de design de moda.

Ela explica em seu texto, a intenção de “apresentar o uso da síntese imagética na sistematização do projeto de design de moda, destacando-a como importante ferramenta metodológica na interpretação e expressão da dimensão semântica de produtos” (Sanches, 2012, p.395).

A autora propõe um experimento de aplicação prática em suas aulas nas disciplinas Metodologia Visual e Comunicação Visual na Moda. Inicialmente, Sanches direciona seus alunos para que conheçam os elementos e princípios da sintaxe de mensagens visuais. Deve-se, a partir daí, imaginar conceitos ligando-os a diversas sensações e percepções. A autora apoia-se no que descreveu Donis A. Dondis em *“Sintaxe da linguagem visual”* (2007) sobre as diversas formas de se comunicar de maneira não verbal, por meio de estímulos de cores, luz e sombra, formas, linhas, dentre outros.

Em um segundo momento chega-se à fase de decodificação dos elementos, composta pelas ações de reconhecer e decompor. É neste momento que, a partir de determinado conceito gerador, se extrai outros conceitos que serão depois pesquisados em imagens de referência. O conceito gerador é sintetizado em palavras-chave que resumem as principais qualidades que os produtos devem atender, contudo, ele ainda se situa em um nível bastante abstrato, por isso a inserção de uma referência [visual] é positiva, já que ela trará estímulos que provocam associações de ideias (Sanches, 2012, p.410).

A última fase, de acordo com a autora, consiste em relacionar os conceitos, gerando elementos constitutivos que comporão a configuração estético-formal do produto em questão (Sanches, 2012).

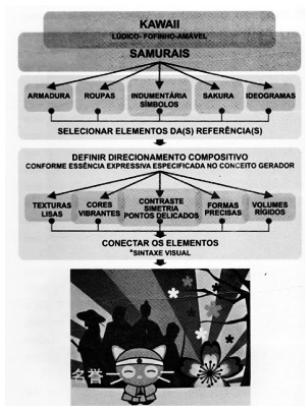


Figura 1. Método empregado por Sanches – 2012. *Nota.* Fonte: “Pelos caminhos do design”, 2012, p.412.

Sanches apresenta um painel semântico como exemplo (Figura 1). O conceito gerador é formado a partir de duas palavras-chave Kawaii e Samurai, que já se entende como algo ligado a influências orientais. Enquanto Samurai pode levar a conceitos de agressividade e rigidez, Kawaii é o oposto e representa algo lúdico, amável e suave.

Conforme os passos metodológicos avançam, observa-se a decomposição do problema em outras palavras que, a partir de seus conceitos, conduzirão aos elementos que comporão a sintaxe visual. Assim, chegamos ao tipo de textura, cores, contrastes, formas e volumes.

Ao final, tem-se uma proposta de representação visual gerada a partir da síntese dos elementos expostos. A autora finaliza com a observação de que o método funciona como um guia no auxílio ao aluno/designer no que tange à composição de mensagens visuais. No entanto, ele não deve ser um modelo rígido e deverá poder ser moldado para melhor se adequar aos diferentes problemas que certamente se apresentarão.

A ideia da construção de imagens como uma prática do design foi também abordada por Ludmila Ayres Machado em “*Design e linguagem cinematográfica: narrativa visual e projeto*” (2011) que propõe a adequação do método utilizado pelo designer Bruno Munari e publicado em seu livro “*Das coisas nascem coisas*” (1998), à construção de imagens para produções cinematográficas.

Em sua pesquisa, além de relacionar os diversos profissionais que atuam como designers no projeto, a pesquisadora traz algumas questões como a relação da imagem (forma) com sua função narrativa. Ressalta também que o designer da imagem aprende a comunicar visualmente como se criasse uma língua feita só de imagens, o que torna essa língua acessível a pessoas de diferentes nacionalidades pela capacidade de se comunicar sem o uso de palavras (Machado, 2011).

O método de Munari propõe o percurso desde a identificação e definição do problema até sua solução, passando por diferentes momentos compostos pelos os seguintes passos:

1. Definição do problema: fase que delimita os limites dentro dos quais se deve trabalhar.
2. Componentes do problema: que é a fase em que o problema é dividido em subproblemas.
3. Coleta de dados: Aqui se pesquisa elementos que contribuirão para a solução dos subproblemas.
4. Análise de dados: Todos os dados pesquisados serão analisados para se averiguar como e se foram resolvidos os subproblemas.
5. Na fase que Munari nomeia como “Ideia”, acontece a junção dos fragmentos de volta ao problema maior. É quando o designer pode se distanciar para ver o todo e que o levará à última fase de “solução”, quando é declarado finalizado o problema (Machado, 2011).

Em seguida, a autora explica que o método foi adaptado à produção de imagens, enquanto sua versão original se destinava ao objeto físico a ser reproduzido em escala industrial.

A partir daí Munari propõe uma sequência de etapas que visam à produção industrial do objeto em foco. Entretanto, o objeto cinematográfico tem por característica fundamental o fato de existir fisicamente apenas uma única vez, ou seja, todo o projeto visual construído para o espaço cênico cinematográfico deve durar somente o tempo da filmagem. Não há, portanto, produção seriada do objeto construído, mas sim do objeto captado pela câmera e sensibilizado na película. (Machado, 2011, p. 82).

Percebe-se nas palavras de Ludmila Machado, pontos de contato entre o projeto visual feito para o cinema e aquele pensado para a produção de imagens de fotografia encenada. Portanto, as experimentações práticas realizadas durante a pesquisa que resultou na tese de doutorado, estão presentes elementos extraídos das metodologias de Bruno Munari e de Sanches, adaptadas à produção de narrativas fotográficas ficcionais.

2.1.1 Experimentos Fotográficos da tese “Fotografia ficcional encenada: reflexões e proposição de método para o ensino em design”

Os experimentos que serão descritos, foram realizados entre os anos 2019 e 2022 seguindo a ferramenta de pesquisa denominada “Pesquisa-ação”. Este procedimento de coletas de dados mostrou-se bastante adequado, uma vez que promove a construção de conhecimento às pessoas envolvidas, considerando-as como participantes ativas da ação.

Quanto à questão específica que une os projetos fotográficos ao design, foi elaborado um método, que auxiliou nas etapas de produção, a partir da junção dos modelos empregados por Bruno Munari, adaptado por Ludmila Machado (2011) e o proposto por Maria C. de Fátima Sanches (2012). Além disso, foi incluída a fase de pós-produção que não é mencionada pelas duas pesquisadoras em seus textos.

Basicamente o método divide-se em três grandes blocos que reúnem os passos propostos pelos autores citados.

Pré-produção: fase que inclui a definição do problema e sua decomposição em subproblemas. Também é feita aqui, a coleta de informações e sua análise para constatação da relevância dos dados levantados para a resolução desses problemas. Nesta fase estudam-se as possíveis alternativas por meio de *storyboards* e *moodboards*, além de propor-se palavras-chave que ajudarão a nortear o projeto.

Execução: De posse dos dados e informações levantados, esta fase torna possível planejamento e a união de todos os elementos que terão por finalidade, a solução de cada subproblema. É o momento de colocar em prática as estratégias de produção e execução das séries fotográficas, fazendo com que a/o personagem ganhe materialidade, assim como o cenário, iluminação e outros elementos que comporão a cena e é o momento também em que as imagens são capturadas pela câmera.

Pós-produção: Com as imagens já captadas, este é o momento em que todos os ajustes são feitos. Texturas, formato, cores e outros elementos importantes à narrativa, podem ser ajustados e inseridos nesta fase. Uma vez que todos os ajustes e efeitos tenham sido executados, deve-se, no caso de sequências de imagens, dispor os arquivos em determinada ordem, para que a narrativa adquira maior coerência. Os passos metodológicos podem ser vistos na figura 2.



Figura 2. Estrutura do método aplicado. Nota. Fonte: autoria Rogério de Souza e Silva – 2022.

Este método, serviu como um guia, ajudando na elaboração e execução dos projetos fotográficos propostos. Durante os anos de 2019 a 2022, foram produzidos um total de seis séries fotográficas e uma delas, a título de exemplo, será apresentada a seguir.

Série: terror Noir

O cinema *Noir* é distintamente marcado pela iluminação em alto contraste de claro e escuro, que tem por finalidade reforçar a trama dos filmes, normalmente valendo-se de cenas noturnas e da presença de um mistério oculto em suas histórias.

Para este conceito, nesta segunda série fotográfica foram usados cenários reais em externas ou em interiores, uma vez que as medidas distanciamento social já se encontravam mais flexíveis quando as fotografias foram feitas.

Adequações às circunstâncias de distanciamento devido à pandemia de Covid-19 foram usadas a favor das narrativas, visto que o primeiro cenário foi uma casa não mobiliada e o cenário vazio se mostrou bastante adequado para diferentes cenas.

Não houve aqui preocupação com uma narrativa linear, tal como a série anterior. A apresentação das imagens segue o estilo de Cindy Sherman em *"The complete Untitled film stills"* (2003), mas diferente dos *Stills* de Sherman, aqui foram feitas mini sequências agrupadas em trípticos.

Filmes *Noir* como *"Pacto de sangue"* (1944) e *"O tempo não apaga"* (1946), *"O silêncio das trevas"* (1945) e *"Olhos sem rosto"* (1960) serviram de referência (Figura 3).



Figura 3. Coluna à esquerda, filmes *"Olhos sem rosto"*, *"O tempo não apaga"*, *"Pacto de sangue"* e à direita, algumas imagens produzidas. *Nota.* Fonte: Compilação do autor Rogério de Souza e Silva2022.

O processo decorreu da investigação realizada pelo pesquisador docente sobre o cinema *Noir* e que percebeu nos títulos acima, elementos visuais e dramáticos relevantes para indicar às discentes voluntárias.

Feito isto, foi realizada uma reunião de briefing para determinar o local, figurinos, maquiagem, acessórios e data das fotografias.

As séries fotográficas mostradas a seguir, constituem-se da edição final das imagens produzidas para os projetos realizados entre 2021 e 2022, (Figura 4 e Figura 5).



Figura 4. Sequência “terror noir” resultados parciais- 2022. Nota.

Fonte: acervo pessoal do autor Rogério de Souza e Silva.



Figura 5. Sequência “terror noir” - resultados parciais -2022. Nota.

Fonte: acervo pessoal do autor Rogério de Souza e Silva.

A fase de produção desta série teve os elementos produção tais como maquiagem e figurinos vindos de acervo pessoal dos/as participantes, tal como praticado pelo cinema independente. Também o tratamento de pós-produção foi mínimo, limitando-se a conversão digital para o preto e branco, ajustes contraste e montagem em trípticos, lembrando o formato de *Stills* cinematográficos com referência à artista Cindy Sherman, citada anteriormente.

3. Narrativas Ficcionalis na Fotografia Fine Art

Mesmo que não fundadas (creio que nunca serão) as discussões sobre fotografia enquanto representação do real, o conceito de que a fotografia é arte e que surgiu da arte já está claro e definido e este desenlace pode ser atribuído ao fotopictorialismo.

Com o pictorialismo, a fotografia deixa sua relação intrínseca com o real e passa a possibilitar uma reescrita de cunho pessoal permitindo e provocando sentimentos no espectador. No movimento pictorialista, os fotógrafos costumavam utilizar a técnica da goma bicomatada que permitia alterações na fotografia, como controle de tons, remoção de detalhes e adição de outros. A própria escolha do termo “pictorialismo” já trazia uma provocação, pois o termo remete a “picture”, ou seja, imagem ou quadro (Fabris, 2011).

O fotopictorialismo abriu caminho para a fotografia artística e os mais diversos estilos associados à arte. Todos eles - após a fotografia estar isenta da representação fiel do real - permitem a subjetividade e consente a representação de ideias e emoções.

Conforme Dubois (2013, p.314) “uma foto é sempre uma imagem mental, ou em outras palavras, nossa memória só é feita de fotografias”. Na Antiguidade, sua finalidade foi marcada pelo auxílio que ela trazia ao orador no desempenho satisfatório do seu discurso e posteriormente, ela evolui junto à pintura, à literatura, ao teatro e a fotografia é uma das formas mais modernas que melhor representa as artes da memória.

E é no campo da memória que é possível situar os tempos da fotografia, pois ao mesmo tempo, a imagem fotográfica pode representar o passado, o presente e o futuro. O passado, com a representação da coisa fotografada, o presente com a interpretação e leitura pelo observador, e o futuro com seu compartilhamento e sua continuidade.

Partindo da perspectiva de Kossoy (2014), a fotografia tem perpetuado a memória do homem por centenas de anos. O registro da experiência humana pessoal, da memória coletiva nacional, dos monumentos, dos conflitos e da miséria; tudo está congelado em uma imagem, mantendo a lembrança. “Não importando qual seja o objeto da representação, a questão recorrente é o aspecto (consciente ou inconsciente) da captura ilusória do tempo, ou da preservação da memória” (Kossoy, 2014, p.132). E o fator comum da fotografia é justamente essa perpetuação da memória, é a fração do tempo e a parcela da vida do fotógrafo (ou fotografado) compartilhada em uma imagem. Para o autor, a fotografia possui dois tempos: o tempo da criação (primeira realidade) que é o momento da criação da fotografia e o tempo da representação (segunda realidade), que é onde o código da imagem continua a sua trajetória. “O efêmero e o perpétuo, portanto” (Kossoy, 2014, p.133).

O perpétuo na imagem fotográfica pode ser delineado pelo termo “instante contínuo” baseado em conceitos de Boris Kossoy (2014) e GeoffDyer (2008) o qual indica que a fotografia, além de possuir o instante decisivo, aquele que é feito no momento da captura, possui uma continuidade através do diálogo que possibilita com seus códigos que permeiam esta imagem e interagem, tanto consciente quanto subliminar, com nossos repertórios pessoais. E essas imagens podem conter informações que se repetem ao longo do tempo e reaparecem em fotografias feitas por fotógrafos diferentes de diferentes países e em épocas diferentes, constatando assim seu contínuo.

No quesito de mensagem e continuidade, um estilo de fotografia possui, de forma completa, estes tópicos: a fotografia Fine Art. Não me refiro à impressão Fine Art, àquela feita com papéis de alta qualidade e grande durabilidade, mas sim ao estilo fotográfico que tem por característica a produção de imagens a partir das inquietações do fotógrafo. Para a artista visual e fotógrafa Danny Bittencourt, a fotografia Fine Art é um estilo fotográfico:

que não apenas se preocupa com a estética na criação da obra, ou seja, não leva em consideração somente a forma como a imagem é apresentada, mas valoriza principalmente seu caráter artístico, o impulso emocional e não comercial que inspira a decisão de se criar uma representação do mundo em que vivemos e da maneira como sentimos. [...] fotografias fine art são imagens elaboradas para expressar a visão criativa do artista [...] refletem as subjetividades e inquietações do artista, sem considerar o desejo de um eventual cliente ou patrocinador. Em diferentes proporções, sua realização tende a demandar longa construção, num processo que inclui pesquisa, referência, produção e pós-produção. Não é uma imagem que se consegue “por acaso”: seu objetivo é refletir as expressões do artista (Bittencourt, 2017, p.22).

A Fine Arte é um termo relativamente recente e que ainda é comumente confundido - mesmo que por fotógrafos - com impressão em Fine Art para fotografias comerciais. A diferença é que a prática fotográfica diz respeito, primeiramente, dos sentimentos do próprio fotógrafo e em segundo fica o assunto, além de não possuir nenhum viés comercial. Ela visa em primeiro momento a experiência particular e pessoal do fotógrafo e pode ser caracterizada pelo cunho sentimental e muitas vezes fantasioso e em sua totalidade é estética e rica em sua narrativa.

Em se tratando de narrativa em fotografia Fine Art, pode-se afirmar que ela sempre será ficcional devido à natureza do estilo fotográfico. Os ensaios fotográficos em Fine Art implicam uma visão única e podem contar histórias através de sua narrativa e dá liberdade ao fotógrafo de fazer isso da maneira que quiser, pois é livre de amarras e permite que a mensagem seja pensada e explorada da maneira mais profunda possível.

A fotografia Fine Art possibilita diversas formas de expressão, pois partem da abordagem de cada fotógrafo e este repertório influencia no resultado final, como pontua Bittencourt:

Existem muitas maneiras de se expressar dentro do estilo da Fotografia Fine Art, as motivações podem ser: emocional, quando criamos a partir daquilo que sentimos; psicológica, quando condições como ansiedade e depressão conduzem nosso processo; de experiência, quando algo que vivemos ou estamos vivendo é causa transformadora do nosso ser e ocupa espaço no nosso pensar; crítica, quando algo nos incomoda para além daquilo que silenciemos e, por isso, grita no nosso trabalho, visando a ecoar no mundo; social, quando consideramos o outro para a construção da imagem e temos a intenção de devolver para sociedade algum pensamento com nosso trabalho. (Bittencourt, 2021, p. 62).

Parafrazeando o conceito de instante decisivo atribuído à Henri Cartier-Bresson e também o instante contínuo da fotografia, citado anteriormente como entendimento da construção do pensamento de Boris Kossoy e GeoffDyer, pode-se então afirmar que a fotografia Fine Art tem o poder de transformar um instante decisivo em eternidade através do contínuo e das inúmeras possibilidades da interpretação que ela possibilita.

A fotografia Fine Art permite diversos tipos de construção da narrativa em séries, como por exemplo com utilização de mesmo cenário e variação de objetos e modelos, com o mesmo modelo ou objeto e variação de cenários, ou até mesmo a elaboração de imagens individuais que são vinculadas depois, porém, elas necessariamente precisam estar ligadas com um elo para que a interpretação da mensagem seja feita de modo satisfatório.

A seguir, é possível visualizar uma série Fine Art autoral, feita a partir da mobgrafia, que são, segundo Viola e Renó (2020, p. 337) fotografias que são feitas a partir de aparelhos celulares, desde sua concepção até o tratamento final”. A série em questão foi elaborada durante o período da Pandemia de Covid-19 no ano de 2020 e foi pensada com intuito de refletir toda a agonia e os pensamentos que permeavam o desconhecido (presente e futuro) vividos pela sociedade.



Figura 6. *Série fotográfica
“Desespero e esperança se
misturam nesta quarentena”.*
Nota. Série autoral. Natalia
Martin Viola 2020.

Esta série parte de uma expressão artística cujo intuito era relatar uma narrativa baseada em uma experiência pessoal e faz referência a dois sentimentos contraditórios como desespero e esperança e foi pensada e elaborada com a utilização da técnica de sobreposição de imagens para retratar, individualmente em cada fotografia, esta dualidade. A tonalidade em preto e branco foi utilizada para deixar em evidência a interpretação destes sentimentos e assim, nenhuma cor influenciar no processo de recepção das imagens. Na sequência é possível ver explícito o sentimento de desespero na primeira imagem, que se mistura em sua sobreposição em um entrelaçado de formas causando confusão visual que vai se esvaecendo até chegar na última imagem da série, que mostra já um ambiente externo, mais calmo que representa a esperança da quarentena e reclusão vividos na pandemia. Representações internas são resultado de vivências externas e a fotografia encenada e ficcional é construída a partir de identidades dos envolvidos na obra - fotógrafo ou ator - como também de referências externas. A subjetividade permitida pela série narrativa em Fine Art abre caminho para outras realidades a partir da leitura pelo receptor, já que os modos de ver são completamente influenciados desde a sociedade em que este se situa até os meios em que estas imagens são compartilhadas. As imagens são carregadas de informações, história e sentimentos pessoais, mas a leitura imagética é tão complexa que permite novas interpretações e ressignificações fazendo assim, seu instante ter nova vida continuamente.

Considerações Finais

Quanto aos projetos envolvendo múltiplas linguagens visuais midiáticas, pôde-se perceber o grande potencial narrativo proporcionado pela união entre fotografia, design e outras mídias como cinema, pintura, literatura, entre outras.

Conseguiu-se escapar do entendimento, ainda presente nos dias atuais, que identifica o uso da fotografia no design apenas como um instrumento destinado ao registro dos produtos, ambientes ou peças gráficas.

Por outro lado, identificou-se na prática do design a capacidade escapar dos dogmas cultivados durante décadas que o separavam das artes por uma rígida fronteira, na maior parte das vezes, pautadas apenas pelo juízo individual e por preconceitos arraigados.

Durante este estudo, observou-se o design como recurso potencial para trabalhar lado a lado com a ficção e ainda assim oferecer criações com formas tão icônicas que já são parte indissolúvel do nosso imaginário e ainda, que o design pode ter como produto final uma imagem, seja ela cinematográfica, seja fotográfica.

O que o designer e pesquisador Chico Homem de Melo chamou de “design pictórico” referindo-se às ilustrações que compunham a extinta revista “Senhor” e aos profissionais ilustradores que atuaram naquela publicação como “artistas designers”, mostrou-se um termo ainda atual. O design pictórico, pode também ter como resultado, imagens fotográficas e o caminho trilhado para se chegar a isso, pode certamente incluir a participação

de diferentes mídias. No século XXI, é permitido ao design, acessar a arte da pintura, do desenho, dos quadrinhos, do vídeo clipe, da literatura e do cinema não apenas como intérpretes da realidade, mas, concordando com o historiador Boris Kossoy, como criadores de sua própria realidade.

A fotografia artística e a Fine Art unem a experiência e a memória para a construção desta realidade própria, trabalhando nas mensagens mais ocultas que a imagem pode proporcionar. As imagens cruzadas das narrativas fotográficas e as várias possibilidades de narrativas remetem uma ambiguidade onde seu significado não é instantâneo, mas sim, construído nas relações pessoais e de tempo.

Referências

- Barthes, R. (1984). *A câmara clara: nota sobre fotografia*. Nova Fronteira.
- Bittencourt, D. (2021). *(Des) Construindo a Fotografia Fine Art*. Chiado Books. 202p.
- Bittencourt, D. (2017). *Fotografia Fine Art*. (2). iPhoto Editora. 154p.
- Couto, C. S. C. (2004). *O design do filme*. Dissertação de mestrado em artes visuais. 147 p. Escola de Belas Artes. Universidade Federal de Minas Gerais. Recuperado de: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/VPQZ-73BKFS>.
- Dondis, D. A. (2007). *Sintaxe da linguagem visual*. Martins Fontes.
- Dubois, P. (2012). *O ato fotográfico e outros ensaios*. (14). Papirus. 368p.
- Dyer, G. (2008). *O instante contínuo: uma história particular da fotografia*. Companhia das Letras. 296p.
- Flusser, V. (2011). *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Annablume. 104p.
- Freeman, M. (2014). *A narrativa fotográfica: a arte de criar ensaios e reportagens visuais*. Bookman. 192p.
- Hacking, J. (2012). *Tudo sobre fotografia*. Editora Sextante. 576p.
- Jussan, C. (2005). *Design cinematográfico: a concepção visual do imaginário fantástico*. 129p. Dissertação de mestrado em Artes Visuais. Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005. Recuperado de: <https://docero.com.br/doc/n0xxvvnv>.
- Kahn, N; Selesnick, R. (2006). *Apollo Prophecies*. Aperture Foundation.
- Kossoy, B. (2014). *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. (3). Ateliê Editorial. 174p.
- Machado, L. A. (2011). *Design e linguagem cinematográfica: narrativa visual e projeto*. Ed. Blucher.
- Melo, C. H. (org.) (2008). *O design gráfico brasileiro: anos 60*. Cosac Naif.
- Munari, B. (2008). *Das coisas nascem coisas*. Martins Fontes.
- Sanches, M. C. de F. (2012). *Projetando o intangível: as ferramentas da linguagem visual no design de moda*. In: MARTINS, Rosane Fonseca de Freitas; Van der Linden, J. C. de S. *Pelos Caminhos do Design: metodologia de projeto*. Eduel.
- Sartre, J.P. (2019). *O imaginário*. Editora vozes.
- Sherman, C. (2003). *The complete untitled film stills*. New York: Museum of modern arts.

Sontag, S. (2004). *Sobre fotografia*. Companhia das Letras. 224p.
Viola, N. M. Renó, D. P. (2020). Da Pintura à Pintura. *Registros*. Ria Editorial, p. 326-342,
(abr. 2020). Recuperado de: <http://www.riaeditorial.com/index.php/registros/>.

Abstract: The topics addressed in this article were extracted from the research that led to the doctoral theses "From the decisive moment to the continuous moment: experimentations in Fine Arts from mobgraphy" (in process) and "Fictional scenic photography: reflections and proposal of method for teaching design" (defended in August 2022) and will deal with the possibilities of photography as a support for the creation of fictional narratives. At first, it will be presented how photography taken with a cell phone or Mobgraphy can be used as a creator of fictitious images from the so-called decisive moment (first phenomenal reality) that leads to the continuous moment (second photographic reality). At the end, the article concludes with the presentation of the results of practical experiments carried out by the authors in this search for fictitious representation through photographic images.

Keywords: Narrative - Fiction - Photography - Design - Cinema - Mobgraphy

Resumen: Los temas abordados en este artículo fueron extraídos de la investigación que derivó en las tesis doctorales "Del instante decisivo al instante continuo: experimentaciones en Bellas Artes desde la mobgrafía" (en proceso) y "Fotografía escénica de ficción: reflexiones y propuesta de método para la enseñanza del diseño" (defendida en agosto de 2022) y tratará sobre las posibilidades de la fotografía como soporte para la creación de narrativas ficcionales. En un primer momento, se presentará cómo la fotografía tomada con el celular o la Mobgrafía puede ser utilizada como creador de imágenes ficticias a partir del llamado momento decisivo (primera realidad fenoménica) que conduce al momento continuo (segunda realidad fotográfica). Al final, el artículo concluye con la presentación de resultados de experimentos prácticos realizados por los autores en esta búsqueda de representación ficticia a través de imágenes fotográficas.

Palabras clave: Narrativa - Ficción - Fotografía - Diseño - Cine - Mobgrafía

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por su autor]
