

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN
Programa de Pós-Graduação em Comunicação (Doutorado) – Produção de Sentido na
Comunicação Midiática

NATALIA MARTIN VIOLA

DO INSTANTE DECISIVO AO CONTÍNUO: EXPERIMENTAÇÕES EM *FINE ART* A
PARTIR DA MOBGRAFIA

Bauru/SP
2023

NATALIA MARTIN VIOLA

DO INSTANTE DECISIVO AO CONTÍNUO: EXPERIMENTAÇÕES EM *FINE ART* A
PARTIR DA MOBGRAFIA

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design – FAAC, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP, campus Bauru, como requisito para obtenção do título de doutor, sob a orientação do Professor Associado Denis Porto Renó (Linha de Pesquisa 2: Produção de Sentido na Comunicação Midiática)

Bauru/SP
2023

Viola, Natalia Martin.

Do Instante Decisivo ao Contínuo: Experimentações em
Fine Art a partir da Mobgrafia/ Natalia Martin Viola, 2023
287 f.

Orientador: Prof. Doutor Denis Porto Renó.

Tese (Doutorado) - Universidade Estadual Paulista. Faculdade
de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru, 2023.

1. Comunicação. 2. *Fine Art* 3. Imagem 4. Fotografia 5.
Mobgrafia. I. Universidade Estadual Paulista. Faculdade de
Arquitetura, Artes, Comunicação e Design. II. Título.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE NATALIA MARTIN VIOLA, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN - CÂMPUS DE BAURU.

Aos 30 dias do mês de março do ano de 2023, às 13:00 horas, via sistemas de videoconferência e outras ferramentas para comunicação a distância, realizou-se a defesa de TESE DE DOUTORADO de NATALIA MARTIN VIOLA, intitulada **Do instante decisivo ao contínuo: experimentações em Fine Art a partir da Mobgrafia**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Professor Associado DENIS PORTO RENÓ (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) Programa de Pós-graduação em Comunicação/Unesp, Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru, Professora Associada MARIA CRISTINA GOBBI (Participação Presencial) do(a) Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design/Universidade Estadual Paulista, Professor Doutor OSVANDO JOSÉ DE MORAIS (Participação Presencial) do(a) Departamento de Comunicação Social da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design/Universidade Estadual Paulista, Professor Titular Doutor VICENTE GOSCIOLA (Participação Virtual) do(a) Programa de Pós-Graduação em Comunicação/Universidade Anhembi Morumbi, Professora adjunta MARIA DE FÁTIMA LOPES CARDOSO (Participação Virtual) do Programa de Média e Jornalismo/Escola Superior de Comunicação Social de Lisboa e do ICNOVA - Universidade Nova de Lisboa. Após a exposição pela doutoranda e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, a discente recebeu o conceito final: **APROVADA**. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.

Documento assinado digitalmente
 DENIS PORTO RENO
Data: 31/03/2023 10:48:45-0300
Verifique em <https://validar.idf.gov.br>

Professor Associado DENIS PORTO RENÓ

IMPACTO DA TESE ESPERADO NA SOCIEDADE

Em concordância com a proposta da ONU – Organização das Nações Unidas acerca dos Objetivos de Desenvolvimento Sustentável¹, esta Tese se propõe a contribuir com o Objetivo de número 4 – Educação de Qualidade, no sentido de “garantir o acesso à educação inclusiva, de qualidade e equitativa, e promover oportunidades de aprendizagem ao longo da vida para todos”, mais especificamente o subitem “4.4 Até 2030, aumentar substancialmente o número de jovens e adultos que tenham habilidades relevantes, inclusive competências técnicas e profissionais, para emprego, trabalho decente e empreendedorismo” pois a fotografia feita com o aparelho celular tem se mostrado uma tendência pela sua praticidade além de menores custos com o aparelho, sendo que sua qualidade técnica se compara às câmeras DSLR de entrada e propiciam e oportunizam diversas pessoas a iniciarem seus trabalhos fotográficos através deste suporte, seja nos mais diversos estilos da fotografia. Também pode-se contribuir com o Objetivo de número 8 - Trabalho Decente e Crescimento Econômico, no sentido de “Promover o crescimento econômico inclusivo e sustentável, o emprego pleno e produtivo e o trabalho digno para todos”, em especial nos subitens “8.5 Até 2030, alcançar o emprego pleno e produtivo e trabalho decente para todas as mulheres e homens, inclusive para os jovens e as pessoas com deficiência, e remuneração igual para trabalho de igual valor” e “8.6 Até 2020, reduzir substancialmente a proporção de jovens sem emprego, educação ou formação”, uma vez que a mobgrafia é democrática, inclusiva e universal, podendo ser utilizada em todos os aparelhos celulares comercializados em todo o mundo, propiciando oportunidade de trabalho digna, acessível e ubíqua, oportunizando emprego produtivo e com remuneração equitativa.

Com esta Tese, espera-se oportunizar a utilização do aparelho celular para a obtenção de mobgrafias, e que seus processos possam ser entendidos e que as suas diversas formas de se trabalhar possam oportunizar na sociedade diferentes aprendizados. Que os estudos feitos aqui possam ser disseminados, proporcionando compreensão e propiciando novas experiências acadêmicas e profissionais.

¹ <https://brasil.un.org/pt-br/sdgs>

EXPECTED THESIS IMPACT ON SOCIETY

In accordance with the proposal of the UN - United Nations Organization² about the Sustainable Development Goals, this Thesis proposes to contribute to Goal number 4 - Quality Education, in the sense of "guaranteeing access to inclusive, quality and sustainable education". equity, and promote lifelong learning opportunities for all", more specifically subitem "4.4 By 2030, substantially increase the number of young people and adults who have relevant skills, including technical and vocational skills, for employment, decent work and entrepreneurship "because photography made with a cell phone has shown to be a trend due to its practicality in addition to lower costs with the device, and its technical quality is comparable to entry-level DSLR cameras and provide and provide opportunities for many people to start their photographic work through this support, whether in the most diverse styles of photography. One can also contribute to Objective number 8 - Decent Work and Economic Growth, in the sense of "Promoting inclusive and sustainable economic growth, full and productive employment and decent work for all", especially in sub-items "8.5 By 2030, achieve full and productive employment and decent work for all women and men, including youth and persons with disabilities, and equal pay for work of equal value" and "8.6 By 2020, substantially reduce the proportion of young people without employment, education or training", since mobgraphy is democratic, inclusive and universal, and can be used on all cell phones sold around the world, providing dignified, accessible and ubiquitous work opportunities, providing productive employment with fair remuneration .

With this Thesis, it is expected to provide opportunities for the use of the cell phone to obtain mobographies, and that its processes can be understood and that its different ways of working can provide different learning opportunities in society. May the studies carried out here be disseminated, providing understanding and providing new academic and professional experiences.

² <https://brasil.un.org/pt-br/sdgs>

DEDICATÓRIA

À Deus meu criador, à minha família minha base e ao meu filho, minha continuidade.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Rosa (em memória) que sempre depositou sua fé em mim, ao meu esposo Rogers que sempre esteve ao meu lado me incentivando e me apoiando, e ao meu filho Vittorio, por me fazer querer dar meu melhor sempre!

Aos meus irmãos Vannessa, Tânia e Eduardo por acreditarem sempre em mim. Ao meu pai, meu cunhado e cunhadas, sobrinhos e sobrinhas, sogra, tios e tias, primos e primas pelo apoio e incentivo.

À Unesp pela oportunidade de continuar meus estudos e me desenvolver tanto profissionalmente, quanto pessoalmente. Estar em uma universidade pública é poder presenciar a construção do conhecimento diverso, a potencialidade do pensar e o compartilhamento dos saberes.

À Cláudia Maria do Lago e Maria Giulia do Lago pela assistência, cessão de imagem e colaboração no ensaio fotográfico fruto desta tese.

Ao meu orientador, Denis Porto Renó, por todo o incentivo e orientação. Obrigada por estar sempre me motivando e acreditar em meu trabalho. “No meio do caminho tinha uma foto”.

Ao professor Osvando José de Moraes, por me conceder o aparelho celular no qual utilizei a ferramenta GCam, pesquisada também nesta tese, e por ser imparcial e crítico como membro da banca de qualificação, citando diversos pontos a serem melhorados. Com toda certeza, isso fez a pesquisa se aprimorar!

À professora Maria Cristina Gobbi, pela participação na banca de qualificação e por todas as críticas e sugestões. Todas as observações foram primordiais para o término desta tese com qualidade!

Aos membros da banca de defesa do doutorado, Maria Cristina Gobbi, Osvando José de Moraes, Fátima Lopes Cardoso e Pere Freixa.

Ao Departamento de Comunicação Social, pelas concessões e todo apoio para que as aulas do programa pudessem ser assistidas.

Aos servidores técnico-administrativos e docentes do Departamento de Comunicação Social.

Às amigas Luiza Banhara e Flávia Zumiani por compartilharem os momentos de incerteza e sempre me darem afeto e motivação para continuar.

Aos colegas Helder Gelonezi e Silvio Decimone por toda ajuda concedida, pelas ligações prontamente atendidas e pelas orientações.

À Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, pela oportunidade de cursar o programa de Pós-Graduação em Comunicação, nível Doutorado, e por todo apoio depreendido.

Agradeço também a muitos que não citei aqui. Foram tantos que passaram, mesmo que por instantes e disseram palavras de apoio que minha memória não daria conta de lembrar.

O artista deve adotar como ponto de partida a impossibilidade e, mais do que isso, a inutilidade de copiar o objeto sem outro propósito senão o de copiar, a tendência, enfim, a tomar do objeto sua expressão. Se ele quer atingir a arte verdadeira, partirá da aparência “literária” do objeto e esse caminho o conduzirá à composição (Kandinsky, 2015, p.78).

VIOLA, Natalia Martin. **Do Instante Decisivo ao Contínuo: Experimentações em *Fine Art* a partir da Mobgrafia**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Comunicação, da FAAC – UNESP, sob a orientação do Professor Doutor Denis Porto Renó, Bauru, 2023.

RESUMO

A presente pesquisa propõe-se a entender os instantes da fotografia e como eles estão presentes na narrativa fotográfica da fotografia *Fine Art* feitas a partir da mobgrafia, ou seja, a fotografia por aparelho celular. A partir disto, empreende uma leitura sobre a bibliografia de Henri Cartier-Bresson, fotógrafo no qual o termo instante decisivo ficou vinculado. Aplicou-se a hipótese de que este termo seja indissociável à fotografia desde seu desenvolvimento até a fotografia digital, em contrapartida do instante contínuo, o qual parte da interpretação e da narrativa contida na imagem fotográfica que permeia os estilos fotográficos, estudos estes, encontrados em Geoff Dyer e Boris Kossoy, além de analisados e comparados por esta pesquisa com termos e estudos similares desenvolvidos por Roland Barthes e Philippe Dubois. A partir daí é possível afirmar que os equipamentos fotográficos são apenas suportes para a captura de imagens e que o mais importante em sua elaboração são os aspectos composicionais que propiciam uma narrativa condizente com seu intuito e estilo. Após discorrer conceitos e características da mobgrafia, que é a arte de fotografar com aparelho celular, esta tese apresentou fotógrafos que trabalham com a mobgrafia em suas diferentes vertentes para que esta forma de fotografar pudesse ser compreendida em sua totalidade. Para que o objeto desta pesquisa fosse alcançado, foi necessário realizar um estudo acerca da fotografia artística para que o estilo fotográfico utilizado, que foi a *Fine Art*, fosse contextualizado e assimilado, uma vez que se trata de algo novo e com pouco referencial. A partir de todo conteúdo apresentado, foi realizada uma série fotográfica em *Fine Art* com a utilização de um *smartphone* para a captura, tratamento e compartilhamento das imagens finais. A pesquisa apontou todos os aspectos necessários para a idealização da série, bem como os tratamentos e manipulações para que as imagens atingissem o resultado pretendido. Desta maneira, verificou-se a possibilidade da utilização da câmera do celular para a elaboração de fotografias em *Fine Art*, e que as fotografias, ou melhor, as mobgrafias possuem, além de um instante decisivo, que foi determinante para e na captura da imagem, possuem ainda um contínuo, que irá acompanhar esta única imagem, ou a série que ela compõe por toda a sua existência, quer seja no meio impresso ou digital.

Palavras-chave: Comunicação. *Fine Art*. Imagem. Fotografia. Mobgrafia.

VIOLA, Natalia Martin. **Do Instante Decisivo ao Contínuo: Experimentações em *Fine Art* a partir da Mobgrafia**. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Comunicação, da FAAC – UNESP, sob a orientação do Professor Doutor Denis Porto Renó, Bauru, 2023.

ABSTRACT

This research proposes to understand the instants of photography and how they are present in the photographic narrative of Fine Art photography made from mobgraphy, that is, photography by cell phone. From this, it undertakes a reading on the bibliography of Henri Cartier-Bresson, a photographer in which the term decisive instantaneous was linked. The hypothesis was applied that this term is inseparable from photography from its development to digital photography, in correlation with the continuous instant, which starts from the interpretation and narrative contained in the photographic image that permeates the photographic styles, studies that are found in Geoff Dyer and Boris Kossoy, as well as analyzed and compared by this research with similar terms and studies administered by Roland Barthes and Philippe Dubois. From there, it is possible to state that photographic equipment is only support for capturing images and that the most important in its elaboration are the compositional aspects that provide a consistent narrative with its intention and style. After discussing concepts and characteristics of mobgraphy, which is the art of photographers with a cell phone, this thesis presented photographers who work with mobgraphy in its different aspects so that this form of photographers could be understood in its entirety. In order for the object of this research to be achieved, it was necessary to carry out a study about artistic photography so that the photographic style used, which was Fine Arts, was contextualized and assimilated, since it is something new and with little reference. From all the content presented, a photographic series was made in Fine Art using a smartphone to capture, process and share the final images. The research indicated all the necessary aspects for the idealization of the series, as well as the treatments and manipulations so that the images reached the intended result. In this way, the possibility of using the cell phone camera for the elaboration of photographs in Fine Art was required, and that the photographs, or rather, the mobgraphies have, in addition to a decisive moment, which was decisive for and in capturing the image, still have a continuum, which will accompany this single image, or the series it composes for its entire existence, whether in print or digital media.

Keywords: Communication. Fine Art. Image. Photography. Mobgraphy.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Três rapazes no lago Tanganica - Munkacsi, 1930.	37
Figura 2 – Compilação de fotografias de cegos feitas por diferentes fotógrafos.	41
Figura 3 – Josef Koudelka, Invasão de Praga, 1968.	43
Figura 4 – Natalia M. Viola, Avenida em Pandemia, 2020.	43
Figura 5 – Boulevard du Temple, 1838, e Rua Principal, de Walker Evans, 1931.	44
Figura 6 – Hyeres, Henri Cartier-Bresson, 1932 e Sem Título, Natalia M. Viola, 2018.	45
Figura 7 – Inverno, Paul Strand, 1913, e Sem título, Natalia M. Viola, 2018.	45
Figura 8 – Sem título, Garry Winogrand (sem data), e Sem título, Natalia M. Viola, 2018.	46
Figura 9 – O Maestro [da série Viagem pelo Fantástico]. Boris Kossoy, 1970.	50
Figura 10 – James van der Zee, Retrato de família, 1926.	54
Figura 11 – William Klein, O Bairro Italiano, 1954.	55
Figura 12 – Primeira fotografia de Philippe Kahn com sua invenção.	64
Figura 13 – Imagem do J Phone lançado no Japão.	65
Figura 14 – Kyocera VP-210, lançado em 1999.	65
Figura 15 – Aparelho celular Sanyo SP-5300.	66
Figura 16 – Esquema de sensor CMOS.	67
Figura 17 – Funcionamento do filtro Bayer.	68
Figura 18 – Imagem do sensor <i>SuperSpectrum</i> da Huawei.	69
Figura 19 – Imagem do sensor ISOCELL da Samsung.	70
Figura 20 – Representação da montagem das lentes no <i>smartphone</i> Asus.	71
Figura 21 – Mobgrafia com lente grande-angular, Rio de Janeiro, 2019.	72
Figura 22 – Mobgrafia macro com lente teleobjetiva, 2019.	72
Figura 23 – Mobgrafia com lente de profundidade de campo, 2019.	73
Figura 24 – Imagem das câmeras e suas especificações do Xiaomi MI Note 10.	73
Figura 25 – Simulação da combinação de imagens pela GCAM.	76
Figura 26 – Fotografias feitas com diferentes aplicativos de câmeras de um <i>smartphone</i> .	77
Figura 27 – Fotografia original capturada pela GCAM. Pôr do sol com barcos, Ubatuba, 2019.	78
Figura 28 – Fotografia após tratamento com o aplicativo Adobe Lightroom. Pôr do sol com barcos, Ubatuba, 2019.	78
Figura 29 – Capturas de tela do aplicativo Adobe Lightroom utilizado para o tratamento da fotografia.	79
Figura 30 – Fotografia capturada pela GCAM e tratada com o aplicativo Adobe Lightroom. A bicicleta e o barco, Ubatuba, 2019.	79
Figura 31 – Fotografia capturada pela GCAM e tratada com o aplicativo Adobe Lightroom . Pescador, Ubatuba, 2019.	80
Figura 32 – Fotografia capturada pela GCAM e tratada com o aplicativo Adobe Lightroom. Barco ao centro, Ubatuba, 2019.	80
Figura 33 – Fotografia capturada pela GCAM e tratada com o aplicativo Adobe Lightroom. Perfil de Pescador, Ubatuba, 2019.	81
Figura 34 – Fotografia capturada pela GCAM e tratada com o aplicativo Adobe Lightroom. Ubatuba, 2019.	81
Figura 35 – Berlin. Mobgrafia (Samsung S5 Galaxy). Autor: Cadu Lemos.	85
Figura 36 – As pessoas e a resistência através de sua inserção no ambiente urbano (ruas).	87
Figura 37 – As pessoas e a resistência através de sua inserção no ambiente urbano (ruas).	87
Figura 38 – As pessoas e a resistência através de sua inserção no ambiente urbano (ruas).	88

Figura 39 – Fotografia mais famosa de James Dantas Costa feita com o aparelho Asus Zenfone 4.	89
Figura 40 – Mobgrafia macro rica em detalhes, capturada com o aparelho Asus Zenfone 8.	89
Figura 41 e Figura 42 – Imagens em preto e branco da primeira parte do Projeto Simbiose.	91
Figura 43 e Figura 44 – Imagens em cores da segunda parte do Projeto Simbiose.	91
Figura 45 – AAA - Angústia Ansiedade Amargura.	92
Figura 46 – A primeira fotografia com fixação permanente do mundo: Vista da janela em Le Grass, 1926.	96
Figura 47 – Fotografia de O. G. Rejlander com sobreposição de 30 negativos diferentes, 1857.	98
Figura 48 – ‘A Rembrandt’(Sir Henry Taylor), Julia Margaret Cameron, 1865.	99
Figura 49 – Rei Ahasuerus e Rainha Esther em Apocrypha, 1865.	100
Figura 50 e Figura 51 – Exemplos de fotografias artísticas com diferentes técnicas. À esquerda, Wapping, de Alvin Coburn, 1904. À direita, Frank Eugene, Alfred Stieglitz, Heinrich Kuhn e Edward Steichen admirando a obra de Eugene, de Frank Eugene, 1907.	101
Figura 52 – Compilação de pinturas de Madonas e suas crianças.	103
Figura 53 – Madona com Criança, Julia Margaret Cameron, 1866.	103
Figura 54 – Solenoglypha Polipodida, Joan Fontcuberta, 1985.	110
Figura 55 – Fotografia Fine Art - Sem título, feita com DSLR, 2019.	114
Figura 56 – Fotografia <i>Fine Art</i> - Sem título, feita com DSLR, 2019.	116
Figura 57 – Fotografia <i>Fine Art</i> - Sem título, feita com DSLR, 2019.	117
Figura 58 – Série fotográfica “Desespero e esperança se misturam nesta quarentena”, Mobgrafia, 2020.	119
Figura 59 – Fotografias da Série “A Revoada”, feita com DSLR, 2021.	120
Figura 60 – Fotografias da série “Aqui acabam as dores da vida”, feita com DSLR, 2021.	121
Figura 61 – Série “Outro Eu”, feita com DSLR, 2020.	122
Figura 62 – Sibila líbica (abóbada da Capela Sistina), Michelangelo, 1508-1512.	128
Figura 63 – São João Batista, Leonardo Da Vinci, 1513-1516.	129
Figura 64 – Flora, Rembrandt, 1634.	130
Figura 65 – Velha fritando ovos, Velásquez, 1618.	131
Figura 66 – Órfã no cemitério, Delacroix, 1824.	132
Figura 67 – O Conciliábulo, Goya, 1797-1798.	133
Figura 68 – Southern Landscape, Sally Mann, 2013.	134
Figura 69 – Fotografia de Oleg Oprisco, sem data.	135
Figura 70 – Deixe-me sentir, Danny Bittencourt, 2014.	135
Figura 71 – Detritus, Thomas Dodd, sem data.	136
Figura 72 – Poça de água, M. C. Escher, 1952.	137
Figura 73 – Imagem de caderneta de planejamento para a série Fine Art.	138
Figura 74 – Imagem de caderneta de planejamento para a série Fine Art.	140
Figura 75 – Imagem de caderneta de planejamento para a série Fine Art.	140
Figura 76 – Imagem de caderneta de planejamento para a série Fine Art.	141
Figura 77 – Recorte do esboço utilizado para a primeira mobgrafia da série.	145
Figura 78 – Bastidores da captura da mobgrafia no lago.	146
Figura 79 – Mobgrafias feitas com a captura contínua.	147
Figura 80 – Mobgrafia escolhida a partir das capturas em movimento.	148
Figura 81 – Exif da primeira imagem da série capturada.	149
Figura 82 – Recorte do esboço para mobgrafia com coração preso em atadura.	150
Figura 83 – Bastidores da captura da mobgrafia com coração em atadura.	150
Figura 84 – Mobgrafia capturada a partir do segundo esboço escolhido.	151
Figura 85 – Recorte do esboço para mobgrafia com coração preso em atadura.	152

Figura 86 – Mobgrafia capturada a partir do esboço do coração sendo roubado.	153
Figura 87 – Bastidores da captura da mobgrafia idealizada para simbolizar a liberdade e alegria.	154
Figura 88 – Mobgrafias feitas com a captura contínua da modelo correndo.	155
Figura 89 – Mobgrafia conseguida com a captura contínua de movimento de corrida. Imagem feita em substituição ao esboço 02.	156
Figura 90 – Mobgrafia feita no local do ensaio.	157
Figura 91 – Recorte do esboço que sofreu alteração de ordem.	158
Figura 92 – Recorte do primeiro esboço com referência à razão.	158
Figura 93 – Bastidores da captura da mobgrafia para o esboço de número 06.	159
Figura 94 – Mobgrafia obtida a partir do esboço de número 06.	160
Figura 95 – Recorte do esboço para a imagem com sobreposição de mobgrafias.	161
Figura 96 e Figura 97 – Mobgrafias feitas para sobreposição de imagens.	161
Figura 98 – Mobgrafia do “cérebro” feita em close-up para o recorte.	162
Figura 99 – Mobgrafia feita para o “Plano B”.	162
Figura 100 – Recorte do esboço de número 08.	163
Figura 101 – Bastidores da captura da mobgrafia para o esboço de número 08.	164
Figura 102 – Mobgrafia com a reflexão do cérebro.	165
Figura 103 – Sequência de mobgrafias feitas para sobreposição de imagens.	166
Figura 104 – Bastidores da captura da mobgrafia referente ao esboço de número 05.	167
Figura 105 – Mobgrafia capturada como a última imagem da série.	168
Figura 106 – Processo de limpeza da imagem.	170
Figura 107 – Corte da mobgrafia.	171
Figura 108 e Figura 109 – Processo de colorização da imagem.	171
Figura 110 e Figura 111 – Processo de colorização da imagem.	172
Figura 112 e Figura 113 – Processo de colorização da imagem no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.	173
Figura 114, Figura 115 e Figura 116 – Processo de colorização da imagem no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.	174
Figura 117 e Figura 118 – Alteração nos “efeitos” da imagem.	174
Figura 119 e Figura 120 – Alteração na ferramenta “luz”.	175
Figura 121 e Figura 122 – Ajustes pontuais com a ferramenta “máscara - pincel” no lago.	176
Figura 123 e Figura 124 – Ajustes pontuais com a ferramenta “máscara - pincel” no lago.	177
Figura 125 e Figura 126 – Ajustes pontuais com a ferramenta “máscara - gradiente radial” no objeto coração.	178
Figura 127 – Ajustes pontuais com a ferramenta “máscara - gradiente radial” na modelo.	179
Figura 128 – Ajustes pontuais com a ferramenta “máscara - pincel” em alça do top da modelo.	180
Figura 129 e Figura 130 – Ajustes pontuais com a ferramenta “máscara - pincel” entre o céu e a mata da mobgrafia.	181
Figura 131 – Detalhe da re-criação da técnica <i>sfumato</i> com auxílio da ferramenta “máscara”.	182
Figura 132 – Detalhe de processamento do item de IA “selecionar céu” da ferramenta “máscara”.	183
Figura 133 e Figura 134 – Ajustes pontuais com a ferramenta “máscara - selecionar céu”	184
Figura 135 – Ajustes pontuais com a ferramenta “máscara - gradiente radial” em pequeno pedaço de céu azul.	185
Figura 136 e Figura 137 – Criação de predefinição para a utilização nas demais mobgrafias da série.	186
Figura 138 – Exportação da mobgrafia.	187
Figura 139 e Figura 140 – Verificação das versões da mobgrafia após o tratamento.	188
Figura 141, Figura 142 e Figura 143 – Tratamento da imagem no aplicativo Lensa.	188

Figura 144 – Utilização da predefinição criada a partir da primeira imagem tratada.	189
Figura 145 e Figura 146 – Processo de remoção dos alfinetes da imagem.	190
Figura 147 e Figura 148 – Refinamento com o uso da ferramenta “máscara”.	191
Figura 149, Figura 150 e Figura 151 – Utilização da “máscara” com IA para selecionar o céu da imagem.	191
Figura 152 e Figura 153 – Verificação das versões da mobgrafia após o tratamento.	192
Figura 154 e Figura 155 – Aplicação de desfoque no aplicativo Lensa.	193
Figura 156 e Figura 157 – Aplicação da predefinição e ajustes gerais na imagem.	193
Figura 158 – Aplicação de “máscara” no céu da imagem para ajustes finos.	194
Figura 159 e Figura 160 – Aplicação de “máscara” para realçar o objeto central da mobgrafia.	195
Figura 161 e Figura 162 – Remoção de imperfeições que atrapalham a leitura da mensagem final.	196
Figura 163 – Processo de corte da imagem.	197
Figura 164 e Figura 165 – Verificação das versões da mobgrafia após o tratamento.	197
Figura 166 – Aplicação de desfoque no aplicativo Lensa.	198
Figura 167 e Figura 168 – Aplicação da predefinição e ajustes finos na mobgrafia.	199
Figura 169 – Processo de “recuperação” da imagem.	200
Figura 170 – Processo de corte e ajuste de linha do horizonte na imagem.	201
Figura 171 e Figura 172 – Aplicação de “máscara - gradiente radial” na imagem.	202
Figura 173 e Figura 174 – Verificação das versões da mobgrafia após o tratamento.	203
Figura 175 – Aplicação de desfoque no aplicativo Lensa.	204
Figura 176 e Figura 177 – Aplicação da predefinição e ajustes finos.	205
Figura 178 – Processo de corte e ajuste de horizonte da imagem.	206
Figura 179 – Processo de corte e ajuste de horizonte da imagem.	207
Figura 180 e Figura 181 – Aplicação de “máscara - gradiente radial” na imagem.	208
Figura 182 e Figura 183 – Verificação das versões da mobgrafia.	209
Figura 184 – Aplicação de desfoque pelo aplicativo Lensa.	209
Figura 185, Figura 186 e Figura 187 – Aplicação de predefinição e refinamento das configurações.	210
Figura 188 – Ajustes na cor azul da imagem.	211
Figura 189, Figura 190 e Figura 191 – Limpeza da imagem e remoção de poluição visual.	212
Figura 192 e Figura 193 – Aplicação de “máscara” de “gradiente radial” e seleção de céu na imagem.	213
Figura 194 – Corte e ajuste de linha do horizonte da imagem.	214
Figura 195 e Figura 196 – Verificação das versões da mobgrafia.	215
Figura 197 e Figura 198 – Ajustes nos ombros da modelo com auxílio do aplicativo Adobe Photoshop Fix.	216
Figura 199 e Figura 200 – Verificação das versões no Aplicativo Adobe Photoshop Fix.	217
Figura 201 – Aplicação de desfoque de lente pelo aplicativo Lensa.	217
Figura 202, Figura 203 e Figura 204 – Recorte do objeto “cérebro” com o aplicativo PicsArt.	218
Figura 205, Figura 206, Figura 207 e Figura 208 – Remoção da cabeça com o aplicativo Adobe Photoshop Fix.	219
Figura 209, Figura 210 e Figura 211 – Retoque e refinamento de imagem no aplicativo Adobe Photoshop Fix.	220
Figura 212 e Figura 213 – Sobreposição das imagens no aplicativo Adobe Photoshop Mix.	221
Figura 214, Figura 215, Figura 216 e Figura 217 – Ajustes em camada independente no aplicativo Adobe Photoshop Mix.	221
Figura 218, Figura 219 e Figura 220 – Aplicação da predefinição e ajustes finos no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.	222

Figura 221, Figura 222 e Figura 223 – Aplicação de “máscaras” no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.	223
Figura 224 e Figura 225 – Corte e ajuste de linha do horizonte no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.	224
Figura 226 e Figura 227 – Verificação das versões no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.	225
Figura 228 e Figura 229 – Aplicação de desfoque no aplicativo Lensa.	226
Figura 230 e Figura 231 – Correção do desfoque com o aplicativo Google Snapseed.	227
Figura 232, Figura 233 e Figura 234 – Correção e ajustes finos do desfoque com o aplicativo Snapseed.	228
Figura 235 e Figura 236 – Aplicação da predefinição e ajustes finos na mobgrafia feita como “plano B”.	229
Figura 237 – Processo de remoção de manchas e limpeza da imagem.	230
Figura 238 – Corte e ajuste da imagem de acordo com a regra dos terços.	231
Figura 239 e Figura 240 – Aplicação de “máscaras” na mobgrafia.	232
Figura 241 – Ajuste da cor azul na imagem	233
Figura 242 e Figura 243 – Verificação das versões do tratamento da imagem.	234
Figura 244 – Aplicação do desfoque no aplicativo Lensa.	234
Figura 245, Figura 246 e Figura 247 – Preparação da mobgrafia do objeto cérebro no aplicativo Adobe Photoshop Fix para receber recorte.	235
Figura 248, Figura 249 e Figura 250 – Recorte do objeto cérebro utilizando o aplicativo PicsArt.	236
Figura 251, Figura 252 e Figura 253 – Aplicação da dupla exposição na imagem utilizando aplicativo Adobe Photoshop Mix.	237
Figura 254, Figura 255 e Figura 256 – Refinamento da dupla exposição utilizando o aplicativo Adobe Photoshop Mix.	238
Figura 257, Figura 258 e Figura 259 – Aplicação da predefinição e ajustes gerais no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.	239
Figura 260 e Figura 261 – Processo de corte e ajuste de angulação no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.	240
Figura 262 – Processo de limpeza da imagem no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.	241
Figura 263, Figura 264 e Figura 265 – Aplicação de “máscaras” no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.	241
Figura 266 e Figura 267 – Verificação das versões no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.	242
Figura 268 – Aplicação do desfoque no aplicativo Lensa.	243
Figura 269 e Figura 270 – Tratamento da imagem no aplicativo PicsArt para criação de desfoque de movimento.	244
Figura 271, Figura 272, Figura 273 e Figura 274 – Manipulação da imagem no aplicativo Snapseed para fazer múltiplas sobreposições.	245
Figura 275, Figura 276, Figura 277 e Figura 278 – Manipulação da imagem no aplicativo Snapseed para fazer múltiplas sobreposições.	245
Figura 279, Figura 280, Figura 281 e Figura 282 – Manipulação da imagem no aplicativo Snapseed para fazer múltiplas sobreposições.	246
Figura 283, Figura 284, Figura 285 e Figura 286 – Manipulação da imagem no aplicativo Snapseed para fazer múltiplas sobreposições.	246
Figura 287, Figura 288 e Figura 289 – Aplicação da predefinição e ajustes na imagem no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.	247
Figura 290 – Limpeza da imagem no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.	248
Figura 291, Figura 292 e Figura 293 – Aplicação de “máscaras” no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.	248

Figura 294 e Figura 295 – Verificação das versões da imagem no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.	249
Figura 296 – Aplicação do desfoque de profundidade no aplicativo Lensa.	250
Figura 297, Figura 298 e Figura 299 – Aplicação da predefinição no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.	251
Figura 300 e Figura 301 – Utilização da ferramenta "recuperação" no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.	252
Figura 302 – Aplicação de “máscara” no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.	253
Figura 303 e Figura 304 – Verificação das versões no aplicativo Adobe Lightroom Mobile	254
Figura 305 – Aplicação de desfoque no aplicativo Lensa.	254
Figura 306 – Montagem com a sequência inicial das imagens que compõem a série “Razão e Emoção”.	256
Figura 307 – Montagem com a sequência final das imagens que compõem a série “Razão e Emoção”.	257

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	20
1 INTRODUÇÃO.....	21
1.2 Problema e Hipótese de Pesquisa.....	25
1.3 Objeto	25
1.3.1 Objetivo Geral	25
1.3.2 Objetivos Específicos	25
1.3.3 Justificativa.....	26
1.4 Metodologia	26
1.4.1 Etapas Metodológicas	27
1.4.2 Procedimentos Metodológicos.....	28
CAPÍTULO 2	30
2 OS INSTANTES DA FOTOGRAFIA	31
2.1 Henri Cartier-Bresson e o Instante Decisivo	32
2.1.1 “Esclarecendo” o Instante Decisivo	39
2.2 O Instante Contínuo	40
2.2.1 O Contínuo como Repetição	41
2.2.2 O Contínuo como Mensagem.....	48
2.3 O Decisivo e o Contínuo aos Olhos de Roland Barthes - Uma Interpretação	52
2.4 O Decisivo e o Contínuo aos olhos de Philippe Dubois - Uma Analogia	56
2.5 Qual Instante Importa?	58
CAPÍTULO 3	61
3. REVELANDO A MOBGRAFIA.....	62
3.1 Mobgrafia - Conceitos.....	62
3.2 Por “Dentro” da Mobgrafia	63
3.2.1 Especificações técnicas de uma “câmera de celular”	66
3.2.2 Softwares no Apoio	75
3.3 Reflexões sobre a Mobgrafia	82
3.4 Olhares Teórico-práticos.....	84
CAPÍTULO 4	94
4 A FOTOGRAFIA ARTÍSTICA	95
4.1 Breve Histórico da Fotografia Artística.....	95
4.2 A Fotografia Artística e o Contínuo	102
4.3 Do Real ao Ficcional	106

4.4 A Fotografia <i>Fine Art</i> - Conceitos	111
4.4.1 Narrativas Ficcionalis na Fotografia <i>Fine Art</i>	114
4.4.2 Série Narrativa na Fotografia <i>Fine Art</i>	118
4.4.3 O Processo Criativo.....	123
CAPÍTULO 5	125
5 UMA MOBGRAFIA QUASE-EXPERIMENTAL	126
5.1 Pesquisa Ensaio	126
5.1.1 Cultura visual.....	126
5.1.2 <i>Brainstorming</i>	137
5.1.3 Esboços	139
5.1.4 Roteiro.....	142
5.1.5 A Série Razão e Emoção - Captura das Imagens	144
5.1.6 - Pós-produção das Mobgrafias.....	168
5.1.7 Revisão e edição final da série “Razão e Emoção”	255
5.2 - A Série “Razão e Emoção” Finalizada	258
CONCLUSÃO.....	264
REFERÊNCIAS	268
ANEXO 1	272
ANEXO 2	275
ANEXO 3	278
ANEXO 4	280
ANEXO 5	281

CAPÍTULO 1

O primeiro capítulo traz os assuntos que motivaram a elaboração desta tese. Buscou-se apontar o objeto e principais objetivos e questionamentos que esta pesquisa pretendeu construir de forma prática. Este primeiro capítulo também abrange a metodologia escolhida para a construção da base teórica e da série narrativa prática, objeto final da pesquisa.

1 INTRODUÇÃO

Às vezes ocorrem situações na vida que, em si, nada têm de excepcional ou de muito importante. Mas, relembradas tempos depois numa visão retrospectiva, se revelam ter sido momentos significativos, momentos de insight, de um vislumbre de novas possibilidades. É como se uma faísca iluminasse de repente um novo rumo de reflexões. Pois foi justamente assim, num encontro casual e numa conversa sobre artistas e problemas artísticos, que me vieram as primeiras idéias (OSTROWER, 1998, p.1).

Parafraseando Fayga Ostrower: as primeiras ideias da primeira formação, pois a arte é algo que sempre me foi nato. Desde a infância a arte me acompanhou, seja pintando as paredes do meu quarto, nas aulas de música até a escolha do curso de graduação: Educação Artística. Minha percepção da Arte mudou por completo. Aprendi a ver beleza em tudo, até onde achava que não havia. As imagens se tornaram presentes e importantes em meu cotidiano, assim como as sensações que elas traziam e os significados que as acompanhavam. Cores, tons, formas e sons também começaram a ser percebidos em maiores dimensões. E mesmo que as responsabilidades da vida me obrigaram a trabalhar, eu achava sempre uma forma de incorporar a Arte no trabalho, e quando não era possível, eu a mantinha como hobby. Já fui poeta, escultora, pintora, tecladista e desenhista. Já fui marceneira, bordadeira e costureira. Todas essas artes fazem parte do meu crescimento pessoal e profissional. Cada uma delas me trouxe um despertar único de vida e vivência.

Com algumas, eu tive a oportunidade de me aproximar mais na forma acadêmica, como a marcenaria, que trabalhei por alguns anos e levei seus desdobramentos para o mestrado. Mas confesso que a imagem me fez falta. Resolvi voltar para ela. Em meio a uma viagem descobri a fotografia e comecei a perceber que também era possível fotografar com a câmera do celular e que ela é um estilo fotográfico que possui tantas qualidades quanto a fotografia com equipamentos fotográficos como as câmeras profissionais. Fiquei completamente encantada pela captura das imagens, sendo ela de qualquer forma e por qualquer suporte. Era como se eu estivesse esculpindo ou pintando a realidade que estava vivendo naquele momento, mas de forma mais ágil. E passei o resto da viagem fotografando com meu aparelho celular. Voltando da viagem, decidi mudar por completo minha tese e comecei a pesquisar e me aprofundar mais em fotografia. Comecei a viver a fotografia grande parte do meu dia, seja lendo, vendo ou fazendo. Passei a exercitar várias técnicas fotográficas, com suportes diferentes e com estilos diferentes. Eu queria experimentar e absorver o conhecimento específico de cada um deles para poder ter argumentos suficientes para defender meu ponto de vista, que é a mobgrafia como

uma nova forma de fazer fotografia e que com ela podemos fazer a captura de um momento e transformá-lo em uma mensagem contínua.

A fotografia, desde os primórdios de seu desenvolvimento, sempre foi discutida como sendo a representação do real através da captura de um instante que não existirá novamente, ou como uma extensão da arte que se apropria da visão e ideias dos fotógrafos e se une às interpretações dos observadores como um instante contínuo.

Para entender a fotografia foi preciso um aprofundamento na história do seu desenvolvimento. É possível citar que a fotografia foi desenvolvida, pois verificando através de diversos autores como Hacking (2012) e Dubois (2012) ela passou por diversas evoluções e adaptações químicas e físicas até ser denominada “fotografia”. E se analisarmos, podemos afirmar que ainda atualmente, ela não deixou de evoluir. Passou da ideia da representação, ou seja, do abstrato, para o papel, tornando-se física, palpável, existindo por séculos como parte do real e atualmente tem retornado para o abstrato, com a fotografia digital e as plataformas sociais que servem como álbuns digitais.

Não há forma de escrever sobre fotografia sem vinculá-la à arte. A fotografia começou a ser criada em uma tentativa de facilitação e reprodutibilidade da pintura. Para que quadros de tamanhos exacerbados pudessem ser pintados com maior exatidão enquanto perspectiva e proporção, criou-se a câmara escura, um caixote com um orifício central, por onde a luz passava e refletia inversamente a imagem no fundo, possibilitando, assim, que a paisagem ou objeto pudesse ser desenhado corretamente. Ao passar dos anos, lentes foram adicionadas aos orifícios para uma imagem mais nítida e foi reduzida de tamanho para que os artistas pudessem levá-la para onde desejarem. Assim, eles começaram a utilizar esta pequena câmara para reprodução de obras de arte³ num momento da sociedade onde a tecnologia estava em transformação: a Revolução Industrial, e também para copiar a vida real ou congelar um fragmento de tempo e espaço de uma referida época. E em busca de novas descobertas é que os alquimistas trabalhavam para encontrar algum produto que fosse sensível à luz e que pudesse fixar essas imagens. Diversos materiais eram utilizados, desde ácidos a cloretos e nitratos de prata, porém com nenhum sucesso (HEDGE COE, 2005; KOSSOY, 2014).

No trabalho com litografia, técnica de reprodução de obras de arte, Joseph Nicéphore Niépce buscava facilitar o processo, utilizando diversos materiais com a intenção de realizar

³ Para decidir o que é ou não arte, nossa cultura possui instrumentos específicos. Um deles, o essencial, é o discurso sobre o objeto artístico, ao qual reconhecemos competência e autoridade. Esse discurso é o que proferem o crítico, o historiador de arte, o perito, o conservador de museu. São eles que conferem o estatuto de arte a um objeto (COLI, 1982, p. 10).

cópias aprimoradas delas. Em uma de suas tentativas, Niépce fez um teste colocando betume em uma placa de impressão de estanho deixando exposta ao sol por 8 horas. O resultado foi a vista de sua janela fixada por áreas claras e escuras na chapa de metal, e chamou esta experiência de “heliografia”, que significa “desenhar com o sol” (HACKING, 2012).

Ao mesmo tempo, diversos entusiastas procuravam formas de fixar as imagens que podiam ser refletidas pela luz. William Henry Fox Talbot era uma destas pessoas. Talbot, que era linguista e cientista, havia desenvolvido uma arte um tanto diferente. Ele utilizava nitrato de prata misturado a um fixador e embebia papel nesta mistura, colocava objetos sobre este papel e expunha ao sol, deixando assim as áreas expostas escuras e as com objeto, claras devido à falta de luz. Talbot começou a utilizar este papel embebido em sua câmara escura, chamando sua descoberta de “umbrografia”. Mas ainda ficava bastante intrigado com a imagem que saía com as cores invertidas e teve a ideia de colocar esta fotografia em cima de outro papel embebido e expôs ao sol novamente fazendo uma cópia e criando o positivo desta imagem. Este processo todo foi documentado por Talbot, mas ele não se deu conta que tinha criado o negativo (HACKING, 2012).

Foi possível entender que a partir da criação do negativo, a história da fotografia mudou. O desenvolvimento da mesma possibilitou o uso de imagens em plataformas físicas e duráveis, como jornais e revistas, facilitando assim a sua reprodutibilidade técnica. A fotografia agora, era largamente utilizada como uma forma de reprodução do real e o fotojornalismo e as fotos documentais ganharam força na sociedade e com isto o termo “instante decisivo” ficou conhecido através de Henri Cartier-Bresson que utilizava a fotografia para congelar momentos únicos na vida da sociedade.

Outrossim, para um cidadão ser conhecido na sociedade, ele precisava de um “*carte de visite*”, o que hoje chamamos de foto 3x4 em um currículo. O retrato artístico deu lugar às necessidades sociais como conseguir empregos e as fotografias de paisagens cediam espaço às documentações das guerras e acontecimentos interessados à divulgação em massa, desta forma a fotografia artística começou a ganhar, ou melhor, a ter seu lugar de volta na história da fotografia. Com ela, as narrativas fotográficas ficavam mais fluidas e tanto o fotógrafo quanto o espectador podiam interpretar as imagens colocando nelas seus sentimentos.

O segundo capítulo desta tese reúne considerações sobre o “instante decisivo” e o “instante contínuo” acerca da fotografia a partir da biografia de Henri Cartier-Bresson ao qual o termo “instante decisivo” foi atribuído pela sua forma de fazer fotografia, que após uma experiência de quase-morte, começou a enxergar a vida como efêmera e transpassou isto nas suas capturas. Em complemento, o capítulo abrange discussões sobre o “instante contínuo”

apoiadas em considerações e análises de autores como Geoff Dyer, Boris Kossoy, Roland Barthes e Philippe Dubois gerando o entendimento de que a imagem fotográfica não é composta apenas da captura de uma fração da realidade vivenciada pelo fotógrafo, mas também pode proporcionar novas e diferentes vivências de acordo com seus estilos, formas de elaboração e apresentação e meios de divulgação.

Os suportes fotográficos podem influenciar na captura técnica de imagens, e para entender se eles também podem diferir na mensagem final da fotografia, esta tese optou pela utilização da fotografia por celular por ainda ser nova, mas já bastante difundida pela sociedade. O terceiro capítulo procura abordar este tema trazendo o entendimento de como este suporte funciona para a captura das fotografias e como a utilização de um *smartphone* pode auxiliar nos desdobramentos do fazer fotográfico com os processos de edição, pós-produção até a distribuição final desta imagem, trazendo ainda alguns exemplos de fotógrafos que utilizam o aparelho celular para fazer suas fotografias em diferentes estilos fotográficos.

O quarto capítulo possui uma reflexão sobre a fotografia artística, que abrange o estilo fotográfico *Fine Art* escolhido para ser utilizado na experimentação desta tese. Para isto, foi necessário realizar um breve histórico acerca da fotografia artística, trazendo discussões sobre o que é o real na imagem fotográfica até o ficcional, abordando ainda, considerações sobre narrativas fotográficas e o processo criativo para a elaboração de séries e ensaios.

Para compreender a fotografia, é necessário compreender a sua existência e a sua ligação direta com quem a faz existir: a sociedade. Desta forma, pretendeu-se abordar neste trabalho a compreensão da evolução da fotografia como necessidade da sociedade através do seu uso em diversos suportes e para os diversos fins, chegando na era digital e como essa evolução pode contribuir para o desenvolvimento da arte, da comunicação e da sociedade através da fotografia *Fine Art*.

Sendo assim, o quinto e último capítulo traz uma experimentação com a utilização do *smartphone* como suporte fotográfico do início ao fim, passando pela captura da fotografia até o tratamento e manipulação das imagens capturadas. O capítulo traz, de forma detalhada como a pesquisa ensaio foi elaborada, através de conceitos de cultura visual e *brainstorming* e como foram trabalhados para a elaboração da série, que também precisou contar com apoio criativo de esboços visuais e de roteiro. Desta forma, com todos os detalhamentos no momento do ensaio fotográfico e do tratamento e manipulação das fotografias finais, a série fotográfica, fruto da experimentação em *Fine Art* através da mobgrafia foi finalizada.

1.2 Problema e Hipótese de Pesquisa

Em tempos de tecnologias fugazes que se modificam, e modificam os meios de transmissão e recepção de informações, a mobgrafia está sendo notada, utilizada e divulgada cada vez mais. Porém, a forma de fazer, entender e distribuir fotografia já não é a mesma de décadas atrás. O ponto de partida desta pesquisa foi a reflexão acerca do que tem sido sustentado como arte e a partir desta reflexão levantou-se questões em torno de linguagem e estilo, espontaneidade e referências e tentando, através da problematização destas questões, elucidar, ainda que ingenuamente e sem pleno domínio da linguagem, como as emoções, os pensamentos, o mundo que nos cerca e o imaginário está em íntima relação com o fazer artístico. Sendo assim, de qual maneira as experimentações em *Fine Art* pela mobgrafia podem representar os instantes decisivo e contínuo?

1.3 Objeto

É possível observar na história da fotografia seus desdobramentos e surgimentos de novos estilos e suportes fotográficos, mostrando que ela está em constante desenvolvimento e evolução. A mobgrafia vem se mostrando como uma das novas possibilidades de se fazer fotografia com diversas possibilidades artísticas. Desta forma, o objeto desta pesquisa foi a experimentação em fotografia *Fine Art* utilizando a mobgrafia como suporte fotográfico.

1.3.1 Objetivo Geral

O objetivo geral desta pesquisa foi demonstrar a mobgrafia como uma nova forma de fazer fotografia, comparando a percepção de instante decisivo e instante contínuo fotográfico através da *Fine Art*, bem como investigar a nova forma de fazer fotografia, aplicando os tratamentos e facilidades de manipulação de imagem disponíveis nos aplicativos dos *smartphones*.

1.3.2 Objetivos Específicos

1. Elencar (definir) as características dos instantes decisivo e contínuo na fotografia.

2. Apresentar as especificações da Mobgrafia.
2. Definir as peculiaridades da Mobgrafia em cada um desses instantes.
4. Reconhecer os processos de fotografia *Fine Art* aplicados (utilizados) pela Mobgrafia.
5. Observar a narrativa gerada no processo.

1.3.3 Justificativa

A investigação das transformações sofridas pela fotografia e, conseqüentemente, da imagem, pode auxiliar a compreender os novos meios imagéticos vividos pela sociedade. Em menos de uma década, os *smartphones* têm substituído em diversos âmbitos as câmeras fotográficas profissionais, principalmente quando o meio utilizado para o trabalho final é em âmbito virtual. Não somente a substituição de equipamentos acompanha esta evolução, mas também a forma de fazer, receber e pensar a imagem.

Os meios digitais têm sofrido mudanças rápidas em nossa sociedade e as formas de fazer, ver e receber as imagens por meio dele também se alteraram. Estas relações diretas com a nova imagem transformaram significativamente as formas do fazer fotográfico, bem como a pós-produção e a divulgação das mesmas.

Desta forma, esta pesquisa se justificou, pois analisar todas estas mudanças tanto tecnológicas quanto do fazer fotográfico pode auxiliar na compreensão destes equipamentos, novos meios sociais e comunicacionais, bem como promover uma melhor compreensão desta nova realidade vivida pela sociedade atual.

Esta tese contribui para as ciências sociais aplicadas, de forma interdisciplinar, com a reunião de métodos e técnicas da fotografia a partir de dispositivos contemporâneos (telefones celulares) e as artes visuais, contemplando o *Fine Art*. A tese também contribui com o desenvolvimento da fotografia, especialmente por trazer à tona um debate entre o clássico conceito de instante decisivo atribuído Henri Cartier-Bresson e o contemporâneo conceito de instante contínuo, e somar ao debate uma crescente possibilidade de produção de sentido na fotografia através da tecnologia *mobile*.

1.4 Metodologia

A metodologia utilizada no desenvolvimento deste projeto foi a quase-experimental,

aplicada e com observação participante, e consistiu em revisão bibliográfica sobre a história da fotografia, teoria das imagens e teoria da fotografia com abordagem em conceitos específicos como o “instante decisivo” e o “instante contínuo”, bem como os novos desenvolvimentos tecnológicos dentro do campo da fotografia, dando enfoque para a mobgrafia, objeto principal desta pesquisa. Os estudos ainda abrangem a fotografia artística, especificamente a *Fine Art*.

Para tanto, foi desenvolvida uma série narrativa em fotografia *Fine Art* a partir da mobgrafia para experimentar os instantes da fotografia que contou com um roteiro elaborado para o desenvolvimento da tal. As fotografias foram realizadas em locação externa, na cidade de Bauru, e realizaram-se carregadas de espontaneidade, buscando um ambiente que contemple todas as questões pretendidas na série, que tem por conceito a externalização de sentimentos do fotógrafo produtor, no caso, a autora desta tese.

Para a elaboração das fotografias que compuseram a série intitulada: Razão e Emoção, o suporte utilizado para as fotografias foi a câmera do aparelho celular de marca Asus, modelo Zenfone 5 Selfie Pro, com câmera acoplada com sensor de 16 megapixels e resolução de 4616x3464 pixels, processador de 4x 2.2GigaHertz de geração Cortex-A53 + 4x 1.8 GHz e chipset Snapdragon 630 Qualcomm SDM630 que permitem que o aparelho faça fotografias de excelente qualidade técnica, e foi utilizado tanto para as capturas quanto para a editoração e tratamento das imagens. Para a série narrativa, foram feitas e tratadas sete imagens, e além disto, a série contou com uma modelo convidada e voluntária para ser auxiliar dos objetos principais: o coração e o cérebro.

1.4.1 Etapas Metodológicas

Para o desenvolvimento desta proposta, tomou-se o cuidado de pensar em rotinas de investigação que contemplasse não somente as leituras sobre os temas envolvidos e uma observação de caráter etnográfico, mas também a proposição de procedimentos que aproximasse a pesquisa a outras áreas da ciência, onde a investigação é aplicada e a experimentação é proporcionada pelo que definimos como observação participante. Neste sentido, os resultados dependeram não somente de tais experiências, através da observação participante e da pesquisa quase-experimental aplicada à comunicação (RENÓ, 2014), como também do intercâmbio de conhecimento no campo conceitual. Segundo Yin (2002, pp.27-28), teórico reconhecido no campo do estudo de caso, posiciona também a pesquisa quase-experimental como:

De novo, os métodos se sobrepõem. A ampla variedade de ciências experimentais também inclui situações em que o experimentador não pode manipular o comportamento [...], mas nos quais a lógica da realização experimental ainda não pode ser aplicada. Estas situações foram comumente denominadas situações quase-experimentais. A pesquisa quase-experimental é comumente seguida de uma etapa procedimental de aferição dos resultados alcançados.

Para a realização da pesquisa quase-experimental, tornou-se necessária a produção de um ensaio fotográfico que contemplou e experimentou a tese. Para tanto, a pesquisa foi dividida em duas partes: o estudo teórico relacionado aos temas desenvolvidos e o estudo estético/procedimental relacionado à produção da fotografia artística, que contempla a *Fine Art*. Dessa forma, essa pesquisa se posiciona como híbrida, modelo este que tem ganhado espaço nos estudos de comunicação. Tal modelo pode ser demonstrado no Capítulo 5, o qual descreve uma Mobgrafia quase-experimental.

1.4.2 Procedimentos Metodológicos

Para o entendimento dos instantes da fotografia, foi levado em consideração autores relevantes que conceituam os temas “Decisivo” e “Contínuo” em seus aspectos técnicos e teóricos. Henri Cartier-Bresson (1908-2004) tem carregado o termo “Instante Decisivo” desde a publicação de seu primeiro livro *Images à la Sauvette* e através de sua bibliografia. Diante disso, foi possível argumentar a criação e atribuição do termo ao fotógrafo referido. Já, para o tema do “Instante Contínuo”, esta pesquisa se baseou em dois autores distintos e realizou comparações com outros dois autores. Para tanto, os autores base foram o escritor inglês Geoff Dyer (1958 - atual) que escreve sobre a fotografia baseado em elementos que se repetem ao longo da sua história, além do fotógrafo, pesquisador, historiador e professor Boris Kossoy (1941 - atual) que traz o “contínuo” como a continuidade da fotografia, através não somente de seu arquivamento enquanto documento, mas da sua interpretação ao longo da sua existência (imagem) por diversas pessoas e com entendimentos diferentes de acordo com as vivências pessoais. E as comparações e análises do instante contínuo foram feitas com termos publicados por Philippe Dubois (1952 - atual) e Roland Barthes (1915 - 1980).

Baseado nestes autores e seguindo estas linhas de pensamento, foi possível identificar e direcionar as possibilidades temáticas para a construção de uma narrativa fotográfica que use os instantes “Decisivo” e “Contínuo”. E como a tese foi pensada a partir da mobgrafia como

suporte para a captura fotográfica, propôs-se a demonstrar alguns pesquisadores e profissionais que a usam como ferramenta de captura de imagens a fim de proporcionar diferentes olhares teórico-práticos da mesma.

Como finalização da tese, apresentou-se a construção de uma série narrativa com base na fotografia *Fine Art* - um estilo fotográfico para a exploração dos sentimentos do fotógrafo - que trouxe como base autores como Danny Bittencourt (2017; 2021) e François Soulage (2010), que deram suporte a esta experimentação.

CAPÍTULO 2

O capítulo 2 traz os conceitos de instante decisivo e instante contínuo que serão utilizados nesta tese. Para tanto, uma imersão na biografia de Henri Cartier-Bresson é necessária a fim de entendermos o instante decisivo, pois foi um termo atribuído ao fotógrafo. No que tange o conceito de instante contínuo, o capítulo traz duas vertentes, e discursa sobre eles a fim de construir uma vertente que será utilizada na construção do objeto da tese.

2 OS INSTANTES DA FOTOGRAFIA

A percepção que o homem possui do mundo pode ser uma determinação da composição da sua própria biologia, como por exemplo as imagens. Os seres humanos tomam consciência de que o mundo que enxergam é, em parte, uma dedução quando passam a entender como o olho funciona. E não são somente as imagens que sofrem esta indução, mas tudo o que está diretamente ligado a elas, como o simbolismo, a linguagem e os sentimentos... tudo é relativo e se relaciona diretamente com a imaginação. O ato de imaginar consiste na associação entre coisas que são diferentes, criando assim, novas conexões, assim como o tempo pode estar associado à existência dos humanos. A observação do mundo pode proporcionar uma melhor integração destas conexões permitindo uma compreensão mais elaborada do mundo, sendo que este é inter-relacionado e a sua complexidade pode derivar das conexões que nós mesmos podemos fazer (BRONOWSKI, 1997; ASSOULINE, 2014).

Desta forma, é possível observar a complexidade das ciências e dos atos dos seres humanos que estão intimamente ligados a esta imaginação. Edgar Morin (2005) entendia que o ser humano é fragmentado e que as relações entre eles e o mundo não são simples, mas complexas, e que entender estas relações, que podem por muitas vezes estarem quebradas, pode auxiliar a amplitude do seu pensamento sobre o mundo e a vida. Sendo assim, é importante buscar estas relações para o desenvolvimento mais completo da realidade, abrangendo, assim, uma imagem o mais próximo da realidade complexa de toda uma sociedade ou população, tendo em vista que as características socioculturais também podem influir diretamente na interpretação e no entendimento destas imagens obtidas visualmente, com ou sem auxílio de algum suporte tecnológico.

E é neste sentido de obtenção de imagens que podemos incluir a fotografia como algo que necessita de abordagens multidisciplinares para que possa ser compreendida. Ela parte de princípios técnicos provindos da ótica, que se assemelha ao funcionamento dos olhos humanos. E como já foi dito, o ser humano é complexo e incompleto, necessitando da sua imaginação para completarem as imagens e as interações que elas proporcionam em seu dia a dia. Portanto, a fotografia pode ser definida como algo com múltiplas especificidades, compreendendo a ciência, a filosofia, a sociologia e a arte. Contudo, ela precisa que tudo esteja conectado para que a mensagem que se deseja passar esteja de acordo com o que o receptor irá interpretar. E para que isto ocorra, ela pode ser desmembrada em estilos diferentes, assim como a arte. A fotografia documental precisa conter em sua imagem o maior número possível de informações de espaço-tempo para que seja interpretada de forma correta. Já a fotografia artística pode

deixar este espaço livre para a interpretação e a imaginação do receptor. Sendo assim, é possível verificar como uma abordagem correta pode influenciar no resultado para esta imagem. Os tempos na fotografia dependem diretamente da complexidade de como ela é feita.

Sabemos que no momento da captura dessa imagem o instante se congela. Capturado pela lente da câmera, ele se transforma de um momento da vida real, em uma imagem da representação daquele momento que já se foi, mas que pode ser lembrado e revisitado através daquela fotografia. Assim é o instante decisivo. O instante capturado e que toda a fotografia vai possuir. Porém, o significado real daquele momento pode não ser mais entendido durante estas visitas àquela imagem. Anos passam e, com ela, relações sociais e culturais que permeiam o observador se transformam, fazendo com que a sua interpretação não seja mais a mesma de quem fez a fotografia. Com isto, podemos afirmar que toda a fotografia possui um instante contínuo, que nada mais é do que o momento decisivo da fotografia somado à interpretação, imaginação e evolução do sujeito que a observa.

2.1 Henri Cartier-Bresson e o Instante Decisivo

Um termo pode mudar o futuro de muita coisa, de simples ações à uma cultura inteira. Assim foi com o termo “Instante Decisivo” que foi, por muitos, atribuído a Henri Cartier-Bresson, mas que na verdade, foi uma apropriação. Digamos, uma boa e coerente apropriação. A captação de momentos exatos e decisivos através da fotografia, que podem nunca mais acontecer novamente, parte do pressuposto de que o tempo não pode ser manipulado e que aquela situação em específico pode não acontecer em nenhum outro momento com outra pessoa.

Para chegar até o “decisivo” do termo citado, é preciso resgatar um pouco da história do personagem que o carrega: Henri Cartier-Bresson. Nascido na França e descendente de uma família de bens, sempre teve acesso à cultura e boa educação. Como muitas crianças abastadas, Cartier-Bresson tinha uma câmera fotográfica, a Brownie-Box⁴, mas a utilizava apenas para registros esporádicos e para registrar as suas férias. O menino era fascinado mesmo é pela pintura. Aliás, pela pintura, música e teatro, e esse gosto herdou de sua mãe, dizia a família. Desde cedo, Cartier-Bresson foi inserido no campo das artes, seja fazendo aulas de pintura, indo a teatros assistir a peças teatrais ou musicais. Seu pai, muito severo e rígido, queria que

⁴ Câmera que popularizou a fotografia, desenvolvida pela Kodak em 1900 (HACKING, 2012).

ele seguisse a tradição da família e assumisse os negócios, mas podemos afirmar que a Arte falou mais alto. Como mágica de Natal, aos cinco anos de idade, recebeu autorização de sua mãe para seguir seu tio Louis, um desertor da tradição dos negócios da família, até seu Ateliê. Louis era pintor, com laureação da Academia de Belas-Artes da França e que ensinou ao menino Cartier-Bresson que a arte não é só o que se vê: é o sentimento que vem de dentro pra fora, e que ultrapassa as barreiras da visão. Infelizmente, seu tio e mentor têm uma morte prematura devido aos ferimentos de guerra, mas o amor pela arte não morreu em Henri (CARTIER-BRESSON, 2004, 2015, ASSOULINE, 2014).

Cartier-Bresson teve muitos mestres na música, desenho e pintura, e conforme foi crescendo e se desenvolvendo o menino-moço foi conhecendo diversas formas de materiais para as artes. E apesar de reconhecer que os temas das pinturas pareciam sempre os mesmos, ele já reagia de forma surpreendente afirmando que mesmo que o assunto fosse igual. O que importava mesmo era a maneira que se via. Próximo dos 16 anos, já era possível ver o futuro. Talvez tenha sido neste momento, um instante decisivo, o momento em que o menino tomava consciência do que realmente importava a ele, independente do suporte que viesse a utilizar.

Com temperamento rebelde, impetuoso e vivaz, Cartier-Bresson era chamado de “ovelha-negra” da família. Ia mal nos estudos. Fez diversos testes na Escola de Altos Estudos Comerciais, obrigado pelo seu pai, mas sempre obteve péssimas notas, pois não ia bem em matemática e geometria. Seu desempenho na escola diminuía na mesma velocidade que sua paixão pela arte aumentava. A decepção na família só aumentava, uma vez que, como primogênito, depositavam nele a esperança de herdar a direção da empresa. Os jantares da família eram regados a discussões e grandes desavenças, principalmente entre Henri e seu avô. Cansado de insistir nos estudos do filho, e das brigas contínuas, o pai de Henri queria ver o filho encaminhado e o encorajava a desempenhar qualquer profissão que ele desejasse, porém o alertava de que, como não era a profissão que a família almejava para ele, teria apenas uma mesada com os rendimentos do seu dote para financiar os estudos. Aos dezessete anos, cumpriu o serviço obrigatório no exército francês e tinha aspirações de se tornar piloto da força aérea, mas foi dispensado do exército, cuja alegação era de ser fraco e incapaz de passar ao nível superior. Aos dezenove anos, e ainda procurando alguma profissão, Henri não conseguia se desvincular da pintura e pensava muito em ser pintor. Matriculou-se, então, na Academia Lhote, na França, onde conheceu diversas técnicas e movimentos artísticos e foi obrigado a aprender

matemática para poder entender as pinturas de Leonardo da Vinci⁵, ficando impressionado com o Cubismo⁶ (ASSOULINE, 2014).

Durante a infância toda, o menino Henri teve repulsa da matemática, e ali, por conta de uma paixão, aceitou a matéria. Se pensarmos de acordo com Paulo Freire (2003, p. 40), quando afirma que “a educação é sempre uma certa teoria do conhecimento posta em prática [...]”, podemos entender a aceitação de Henri pela matemática e a geometria, quando coloca-as em prática nos seus desenhos e pintura e sente a necessidade de as estudar mais para que possa se aperfeiçoar em algo que ama.

O aspirante a pintor estudou por anos técnicas de pintura, frequentou museus, conheceu diversos artistas já reconhecidos, como André Breton (pai do surrealismo) e outros famosos, e sentiu na pele a rejeição em salões. Por outro lado, suas novas amizades o levaram a conhecer diferentes aspectos da pintura e dos movimentos sociais franceses da década de 1930. Foi nesta época que ele tomou conhecimento da Revista *La Revolución Surrealiste*, e do movimento surrealista. Cartier-Bresson se identificou com discurso do movimento, o qual estimulava a insubmissão social e falava do sonho, de viver o agora, e de exprimir o pensamento puro e real sem a interferência da razão, da ética ou da moral, deixando de lado a lógica. Henri Cartier-Bresson fica fascinado por um dos livros escritos por Breton, mas mais do que as palavras, o motivo do fascínio foi pelas imagens fotográficas contidas nele, e começou a se descobrir em um novo estilo. Leu muitos livros de teorias da psicanálise e apreciava obras de artistas surrealistas. Assistia a filmes do mesmo movimento, mas se recusava a realmente entrar para o movimento pois não queria correr o risco de ser excluído novamente. E esta característica ele levou por toda a sua vida, porém ele nunca deixou de ser surrealista (CARTIER-BRESSON, 2004, 2015; ASSOULINE, 2014).

Com o passar dos anos, Cartier-Bresson perde alguns de seus amigos e também sua paixão. Henri se apaixonou por Gretchen Powel, esposa de Peter Powel, que conheceu por meio de um amigo em comum. Peter e Gretchen, mais velhos que Cartier-Bresson, compartilharam suas experiências com o estudante de pintura. Os primeiros contatos com uma câmera fotográfica foram proporcionados por Peter, que o ensinou como usá-la e o que se esperar dela, além de ensiná-lo a como desenvolver seu olhar fotográfico. Como seu amigo passava muito tempo viajando e Gretchen e Henri se apaixonaram e tiveram um caso, mas que teve fim. Após

⁵ Leonardo da Vinci (1452 a 1519) foi pintor, desenhista, escultor, arquiteto, astrônomo e engenheiro. Desenvolveu aspectos na pintura com maestria como a representação real do corpo humano e a técnica do sfumado.

⁶ Cubismo é um movimento artístico surgido em 1907 cuja característica é a utilização das formas geométricas para a estilização e representação do objeto pintado.

ficar desiludido, o menino aventureiro que morava dentro dele falou mais alto e, para não perder a razão com sua paixão, o levou a explorar o mundo. Henri Cartier-Bresson quis explorar a África, carregando uma câmera fotográfica que havia comprado para fazer registros da viagem e apenas mil francos (cerca de novecentos reais). Como possuía pouco dinheiro, decidiu que precisava trabalhar para se manter, e passou a exercer as atividades de vendedor de madeiras a caçador, fotografando, então, apenas nos seus horários livres (ASSOULINE, 2014).

Surge, assim, Cartier-Bresson fotógrafo. Suas primeiras fotografias já demonstravam a preocupação com a geometria e a busca pelo imediato. Ainda que seus registros se baseavam em sua maioria, em paisagens, já era possível ver a sua identidade e estética fotográfica gravadas na imagem. Imagens essas que, ao revelá-las, mostraram também a sua falta de conhecimento em fotografia, pois sua câmera estava cheia de fungos que ele não havia percebido.

Logo, ele adoece. Adquire esquistossomose, que na época dispunha de um tratamento escasso, e se depara com uma experiência de quase morte. Porém, se recuperou da doença e decidiu que a vida era mais valiosa do que ele imaginava. Esta experiência que ele teve na África definiu a sua personalidade e o resto de sua vida. Desta forma, Henri Cartier-Bresson voltou à França e anunciou ao seu pai que não queria mais assumir os negócios da família e que desejava ser fotógrafo. Explicou que renunciou à pintura para ser um fotógrafo pois esta lhe permitia ter uma vida mais intensa (ASSOULINE, 2014).

Assim como ele, diversos outros pintores viraram fotógrafos, a começar por Daguerre, um dos desenvolvedores da fotografia. Louis Jacques Mandé Daguerre, um pintor francês que tinha a ânsia de aprimorar a câmara escura para o auxiliar em seus processos de desenho e pintura, acabou se encantando com o processo fotográfico e o imediatismo da imagem que este proporciona. Mesmo depois de sua patente, a fotografia tirou inúmeros pintores dos processos demorados e trabalhosos da pintura e os levaram ao imediatismo imagético. E mesmo que estes demorassem alguns minutos, eram infinitas vezes mais rápidos que a pintura. No seu início, a fotografia gerou discussões sobre se poderia ser considerada uma forma de arte, e que ela, a fotografia, era lugar apenas para os fracassados na arte de pintar. Brassai, artista e fotógrafo francês dizia que a pintura tem sua criação baseada na personalidade do artista, enquanto a fotografia constata os fatos e pode ser considerada um documento. O fotógrafo ainda dizia que as duas são diferentes, e que:

A fotografia é a própria consistência da pintura. Ela lhe lembra incessantemente o que não se deve fazer. Que a pintura assuma portanto suas responsabilidades. [...] Depois de admirarmos tudo que a chapa fotossensível é capaz de revelar, buscaremos outra

sensibilidade, a do fotógrafo. O que atrai o fotógrafo é justamente a possibilidade de penetrar nos fenômenos, de aprender suas formas. Ah, presença impessoal! Eterno incógnito! O mais humilde criado, o deslocado por excelência, que só vive nas imagens latentes. Ele as persegue até seus últimos refúgios, as surpreende no que existe de mais positivo, material e verdadeiro nelas. Quanto a saber se é preciso conceder-lhe o tão comprometido nome de “artista”, realmente, isso não tem nenhuma, mas nenhuma importância (ASSOULINE, 2014 p. 73-74).

Mas se a fotografia se desenvolveu a partir de uma necessidade da pintura, onde os artistas buscavam formas de passar o que viam para as telas de maneira mais fiel possível antes de pintar, por que ela não pode ser considerada uma forma de arte? Ela é derivada da pintura, da necessidade do artista de mostrar aos outros sua forma de expressão, seu olhar e seu entendimento do mundo. A fotografia também é uma forma de comunicação, assim como a arte.

E foi com esta maneira de expressão, e sem se importar com o que a sociedade falava dela, e sem se importar com o que a sua família falava desta sua escolha, que Henri Cartier-Bresson tornou-se fotógrafo, afirmando que fazia uma pintura cada vez que tirava uma fotografia.

Foi nesta época, também, que a fotografia se difunde como mídia informativa e que começam a ser expostas em museus as primeiras obras fotográficas, dando destaque a diversos fotógrafos artistas e fotojornalistas. E é vendo uma das séries do fotógrafo de viagens Martin Munkacsí que nasce o subconsciente do “instante decisivo” e do fotojornalista Henri Cartier-Bresson:

Ver em um milésimo de segundo aquilo com que as pessoas indiferentes convivem sem perceber, esse é o princípio da reportagem fotográfica. E, no milésimo de segundo seguinte, fazer a foto daquilo que se viu; esse é o lado prático da reportagem (ASSOULINE, 2014 p. 76).

A reportagem em questão possui uma fotografia que mostra três jovens de costas correndo para um lago no Congo, África. Esta fotografia fez Cartier-Bresson se lembrar de sua época vivida no país, e mais especificamente, de uma de suas primeiras fotografias feitas, cuja imagem era de três negros seminus, de costas, remando uma canoa. A fotografia contraluz de Munkacsí o impressionou pelo senso de composição, pela técnica fotográfica e pela geometria contida nela. Foi ali, naquela fotografia, que Cartier-Bresson percebeu que ao registrar o momento, a fotografia poderia alcançar a eternidade (CARTIER-BRESSON, 2004; ASSOULINE, 2014).

Figura 1 – Três rapazes no lago Tanganica - Munkacsi, 1930.



Fonte: Disponível em <https://www.gettyimages.pt/detail/fotografia-de-not%C3%ADcias/boys-running-into-the-seaphotographer-martin-fotografia-de-not%C3%ADcias/542919465?adppopup=true>. Acesso em fev. 2022.

Movimento, verdade, espontaneidade, alegria, geometria, arte e vida. Foi tudo isso que Henri Cartier-Bresson viu e sentiu com esta fotografia e que pediu a Deus que também conseguisse transmitir em uma imagem todos esses sentimentos. Foi ali que surgiu o grande fotógrafo que conhecemos. A sua formação artística, somada à vivência na África com sua experiência de quase-morte, onde trouxe à tona a sua personalidade forte e de explorador com sua vontade de viver vieram à tona e o fizeram querer se entregar de corpo e alma à fotografia. E após comprar a sua câmera Leica, ele nunca mais parou de fotografar. Um casamento perfeito, quase que uma fusão de corpo e equipamento, o fez deslancar na profissão fotógrafo. Ele nunca mais a abandona. Leve, pequena e ágil, a Leica era a sua câmera perfeita. Cartier-Bresson não gostava de aparecer e preferia registrar os momentos fugazes de forma despercebida e silenciosa. Porém, a fotografia ainda era mais um hobby do que algo profissional na vida dele, e sua influência surrealista ainda o perseguia.

Talvez a sua experiência como caçador na África o tenha influenciado a “caçar fotografias”, pois ele pintou todas as partes metálicas de sua nova Leica a fim de se passar despercebido e desta forma, conseguir capturar os momentos únicos e fugazes da vida, que ele tanto valorizava.

Henri fez uma expedição por várias cidades europeias para utilizar a sua nova companheira e em pouco tempo realizou uma pequena exposição fotográfica. Com o início da

Segunda Guerra Mundial, Henri, então, se juntou ao exército francês. Porém foi preso pelos nazistas e, após várias tentativas, conseguiu fugir e voltar à França, onde começou a trabalhar registrando a ocupação e libertação de seu país (CARTIER-BRESSON, 2004, 2015, ASSOULINE, 2014).

Com suas viagens para diversos países, conheceu várias pessoas que se tornaram seus amigos, como Robert Capa, David Seymour e George Rodger, com quem fundou a Agência Cooperativa Magnum Photos. Os quatro amigos se dividiram na tarefa de cobrir diferentes acontecimentos que estavam ocorrendo mundo afora, ficando a cargo de Cartier-Bresson o registro da China e Índia. Em 1947, o fotógrafo embarcou para a Índia e, como um golpe de sorte, Henri capturou Mahatma Gandhi momentos antes de sua morte. Com a notícia de seu assassinato, ele voltou para Mani Bhavan e registrou seu funeral. “Ao percorrer esse país traumatizado, ele esboça o retrato de um povo captado no instante preciso de um dos mais íntimos infortúnios de sua história. Por sua sutil análise visual dos ritmos da multidão, ele dá substância à tristeza” (ASSOULINE, 2014, pp. 218-219).

Cartier-Bresson passou sua estadia na Ásia buscando fragmentos da realidade. Viajou pelo Paquistão, Birmânia, Beijing, Shanghai, Taiwan e Hong Kong, fazendo registros de seus cidadãos e dos conflitos enfrentados por estes povos. Ele entendia que para que se passe despercebido e que sua fotografia reflita a realidade e a cultura vivida por estes povos, sem que haja influência em seu ato fotográfico, ele precisaria passar vários dias vivendo como estes cidadãos para os entender antes de capturar suas fotografias e tomava cuidado com suas legendas ao enviá-las de volta à agência:

Quero que as legendas sejam estritamente informativas, e não observações sentimentais ou irônicas. Quero que haja uma informação franca - existem elementos suficientes para isso nas páginas que estou enviando. Confio inteiramente em vocês, mas ficarei muito reconhecido se forem bastante claros com nossos clientes sobre isso. Deixemos as fotos falarem por si e, por amor a Nadar, não deixemos pessoas sentadas atrás de escrivainhas acrescentarem algo que não viram. Faço do respeito dessas legendas uma questão pessoal (ASSOULINE, 2014, p. 230).

O compromisso com a verdade era um de seus lemas. O fotógrafo exigia o entendimento do seu olhar quando fazia as fotografias com o encaminhamento das legendas até a sua publicação. Sabia da importância do respeito e da preservação das culturas as quais se insere antes de capturar as imagens.

Ao voltar da Ásia, Cartier-Bresson recebeu um convite de Teriade⁷, um amigo editor, para publicar seu próprio livro. Mesmo que receoso e incentivado por Robert Capa, o faz não pelo dinheiro, mas pelo reconhecimento. Após muita insistência e contragosto, escreveu o prefácio do livro que mostraria uma seleção de suas fotografias feitas ao longo de suas últimas décadas. No prefácio, Henri Cartier-Bresson utiliza de uma frase do Cardeal de Retz que gosta muito: “Não há nada nesse mundo que não tenha um instante decisivo” e que foi utilizada como título para o mesmo (ASSOULINE, 2014 p. 64). A partir daí, o livro *Images à la Sauvette* começa a ser traduzido para O Instante Decisivo, e Henri Cartier-Bresson passa a ser conhecido como criador do termo. Desta maneira, todas as lendas que conhecemos e ouvimos falar sobre o fotógrafo e o instante decisivo surgem, persistem, impregnam na comunidade fotográfica.

2.1.1 “Esclarecendo” o Instante Decisivo

Como um termo utilizado, sem nenhuma pretensão, pode moldar a vida profissional de um fotógrafo que queria apenas capturar a vida? O próprio fotógrafo afirmou por diversas vezes que não era o criador do tema e não gostava de falar sobre o assunto. Mas as pessoas ainda o atribuem à criação. Pode parecer uma inconsistência, assim como muitas encontradas nos livros escritos sobre o fotógrafo, nas entrevistas dadas por ele mesmo e nas próprias atitudes percebidas em sua biografia.

Henri Cartier-Bresson passou a vida tentando usufruir cada segundo dela. Fugiu da responsabilidade de assumir a empresa da família se aventurando no campo das artes. Foi rejeitado enquanto pintor, conheceu a fotografia e em um momento de quase-morte na África percebeu que ela seria a sua melhor amiga. Com ela, o artista poderia fazer imagens quase que instantâneas, assim como a vida. E era isso que ele buscava: o efêmero, a corrida contra o tempo, o registro na eternidade de algo que não podia mais ser vivido.

Dono das contradições, apesar de não considerar a fotografia como uma forma de arte, ele não conseguiu deixar o artista de lado na hora de compor cada uma delas. Dizia que não se importava com a técnica e que o olhar era sempre o mais importante, mas a geometria sempre estava presente. Andava com sua Leica mesmo que não fosse fotografar, afirmando que era porque gostava de estar preparado. Tinha um olhar para o imprevisível em uma situação previsível, buscava o extraordinário no ordinário. Não conseguia viver sem fotografia, mas

⁷ Nascido em 1897 na Grécia e falecido em 1923 em Paris, foi um dos principais editores de livros de arte do séc. XX.

afirmava que ela não existia. Não considerava a fotografia como forma de arte, mas dizia que fazia uma pintura cada vez que fotografava. Falava que a fotografia não servia para ser observada por mais de alguns minutos, mas mudou a história da fotografia com seu olhar, eternizando momentos que são contemplados por muitos e por muito tempo. Afirmava que a fotografia deveria ser pensada, sentida e premeditada, mas registrou instantes que não consegue descrever. Escrevia legendas em suas fotografias para que elas não fossem mal interpretadas, porém, por diversas vezes, afirmou ter tido vontade de fazer falsos textos para que as pessoas pudessem valorizar o olhar. É contra as escolas de fotografia. Defendia a liberdade, desde que fossem dentro de regras. Era popular, se inseria nas culturas e fazia amizades, mas tinha medo da multidão. Condenava a Academia, mas desta vez a inconsistência é nossa em querer estudá-lo.

Seu discurso contradiz a sua arte. Sempre foi assim e sempre será. Ele sempre foi o coadjuvante. Desde sua infância aprendeu a observar, e se manteve assim, colocando o assunto da sua fotografia em um patamar de importância acima da técnica e de si próprio. Para ele, a fotografia é o congelamento do tempo em um momento único em algum lugar do espaço justificando a ideia de tempo como algo que se relaciona diretamente com a existência dos seres vivos. Em suas fotografias, é sempre possível verificar esta relação direta, trazendo o instante decisivo do momento (tempo) incidindo diretamente com o personagem da narrativa (ser vivo).

O Instante Decisivo decidiu a carreira de Cartier-Bresson. A utilização da frase do cardeal em seu prefácio só realçou o seu estilo fotográfico: a corrida contra o tempo, sua eterna contradição, indo de encontro com sua personalidade contraditória. O fotógrafo do instante vai ficar eternamente gravado na história.

2.2 O Instante Contínuo

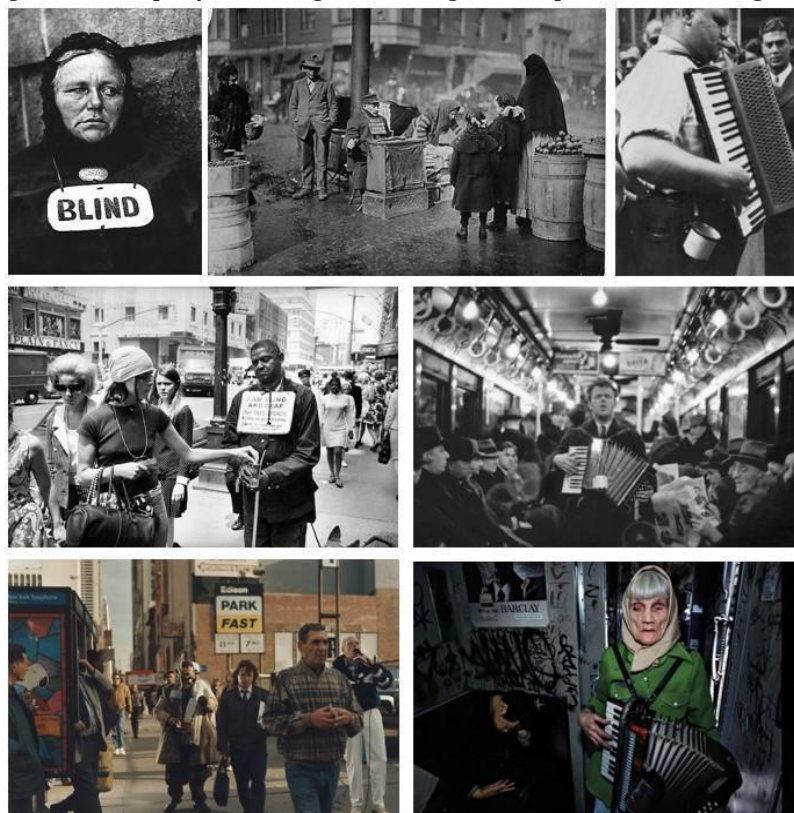
Diferente de Henri Cartier-Bresson, que buscava no “instante decisivo” o momento único e irrepetível da fotografia, o “instante contínuo” não é um termo atribuído a uma personalidade ou ainda, algum estilo fotográfico. É muito mais que isso, partindo do fazer fotográfico até a compreensão da narrativa imagética. O termo busca a repetição, o diálogo, e até a continuidade das fotografias ao longo da história fotográfica. Desta forma, esta tese procura discorrer sobre duas vertentes existentes do instante decisivo apresentadas por Geoff Dyer, Boris Kossoy e reflexões feitas a partir de ideias de Roland Barthes e Philippe Dubois.

2.2.1 O Contínuo como Repetição

Todo, ou quase todo fotógrafo, já fez fotografias da janela de suas casas. Não significa que copiam as imagens dos colegas de profissão, ou que, para entrar no ramo da fotografia, precisam necessariamente fazer fotos de flores, insetos, pôr-do-sol ou ainda a conhecida foto da janela. Segundo Dyer (2008), são conceitos pessoais, narrativas que significam sentimentos próprios de pertencimento, de personalidade e remetem a uma relação etimológica: “a câmera reverte a suas origens, retorna a um quarto em que entra a luz - e entra a escuridão” (2008, p. 163).

Geoff Dyer (2008) descreve o instante contínuo como a forma com que certos assuntos tornam a aparecer na história da fotografia mesmo em épocas, fotógrafos e lugares distintos. Em seu livro *O Instante Contínuo: uma história particular da fotografia*, o autor analisa diversas fotografias e objetos fotografados elencados em temas e faz uma analogia entre as imagens e apresenta conexões entre as fotografias de autorias diferentes, como visualizado nas fotografias abaixo.

Figura 2 – Compilação de fotografias de cegos feitas por diferentes fotógrafos.



Fonte: DYER (2008, pp 19, 23, 33, 24, 30, sp).⁸

⁸ Imagens da esquerda para a direita: Paul Strand: Cega, Nova York, 1916; Lewis Hine: Mendigo cego em mercado italiano, 1911; Garry Winogrand: Nova York, c.1968; Walker Evans: Nova York, 25 de fevereiro de

A Figura 2 traz diferentes fotografias do mesmo assunto que foram feitas por diversos fotógrafos ao longo da história. O retrato de uma cega, feito por Paul Strand em 1916, mostra uma senhora deficiente visual com um crachá de ambulante licenciado e uma placa escrito “cega” e, segundo Dyer (2008), é uma fotografia de grande força. No sentido de leitura ocidental, é possível ver as fotografias de Lewis Hine, de 1911, que mostra ao centro da imagem um cego no mercado italiano, a fotografia de Garry Winogrand, de 1968, cuja imagem traz um cego recebendo uma doação.

A fotografia de Walker Evans, de 1938, retrata um cego tocando acordeom no metrô de Nova York e trocando, assim, seu trabalho por dinheiro. As duas imagens coloridas datam do final dos anos 1900. Estático, ao centro da foto, Philip-Lorca diCorcia captura um cego pedindo esmola no centro de Nova York, em 1993, e Bruce Davidson captura mais uma cega tocando acordeom no metrô em 1980.

Todas essas fotografias foram feitas a partir do mesmo assunto (cegos), porém em décadas diferentes e com composições diferentes. De certo, por um motivo social que aflige muitas pessoas e que, infelizmente, persiste por muito tempo, e mesmo que as imagens não sejam da mesma autoria, de tempos iguais ou com composições parecidas, trazem em sua narrativa a mesma mensagem: cegos nas cidades. Este é o instante contínuo, que volta a se manifestar nas imagens capturadas.

Mas o instante contínuo não é representado apenas por assuntos recorrentes, como afirma Geoff Dyer (2008). Ele também pode ser percebido em fotografias com imagens parecidas, e, para ilustrar este conceito, apresento as imagens abaixo que foram feitas em lugares, épocas e por fotógrafos diferentes, mas que apresentam uma completa similaridade em composição visual.

1938; Bem Shahn: Sem título, 1932-4; Philip-Lorca diCorcia: Nova York, 1993 e Bruce Davidson: Metrô, 1980-1.

Figura 3 – Josef Koudelka, Invasão de Praga, 1968.



Fonte: HACKING (2012, p. 392-393).

Figura 4 – Natalia M. Viola, Avenida em Pandemia, 2020.



Fonte: Imagem da autora (2020).

Estas duas fotografias foram feitas em momentos peculiares da história. A Figura 3 apresenta a fotografia feita por Josef Koudelka em uma importante avenida de Praga no momento exato de sua invasão e data de 1968. Já a Figura 4 mostra uma das principais avenidas de Bauru, uma cidade do interior de São Paulo, durante a Pandemia em 2020, feita pela autora. As duas avenidas, os dois relógios mostrando os horários, um remetendo ao momento da invasão da cidade e o outro o horário em que ela estaria congestionada. Dois instantes decisivos e que não voltam mais exatamente como foram feitos, mas também dois instantes contínuos que, por aparecerem em similaridade, remetem um ao outro.

O instante contínuo também pode ser encontrado pela composição das imagens mostradas nas Figuras 5 e 6.

Figura 5 – Boulevard du Temple, de Daguerre, 1838, e Rua Principal, de Walker Evans, 1931.



Fonte: HACKING (2012 p.22,23 e DYER, 2008 p.211).

A fotografia Boulevard du Temple de 1838, de Daguerre foi considerada a primeira fotografia com registro de uma pessoa. Mesmo que a foto de Walker Evans de 1931 não possua o registro de nenhuma pessoa caminhando pelas calçadas, um século separa estas imagens que, mesmo tendo sido feitas em locais diferentes e com suportes diferentes, apresentam características composicionais muito similares como as linhas verticais, as árvores na avenida e a captura dos prédios da cidade. São estas similaridades que as fazem tão próximas e contínuas. A mesma análise serve para as fotos apresentadas a seguir, que foram feitas pela autora, e que apresentam o contínuo de outras fotografias já feitas ao longo da história.

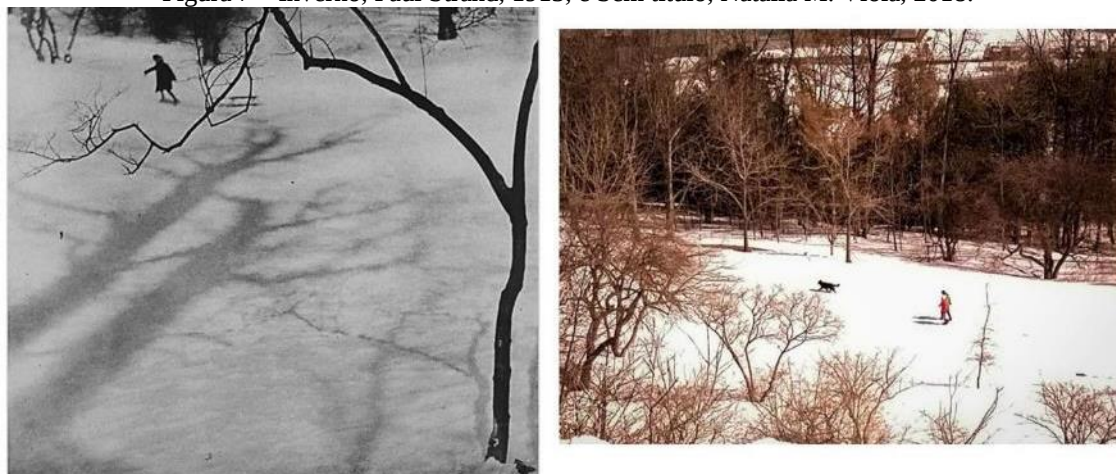
Figura 6 – Hyeres, Henri Cartier-Bresson, 1932 e Sem Título, Natalia M. Viola, 2018.



Fonte: KULCSÁR (2017, sem página) e Imagem da autora (2018).

Esta fotografia (Figura 6) foi feita em uma viagem ao Canadá em 2018 com aparelho celular, sendo ela, o início da pesquisa para esta tese. Contemplando a instantaneidade da vida quebequense, foi registrada – sem ter o menor conhecimento – uma imagem muito semelhante à de Henri Cartier-Bresson, apresentada posteriormente por Denis Porto Renó, jornalista e professor de fotografia. Quando da ciência da fotografia de Cartier-Bresson, surgiu a curiosidade de pesquisar o porquê de tal coincidência, culminando na descoberta da existência do “instante contínuo”. A mesma viagem resultou em muitos outros contínuos que foram encontrados durante esta pesquisa, como pode-se observar nas Figuras 7 e 8.

Figura 7 – Inverno, Paul Strand, 1913, e Sem título, Natalia M. Viola, 2018.



Fonte: DYER (2008, p.153) e Imagem da autora (2018).

Figura 8 – Sem título, Garry Winogrand (sem data), e Sem título, Natalia M. Viola, 2018.



Fonte: <https://easyreadernews.com/behind-the-camera-with-garry-winogrand/> e Imagem da autora (2018).

Os assuntos ou composições das fotografias podem se repetir pelo simples motivo de já terem sido visualizadas e as imagens ficam guardadas na memória. Porém, podem ocorrer situações em que fotógrafos capturam imagens semelhantes a outras já feitas sem ter o conhecimento delas ou da história da fotografia. Sendo assim, os assuntos ou composições similares podem ter sido provocadas pela vida em sociedade, pelo cotidiano comum, pelo desenvolvimento do olhar ou simplesmente pelo instinto.

Para Dorothea Lange (*In* DYER, 2008 p.15), um fotógrafo deveria trabalhar sem planos e fotografar intuitivamente. “Saber de antemão o que se está procurando nos faz fotografar apenas nossas próprias concepções prévias, o que é muito limitador”. Afinal, o tempo não para, apesar da fotografia ter a capacidade de congelá-lo em uma imagem.

E o tempo também não é o mesmo para todos. Algumas sociedades estão mais à frente que outras e desta forma, alguns acontecimentos podem se repetir devido ao desenvolvimento podendo causar assim, a coincidência da captura de imagens semelhantes e/ou a repetição dos assuntos, ou seja, o instante contínuo na visão de Geoff Dyer.

Estas coincidências podem se dar não somente com imagens, mas também através de outras formas de arte, como o poema. Dyer (2008, p.21) cita em seu livro: *O instante contínuo, uma história particular da fotografia*, um exemplo como segue:

[...] golpeado pela visão
De um mendigo cego, que, de rosto erguido,
Postava-se contra uma parede, tendo no peito
Um papel escrito, que explicava
A história do homem, e quem ele era.
(WORDSWORTH *In* DYER, 2008).

O poema escrito por Wordsworth traz uma confluência com a fotografia de uma mendiga cega (Figura 2) feita por Paul Strand que, um século depois, trazia na imagem todas as características citadas no poema, inclusive a placa de identificação.

Parafraseando Dyer, todo fotógrafo, algum dia de sua vida, se pegará fazendo fotografias de dentro de suas casas através das janelas. Seja por vontade própria, seja por força maior, como por exemplo, durante a Pandemia de Covid-19, onde foi necessário ficar em quarentena. O que mais, ou melhor, onde mais poderiam os fotógrafos fazer suas fotografias, senão das janelas, e assim registrar as suas realidades?

Susan Sontag (2004) cita que a fotografia não é uma realidade, mas uma parte da realidade ou um testemunho da verdade. A fotografia não consegue capturar o ambiente da ocasião por completo e a parte fotografada é passível do olhar e interpretação do fotógrafo, como afirma Boris Kossoy:

As imagens fotográficas, entretanto, não esgotam em si mesmas, pelo contrário, elas são apenas o ponto de partida, a pista para tentarmos desvendar o passado. Elas nos mostram um fragmento selecionado da aparência das coisas, das pessoas, dos fatos, tal como foram (estética/ideologicamente) congelados num dado momento de sua existência/ocorrência. (KOSSOY, 2002, p.21)

Assim como Edgar Morin define a complexidade do ser humano, o fotógrafo Boris Kossoy entende que a imagem capturada pela fotografia é complexa, é um pedaço fragmentado da realidade, mas que não findam em si mesmas, elas possuem continuidade a partir da interpretação feita pelo fotógrafo que a fez, e o significado mais profundo da fotografia, por muitas vezes, encontra-se implícito na imagem. Para Susan Sontag:

É evidente que existe uma diferença entre a fotografia entendida como “expressão verdadeira” e a fotografia entendida (o que é o mais comum) como registro fiel; embora a maioria dos arrazoados acerca da missão da fotografia tente velar essa diferença, ela está implícita nos termos rigorosamente polarizados que o fotógrafos empregam a fim de dramatizar aquilo que fazem. [...] a fotografia é vista como uma aguda manifestação do “eu” individualizado, o eu recolhido a si mesmo e desabrigado, perdido em um mundo avassalador - que domina a realidade mediante uma rápida compilação visual dessa realidade (SONTAG, 2004, p. 135).

E desde o realismo pictórico das artes, os pintores sentiam-se donos da natureza ao representarem a realidade, a imagem do mundo visível, e isso pode ser atribuído à fotografia, que, após sua invenção, tirou do realismo parte de seu prestígio. A consciência de que a vida e tudo que a cerca é perene, inclusive o tempo, faz o homem querer o conservar de alguma forma

e graças à arte ele pode ser o detentor deste poder, incluindo os seus sentimentos inconscientes (HUYGHE, 1965). E é desta forma que a arte, através das imagens, se afirma como uma linguagem diferente das palavras, permitindo a expressão do irracional.

2.2.2 O Contínuo como Mensagem

A palavra imagem, derivada do latim (*imago*), *significa* figura, sombra e imitação. É a representação figurada do objeto percebida através da visão ou qualquer outro sentido como as imagens sonoras ou táteis, sendo necessário o cuidado para não confundir todo o visual com a imagem (MCLUHAN, 1979). Desta forma, quase toda representação pode ser caracterizada como uma imagem e toda imagem é uma representação do mundo a partir de um certo sistema de signos, codificando o universo. Visto que todo processo comunicacional é suscetível a erros, pode-se dizer que toda codificação é representação parcial do universo, mesmo havendo o desejo de esgotá-lo (FERRARA, 1997).

Tendo em vista que a fotografia é uma fração do espaço-tempo representando o “pedaço” de um todo, é necessário analisar esta imagem quanto à sua capacidade de comunicar algo isoladamente. Perceber a sua composição, os objetos contidos nela e a sua intenção. Para uma fotografia documental, ou de reportagem, imagens fracionadas de um acontecimento, quando não acompanhadas de texto verbal, podem ter seu sentido desconexo da realidade em que foi feita, se não possuírem indícios temporais captados em sua composição.

Porém, não podemos nos esquecer que apesar da existência da imagem com formas, cores e representação de objetos, a mensagem necessita de um receptor para que ocorra o processo de comunicação. Segundo McLuhan (1979), não pode haver uma imagem sem um processo de comunicação, e este processo é estabelecido com a existência de um sujeito emissor, no caso o fotógrafo, uma mensagem, um meio (a fotografia) e um sujeito receptor, ou o observador da fotografia. Para ele, a imagem fotográfica transmite, reduzida e transformada, “a cena captada pelo fotógrafo, a realidade literal (...) A este nível de comunicação não é necessário que exista um código, uma vez que os dois pressupostos estão em perfeita analogia” (MCLUHAN, 1979, p.39).

Segundo Dyer (2008) até mesmo as fotos mais comuns, do cotidiano, podem ser feitas com intencionalidade e muita preparação. Uma simples foto olhando a geladeira aberta (p.27) pode ter sido preparada por horas com a observação dos pontos de luz e experiências. Até

mesmo as fotografias de rua podem ser produzidas, como, por exemplo, ao pagar prostitutas para que posem em ambientes escolhidos pelo fotógrafo.

E desta forma, a fotografia também passou a ser algo com o que o observador pode, de certa forma, passar a fazer parte do momento fotografado, pois segundo Sontag (2004, p.21) “uma foto não é apenas o resultado de um encontro entre um evento e um fotógrafo; tirar fotos é um evento em si mesmo”, transformando o fotógrafo em um *voyeur*, pois ele possui o direito de interferir, invadir ou ainda ignorar os fatos que estão acontecendo na frente da câmera, ou seja, “tirar fotos estabeleceu uma relação voyeurística crônica com o mundo”.

Porém, apesar de toda a intencionalidade, de toda a participação ativa ou apenas como observador do fotógrafo na fotografia, esta é passiva em si. Ela apenas registra o momento acontecido - seja ele posado ou não - e não interfere na continuidade do tempo real. Entretanto, estão carregadas de informações que podem ter valores reais inestimáveis ou ainda, informações de valores ficcionais, e que dependem diretamente da sua intencionalidade. Estas informações podem transformar a fotografia em notícia ou ainda podem ser apenas uma narrativa imagética passível de interpretação, mas que ainda sim, possuem informações preciosas para o observador.

As “fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia [...] nunca se compreende nada a partir de uma foto [...] as fotos preenchem lacunas em nossas imagens mentais do presente e do passado” (SONTAG, 2004, p.33). Podemos citar aqui a famosa frase “uma imagem fala mais do que mil palavras” e afirmar que não se trata de algo correto, pois as imagens soltas, sem contexto ou conteúdo, nada trazem de informação real, apenas são especulações para a nossa imaginação. Porém, podem ser muito bem utilizadas neste quesito: o imaginário.

E a fotografia, por se tratar de algo complexo, pode não possuir apenas uma condição, e sim uma combinação de conceitos como o real e o imaginário, como pode ser observado na fotografia “O Maestro”, de Boris Kossoy:

Figura 9 – O Maestro [da série Viagem pelo Fantástico]. Boris Kossoy, 1970.



Fonte: KOSSOY, 2021, sp.

Nesta fotografia, é possível ver a intencionalidade e a trama imaginada interagindo com o mundo real. Uma fotografia intencional cuja mensagem embutida é a crítica política vivida pela sociedade na época. Segundo Kossoy a fotografia se trata de uma denúncia simbólica. “Acontece que a imagem é aquilo que ela mostra, é a aparência. E se a mentalidade e a cultura visual das pessoas apenas estacionam na imagem e não passam dela, você não está mostrando nada para ninguém” (KOSSOY, 2018, p.503).

Para o fotógrafo Brassai (1968) a fotografia é dupla, podendo ser desmembrada do instante vivido, do mundo real, carregando informações históricas bem como derivada das artes, com o tema capturado de forma planejada e executado de acordo com preocupações plásticas. Para ele, a fotografia vai além de registros iconográficos e contém mais que apenas cenários, ela contém atores e personagens dos assuntos pertencentes aos fotógrafos que as criam.

Para entender o instante contínuo, foi necessário trazer como base as reflexões do fotógrafo Boris Kossoy, que em primeiro momento entende que a fotografia parte da captura do real, mas que depois ela passa a fazer parte de um outro universo denominado “segunda realidade”.

Partindo da citação de Pierre Francastel (1972, *In*: KOSSOY, 2014, p.47): “O mundo exterior nos fornece um campo contínuo e indiferenciado de fenômenos que animam permanentemente o campo de nossa retina com impressões cuja característica é serem

contínuas”, Kossoy contextualiza o “instante contínuo”. O que podemos entender é que, toda fotografia parte da captura de um instante, um momento exato do acontecimento, um congelamento de um instante decisivo, uma fração do espaço e tempo real que ficará registrado e isolado em uma imagem, mas que continuará existindo por décadas. E esta imagem isolada não possui antes e nem depois. É um recorte da vida que transmuta a sua existência da tridimensionalidade para a bidimensionalidade. “Sem antes, nem depois; este é um dos aspectos mais fascinantes em termos do instante contínuo recortado da vida que se confunde com o nascimento do descontínuo do documento” (KOSSOY, 2014, p.48).

Conforme nos explica o autor, “toda fotografia representa em seu conteúdo uma *interrupção* do tempo, e portanto, da vida” (KOSSOY, 2014, p. 47). Sendo assim, podemos entender esta interrupção como a captura do instante decisivo, ou seja, o exato momento de uma ação e que não voltará mais a se repetir.

Baseado em uma citação de Jean Kleim (In KOSSOY, 2014, p.48): “se é possível recuperar a vida passada, primeira realidade, e se temos, através da fotografia, uma nova prova de sua existência, há na imagem uma nova realidade, passada, limitada, transposta”, Boris Kossoy entende que uma “segunda realidade”, que é a vida do documento tem início após sua captura, e esta realidade é autônoma fazendo parte do mundo.

O autor cita que a fotografia passa por um terceiro estágio que são os caminhos que esta fotografia irá percorrer. Todas as pessoas que a viram, as emoções que foram sentidas, as interpretações geradas, até os quadros e porta-retratos que a guardam (e atualmente as mídias que as compartilham), mas que não interferem no seu conteúdo inicial, pois a informação ali está congelada, apenas o documento em si que se modificou: ele envelheceu ou tomou novas significações.

Ou seja, a ideia, a fração do tempo que foi capturada, o simulacro da realidade permanece, ali, isolada. A única realidade que existe, o momento da captura. Todo o resto se modifica, uma nova dimensão se cria. A partir da “segunda realidade”, a fotografia ganha seu “instante contínuo”.

De acordo com o autor:

O fotógrafo, pois, em função de seu repertório pessoal e de seus filtros individuais e, apoiado nos recursos oferecidos pela tecnologia, produz a imagem a partir de um assunto determinado. A interpretação final, entretanto, ainda sofrerá interferências ao longo do processamento e elaboração final da imagem, seja no laboratório químico convencional, seja no eletrônico nas suas diversificadas formas. A imagem fotográfica é, enfim, uma representação resultante do *processo de criação/construção* do fotógrafo (KOSSOY, 2002, p.30, grifo do autor).

A fotografia então, é uma parte da realidade vivida, um modo de ver do fotógrafo, que a manipula direta ou indiretamente. É a sua apropriação do mundo e a forma de mostrar como ele próprio vê este mundo. É a sua realidade, a sua arte e a sua mensagem, uma imagem carregada de significados ocultos ou à mostra da sua essência. E é também a continuidade na forma de compartilhamento, recebimento e interpretação pelo receptor.

2.3 O Decisivo e o Contínuo aos Olhos de Roland Barthes - Uma Interpretação

Com as pesquisas sobre os instantes decisivo e contínuo e suas vertentes, foi encontrada uma descrição de Roland Barthes sobre os “campos” da fotografia. Roland Barthes em seu livro *A Câmara Clara: Nota Sobre a Fotografia* definiu dois termos para designar os instantes na fotografia: o *studium* e o *punctum*, e os trata de “campos”. Para o autor, existem algumas situações que afetam o olhar do espectador que consegue distinguir algumas funções como a informação, a representação, a significação e até sentir vontades, sendo o consciente que guia o olhar na fotografia, segundo ele, o *studium* é:

[...] uma vastidão, ele tem a extensão de um campo, que percebo com bastante familiaridade em função de meu saber, de minha cultura; esse campo pode ser mais ou menos estilizado, mais ou menos bem-sucedido, segundo a arte ou a oportunidade do fotógrafo [...] desse campo são feitas milhares de fotos, e por essas fotos, posso, certamente, ter uma espécie de interesse geral, às vezes emocionado, mas cuja emoção passa pelo revezamento judicioso de uma cultura moral e política. O que experimento em relação a essas fotos tem a ver com um afeto *médio* quase com um amestramento. Eu não via, em francês, palavra que exprimisse simplesmente essa espécie de interesse humano; mas em latim, acho que essa palavra existe: é o *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato, “estudo”, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*) que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações (BARTHES, 2018, pp.27-29, grifo do autor).

No caso do *punctum*, Barthes (2018) o define como algo inconsciente. É algo único e individual na fotografia e que surge de momentos não intencionais do fotógrafo. Ainda segundo o mesmo autor:

O segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o *studium*. Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à

idéia de pontuação e em que as fotos de que falo são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. Esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte - e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere) (BARTHES, 2018, p.29, grifo do autor).

Para podermos comparar esses “campos” descritos por Roland Barthes com os instantes decisivo e contínuo, é preciso se atentar em primeiro momento no *punctum* e suas características a fim de conectar ao instante decisivo da fotografia.

Pode-se perceber, assim como lendo e entendendo o instante decisivo em Henri Cartier-Bresson, uma contradição em Roland Barthes. Em primeiro momento, ele descreve o *punctum* como o “detalhe” encontrado nas fotografias. E este “detalhe” é algo que é percebido na imagem e que já estava lá quando foi fotografado, e não algo que foi incluído intencionalmente pelo fotógrafo. O *punctum* é o “detalhe” que fere o espectador, algo que retém sua atenção. Barthes (2018) cita ainda que para ele, a maioria das fotografias de reportagens contém informações que são recebidas de uma só vez, por isso as denomina “unárias”. Elas existem e ponto. Para ele, estas fotografias não possuem o *punctum*, o objeto que fere o espectador, o que instiga, o que faz a leitura da imagem ser cortada, mas sim possuem algo que choca, nada que seja passível de rememorar. Porém, o autor cita que em alguns casos, algumas fotografias unárias possuem o “detalhe” que o *punge*, o *punctum*. Entende-se que o *punctum* não é algo fixo mas que depende de cada um ver. Como Barthes (2018, p.42) afirma, “dar exemplos de *punctum* é, de certo modo, entregar-me”.

Figura 10 – James van der Zee, Retrato de família, 1926.



Fonte: BARTHES (2018, p. 43)

Nesta fotografia feita por James van der Zee em 1926, uma família negra americana é retratada da forma comum à época. Para Barthes (2018), o *punctum* (em primeiro momento) é a cintura da moça em pé e seus sapatos de presilha. Segundo ele, estes sapatos podem tocá-lo talvez por representarem algo bem antigo. Porém, o *punctum* desta fotografia pode também ser a sombra projetada na parede, formando quase que um quarto membro da família. Isso retém a atenção.

Entretanto, ao avançar a leitura de seu livro, foi possível perceber que Barthes (2018) cita outro *punctum* para a mesma fotografia:

Mais tarde compreendi que o verdadeiro *punctum* era o colar que ela trazia ao pescoço; pois (sem dúvida) era esse mesmo colar (fino cordão de ouro trançado) que eu sempre vira usado por uma pessoa de minha família e que, uma vez desaparecida essa pessoa, ficou fechado em uma caixa familiar de antigas jóias (BARTHES, 2018, pp 49-52).

E com isso houve entendimento que o *punctum*, além de ser o “detalhe” ou algo que chame a atenção do espectador e que faça sua atenção prender na imagem, é um suplemento ou mesmo uma expansão dela. Sempre sem codificação, e que pode variar de espectador para espectador, pois a leitura é sempre individual, e podem existir fotos sem a presença do *punctum*.

Figura 11 – William Klein, O Bairro Italiano, 1954.



Fonte: BARTHES (2018, p.45).

A Figura 11 apresenta os maus dentes do menino como o *punctum* para Barthes. O que fere nesta imagem é a arma. Um objeto de morte, perigoso, em contradição com os sorrisos nos rostos das crianças. Sorrisos quase angelicais, como se não soubessem do perigo que está ao lado. Isso fere. Este detalhe da fotografia incomoda, chama a atenção, prende o espectador nela e faz refletir talvez a caminho do *studium*.

Retomando as contradições de Barthes, ou melhor, suas inquietações, o entendimento alcançado foi que ele também atribui outro significado para o *punctum*. E este se aproxima mais do “instante decisivo” atribuído a Henri Cartier-Bresson: o tempo. Para ele, o que o fere com relação ao tempo é que toda fotografia é a representação do passado, mas que causa uma inquietação em saber o que aconteceu ou o que está para acontecer com relação à coisa fotografada. Ele descreve este novo estigma:

Em 1865, o jovem Lewis Payne tentou assassinar o secretário de Estado americano, W.H. Seward. Alexander Gardner fotografou-o em sua cela; ele espera seu enforcamento. A foto é bela, o jovem também: trata-se do *studium*. Mas o *punctum* é: ele vai morrer. Leio ao mesmo tempo: *isso será e isso foi*; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte. Ao me dar o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia me diz a morte no futuro. O que me punge é a descoberta dessa equivalência (BARTHES, 2018, pp. 80-81, grifo do autor).

Partindo deste entendimento, é possível afirmar que o tempo é comum aos “instante decisivo” e ao *punctum*. Na realidade, o tempo é um estigma (ao modo de Barthes) que fere todos os teóricos da fotografia. Algo que já foi e sempre será estudado. Mas voltando às comparações, podemos relacionar então o *punctum* ao decisivo, uma vez que são momentos obtidos na fotografia, em um milésimo de tempo, e que não se repetem; eles ferem nossas mentes com estas indagações *isso será* e *isso foi*. Ainda mais a fundo, o primeiro pensamento de Barthes sobre o *punctum*, o do “detalhe” é passível de comparação com o “instante contínuo” descrito por Geoff Dyer enquanto àquilo que se destaca na imagem, e que pode se repetir e uma vez que já foi alvo da atenção do espectador. Ou seja, o *punctum*, foi e provavelmente ainda é uma ferida aberta na filosofia da fotografia.

Contudo, não existe regra para definir a existência do *punctum* e nem uma para a sua ligação com o *studium*. O que existe é uma copresença, é tudo o que estava lá quando foi fotografado: uma causalidade no que se refere aos objetos, pois no quesito iluminação e enquadramento, estes se referem ao olhar do fotógrafo carregado de suas experiências pessoais.

Identificar o *studium* é defrontar-se com as intenções e os desejos do fotógrafo. É compreender a imagem. É refletir sobre elas e colocar seu ponto de vista (o do espectador) pois a fotografia pode ser considerada um contrato entre o fotógrafo e seu consumidor. O *studium* está sempre codificado e parte do gostar, é uma espécie de educação que possibilita reconhecer o fotógrafo na fotografia, mas também, permite viver essas intenções (colocadas na imagem) de acordo com cada espectador (BARTHES, 2018).

As fotografias contêm intenções e conteúdos específicos e importantes de cada fotógrafo no ato de fotografar, e após a revelação, impressão ou compartilhamento dessas imagens ela irá obter um novo apreço dos espectadores, e é este apreço, é o gostar ou não gostar que se encontra o *studium*.

Decerto o *studium* possui uma ligação clara com o “instante contínuo” descrito por Boris Kossoy no que se refere à continuação da imagem. O entendimento do “campo” depende da leitura, da interpretação e do entendimento pelo espectador através de suas vivências. Para Barthes (2008), a fotografia pode apresentar persistência daquilo que foi capturado.

2.4 O Decisivo e o Contínuo aos olhos de Philippe Dubois - Uma Analogia

Philippe Dubois (1952), escritor e professor, em seu livro *O Ato Fotográfico*, descreve o processo da realização da fotografia desde o ato da captura até a sua recepção e faz relações

aos meios de reprodução de imagens anteriores à ela. Neste livro, o autor afirma que a fotografia é muito mais do que apenas uma imagem. Ela é um ícone cheio de significação.

Para o autor, a imagem fotográfica (índice) é feita de uma só vez e existe no espaço-tempo:

[...] na fotografia, a imagem existe mesmo, plenamente, *tanto no espaço quanto no tempo*, pois cada um dos cristais de haleto espalhados por toda a superfície de emulsão reage *ao mesmo tempo* às informações luminosas que chegam a eles [...]. É uma outra maneira de a foto ser *achata*da: no tempo. A foto é uma verdadeira *fatia* de espaço-tempo (DUBOIS, 2012, p.103, grifo do autor).

Do mesmo modo, ele faz uma abordagem da fotografia como pertencente a uma categoria de signos e que possui índice, ícone e símbolo baseada em Peirce⁹. Onde os índices são os que tiveram, em algum momento no tempo, uma conexão com a realidade (momento da captura da imagem), os ícones são a semelhança atemporal (imagem capturada) e os símbolos são uma forma de entendimento geral e que determinam a interpretação.

Poderíamos fazer a relação entre o ícone e o símbolo, citados por Dubois com o “instante decisivo” e o “instante contínuo” respectivamente. Porém, o autor não considera pensar a fotografia como a imagem separada do ato fotográfico. Para ele:

A foto não é apenas uma imagem (o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber-fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto infinito), é também, em primeiro lugar, um verdadeiro *ato* icônico, uma imagem, se quisermos, mas *em trabalho*, algo que não se pode conceber fora de suas *circunstâncias*, fora do *jogo* que a anima sem *comprová-la* literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma *imagem-ato*, estando compreendido que esse “ato” não se limita trivialmente apenas ao gesto da *produção* propriamente dita da imagem (o gesto da “tomada”), mas inclui também o ato de sua *recepção* e de sua *contemplação*. A fotografia, em suma, como inseparável de *toda* sua enunciação, como *experiência* de imagem, como objeto *pragmático* (DUBOIS, 2012, p.15, grifo do autor).

Dubois ainda descreve sobre duas séries de códigos, que se situam no antes e no depois de fazer a fotografia e cita Henri Cartier-Bresson e o “instante decisivo” quando descreve o “antes de fotografar” e todas as escolhas que o fotógrafo faz como a escolha do aparelho, sua regulagem e define a cena a ser capturada. Tudo isso culmina na decisão do clique no “instante decisivo”. O “depois de fotografar” como o momento da revelação, as escolhas dos papéis, e ainda a circulação desta fotografia e os usos que a ela serão estabelecidas.

⁹ Charles Sanders Peirce (1839-1914) e a Teoria Geral dos Signos.

E é somente entre essas duas séries de códigos da fotografia, ou seja, entre o antes e o depois, que para ele a foto pode ser considerada como um “puro ato-traço (uma “mensagem em código”) (DUBOIS, 2012, p.51). Este momento é uma falha, ou um instante que dura apenas uma fração de segundos inerente aos códigos, mas que logo será tomado novamente por eles.

Aqui percebemos a referência ao “instante decisivo” de Henri Cartier-Bresson, o momento exato da captura do momento vivido que não voltará mais, sendo possível ainda, ligar com seu primeiro discurso (de três) do realismo na fotografia, “a fotografia como espelho do real”. E, mesmo que posado, este instante nunca será o mesmo, pois, como já citado, o tempo não para. E assim que a imagem for tomada, seus códigos mudarão, pois ela se tornará uma imagem do passado.

Estabelecendo uma ligação com o “instante contínuo”, Dubois fala da dimensão pragmática da fotografia como sendo carregada de sentido exterior com a relação efetiva que possui com o objeto, bem como a sua condição expressiva. A foto comunica que algo existiu com a sua representação imagética, mas não diz nada sobre seu sentido. Ela apenas representa um objeto ou uma cena. Sua significação é emblemática (se não possuir identificação ou legendas, ou que o fato não tenha sido presenciado). Caso contrário, e simplificando seu discurso: a fotografia, como um conjunto de informações, não teria outro sentido que não sua objetividade. Sendo assim, vai de cada receptor atribuir seu significado à imagem, ou seja, dar a sua continuidade, sua interpretação, dar vida à fotografia (ou não).

2.5 Qual Instante Importa?

Tendo em vista que a fotografia é uma fração do espaço-tempo representando o “pedaço” de um todo, é necessário analisar esta imagem quanto à sua capacidade de comunicar algo isoladamente. Perceber a sua composição, os objetos contidos nela e a sua intenção. Para uma fotografia documental, ou de reportagem, imagens fracionadas de um acontecimento, se não acompanhadas de texto verbal, podem ter seu sentido desconexo da realidade em que foi feita, se não possuírem indícios temporais captados em sua composição.

Já a fotografia artística - um outro estilo fotográfico existente desde o início de seu desenvolvimento - possui capacidade de continuidade de tempo-espaço. A imagem artística é livre de amarras da representação do real e possibilita a criação do autor e a interpretação do receptor. Geoff Dyer (2008) e Boris Kossoy (2014) abordam o tema do instante contínuo como momentos que podem se repetir em diferentes momentos de espaço-tempo e podem ser

manipulados e compostos antes mesmo de sua captura, assim como quando uma pessoa que é abordada pelo fotógrafo, instantaneamente deixa-se levar pela realidade fotografada e posa para a foto, manipulando inconscientemente e mudando por completo a realidade e instante vivido antes, durante e depois do retrato.

Assim como imagens captadas sem identificações de espaço-tempo também podem representar um instante contínuo e atemporal, pois pode representar uma mesma realidade vivida por diferentes pessoas em diferentes momentos e em diferentes lugares, tornando-se passado, presente e futuro em uma mesma fotografia. Desta forma, é imprescindível a compreensão do papel ambíguo da fotografia e de seu poder de informar e desinformar e da sua utilização pela sociedade e para a formação da sociedade. Segundo Kossoy (2014), a fotografia carrega em si informações sobre uma determinada época e acontecimento, mas estes conteúdos precisam ser decifrados pois as imagens são elaboradas através das intenções específicas de seus autores e sofrem manipulações (conscientes ou inconscientes) antes, durante e depois do registro fotográfico.

Comentando o *Studium* e o *Punctum* de Roland Barthes (2018), o *punctum* é diferente do *studium* que se situa entre o gostar e o não gostar de uma imagem, ele alcança o espectador como uma alfinetada fazendo-o entender a fotografia de uma forma mais geral envolvendo não somente a visão, mas as emoções e as vivências pessoais. E ambos podem ser encontrados na mesma imagem, pois o *studium* é sempre codificado, o momento decisivo (segundo Cartier-Bresson) e o *punctum* instiga a interpretação.

No caso de Philippe Dubois (2012), a fotografia é uma, não podendo ser separada do momento da captura, ou da falha entre o antes e o depois de fazê-la. Porém, para ele, uma foto afirma sempre a existência do seu referente, mas não possui o sentido dessa representação, que só será dado pelo seu receptor. Quem determina a continuidade desta imagem é a sua relação com o exterior.

A forma de distribuição ou suporte da fotografia também pode contribuir com a forma que o receptor vai interpretar essa imagem. Uma mesma fotografia divulgada em um jornal de reputação pode ser interpretada de outra forma se divulgada em uma revista com um cunho ideológico ou político diferente, ou ainda pode até nem ser valorizada se divulgada em redes sociais cuja alimentação e veiculação de informações é de alta velocidade e baseada em análise de interesse através de metadados.

Dos séculos passados para a atualidade, o código, as artes e tudo o que os cercam evoluiu do analógico para o digital. Para Castells (1999) a internet constitui um novo momento histórico capaz de processar e gerar conhecimentos. Albuquerque (2009) nos diz que a Internet é um dos

mais importantes meios de comunicação atual, influenciando a política, a economia, as relações pessoais e também a arte. Para ela:

a existência virtual tornou possível o acesso a um novo espaço de criação e divulgação, com características próprias, que permitiu o desenvolvimento de uma nova forma de expressão, completamente inserida no contexto pós- modernista associado ao século XXI” (ALBUQUERQUE, 2009. p.1156).

A arte pós-moderna se apropria do meio digital e possibilita a união, a mescla e a combinação dos estilos de tudo o que já foi feito. “A arte na era eletrônica abusa da interatividade, das possibilidades hipertextuais, das colagens (*samplings*), de informações (*bits*), dos processos fractais e complexos, da não-linearidade do discurso” (LEMOS, 1997, p.12). A arte eletrônica se desloca da representação para a simulação e se constitui em uma nova forma simbólica, onde os artistas usam as novas tecnologias com intuito de multiplicação estética, explorando texto, sons, imagens (fixas e em movimento), a espectralidade, o ciberespaço e a interatividade rompendo assim, a fronteira entre produtor, consumidor e editor (IBIDEM, 1997).

Em se falando de fotografia, é possível ver ao longo de sua história que os suportes fotográficos foram reduzindo de tamanho facilitando assim seu uso e a captura de imagens, e atualmente, as câmeras fotográficas estão sendo adaptadas em aparelhos celulares tornando-se assim uma extensão do corpo e uma prática comum devido a portabilidade e seu uso constante pela sociedade.

Para Henri Cartier-Bresson, somos nós que fazemos o ver como se fosse uma espécie de testemunho do mundo em que vivemos, e todo assunto fotográfico pode provocar novos pensamentos, sejam essas fotografias documentais, jornalísticas, retratos, de moda ou artística. Ou seja, com o nosso celular em mãos, o mundo pode ser um tema para nossa fotografia.

O próximo capítulo irá tratar dos conceitos da fotografia por celular e apresentar suas especificações técnicas, além de apresentar fotógrafos que se utilizam deste suporte para demonstrar e evidenciar que esta forma de fotografar revela ainda mais oportunidades de se fazer fotografia.

CAPÍTULO 3

O capítulo 3 se debruça sobre os conceitos da mobgrafia a partir de publicações já existentes e traz também novas considerações sobre esta maneira de fazer fotografia na contemporaneidade. Foi estabelecido um diálogo entre a teoria e a prática da mobgrafia a fim de se ter um entendimento completo e geral sobre o assunto.

3. REVELANDO A MOBGRAFIA

A mobgrafia é uma das principais ferramentas de comunicação da era digital. Ela foi desenvolvida conjuntamente com o *boom* do compartilhamento de imagens nas redes sociais e é através dela que o indivíduo permanece ativo, criando e recebendo imagens quase que o tempo todo. A câmera na palma da mão transforma o espectador em fotógrafo.

3.1 Mobgrafia - Conceitos

Segundo Viola e Renó (2020, p.337), “o termo mobgrafia (*mobile* + fotografia) é utilizado para as fotografias que são feitas a partir de aparelhos celulares, desde sua concepção até o tratamento final”.

Para os autores, a forma de fazer fotografia, com a captação de luz pela lente e a transformando em imagem é a mesma, porém, o que muda é a evolução tecnológica que permite que os aparelhos celulares, mesmo dotados de conjuntos de lentes e sensores pequenos, possuam bons processadores e aplicativos que trabalham no tratamento e compensação de qualidade técnica das fotografias obtidas com o aparelho.

Desta forma, a mobgrafia possibilita a união da fotografia com a manipulação de imagens, compondo uma nova forma de pensar esta arte. O tempo para esta nova fotografia pode não existir mais, pois em questão de segundos é possível captar a imagem, processar, tratar e divulgá-la em diversas plataformas virtuais destinadas à arte, comunicação ou jornalismo, por exemplo.

Desde o desenvolvimento da fotografia, o homem tem se voltado para descobrir os melhores suportes. No início, a necessidade era a descoberta de suportes que conseguissem fixar a imagem por mais tempo, porém, estes eram muito grandes e era quase impossível carregá-los para expedições fotográficas. Com estudos, estes suportes já denominados câmeras fotográficas, diminuíram de tamanho, mas ainda utilizavam produtos químicos para a fixação das imagens, o que também era complicado de se carregar. Após algum período, o filme fotográfico foi inventado e as câmeras diminuíram ainda mais de tamanho, trazendo mais mobilidade para o fotógrafo. Já era possível fazer registros fotográficos das guerras e conflitos longínquos e se passar despercebido ao fazer os registros, entretanto, carregar uma ou duas malas cheias de filmes fotográficos e despachá-los para a revelação ainda precisava de boa logística.

Com a criação da fotografia digital, tudo evoluiu. Agora uma câmera pequena podia

fazer os mais diversos registros fotográficos e não era mais necessário carregar malas de filmes fotográficos e nem despachá-los para poder revelar a imagem neles contidas. Um disquete poderia aloca-las, e em evolução, um CD, um *pendrive* e, nos dias atuais, as nuvens.

De acordo com Hedgecoe (2005), atualmente, é possível obter uma fotografia em um milésimo de segundos e a fotografia digital possui, além do armazenamento, diversas vantagens como a divulgação e a manipulação das imagens.

Com a evolução da fotografia, diversos softwares e aplicativos de edição e manipulação de imagens foram desenvolvidos e diferentes meios de comunicação de massa foram atualizados para que pudessem receber e divulgar, instantaneamente, essas fotografias (VIOLA; RENÓ, 2020).

3.2 Por “Dentro” da Mobgrafia

Diversos fabricantes de aparelhos celulares disputam o pioneirismo na inclusão de lentes fotográficas em aparelhos de celular. Porém, tem-se o registro de um protótipo capaz de receber e visualizar imagens, feito em 1993 por Daniel A. Henderson criou o “Intellect”, descrito como um “dispositivo de tecnologia fototelefônica sem fio”, entretanto, o equipamento não foi fabricado.

Assim como na história da fotografia analógica, os equipamentos digitais continuam a se desenvolver e atualizar trazendo novidades e surgido de uma necessidade de compartilhamento da imagem de sua filha recém-nascida, em 11 de junho de 1997, o francês Philippe Kahn criou um método de compartilhamento de imagens utilizando diversos equipamentos, inclusive seu aparelho celular, e transmitiu a foto da filha para quase mil contatos. Kahn, como exímio inventor, já havia criado um servidor doméstico para compartilhamento de imagens de seu computador, porém, ainda não era possível fazer isto diretamente pela câmera. Na maternidade, à espera de sua filha e com uma câmera fotográfica Casio QV-10 e um aparelho celular Motorola StarTAC, um kit de viva-voz para carro e um laptop, criou uma interface que unia software, firmware e hardware que lhe permitia enviar as fotos do laptop, que estava conectado tanto à câmera fotográfica quanto ao telefone, e assim ele tirou e compartilhou a primeira fotografia cujo sistema evoluiu para as câmeras dos aparelhos celulares conhecidas atualmente (MAGID, 2017; FONTCUBERTA, 2016).

Figura 12 – Primeira fotografia de Philippe Kahn com sua invenção.



Fonte: <https://www.mercurynews.com/2017/06/08/a-baby-girl-and-the-camera-phone-were-born-20-years-ago/>

A partir desta invenção, Philippe Kahn percebeu que os aparelhos telefônicos móveis precisavam de uma unidade microcontroladora e de um sensor CMOS (*Complementary Metal Oxide Semiconductor*), que segundo Souza e Cardoza (2012), são sensores presentes em câmeras fotográficas digitais e tem a função de capturar imagens através do feixe de luz e as transformar em carga elétrica.

Com os protótipos que uniam o hardware e o software a um servidor, Philippe Kahn levou às empresas Kodak e Polaroid com a premissa de criar um telefone com uma câmera integrados, mas depois das empresas consultarem especialistas em telefonia e afirmarem que os telefones móveis seriam mais focados em voz do que imagens, sua proposta foi negada. Porém, sem desistir, o empreendedor levou sua ideia à empresa de telefonia J-Phone que, em 1999 fez uma parceria com a Sharp e usaram os estudos de Kahn, para projetar um “telefone Picture-Mail” (MAGID, 2017).

No ano de 2000, a Sharp lançou o primeiro telefone móvel com de câmera (FONTCUBERTA, 2016). O J Phone “J-SH04”, foi lançado no Japão a partir da união das ideias de Philippe Kahn e do investimento da Sharp.

Figura 13 – Imagem do J Phone lançado no Japão.



Fonte: <https://en.m.wikipedia.org/wiki/J-SH04>.

Quase que simultaneamente, a Samsung lança na Coreia do Sul o Samsung SCH-V200. Porém, este aparelho possuía uma câmera semi integrada. Existem, ainda, rumores de que o primeiro aparelho de celular com câmera pertence à fabricante japonesa Kyocera Fineceramics GmbH, que em maio de 1999 lançou o Kyocera VP-210. Projetado inicialmente para videochamadas, o aparelho possuía apenas uma câmera frontal de 0.11 megapixels e também podia tirar selfies e enviá-las por e-mail (Science Museum Group, 2001).

Figura 14 – Kyocera VP-210, lançado em 1999.



Fonte: <https://global.kyocera.com/social/2019/04/did-you-know-kyocera-made-the-worlds-first-mobile-color-video-phone-in-1999.html>

Já no ocidente, o celular com câmera foi lançado apenas em 2002 pela empresa Sanyo. O aparelho Sanyo V-Katana SCP-5300 com *design flip* era dotado de uma câmera VGA

integrada com 0.3 megapixels, resolução de até 640x480 e possuía um botão específico para tirar as fotos (BLECHER, 2003).

Figura 15 – Aparelho celular Sanyo SP-5300.



Fonte: <https://www.cnet.com/reviews/sanyo-scp-5300-sprint-review/>

Todas essas inovações ajudaram no desenvolvimento da moderna comunicação por vídeo e da divulgação de imagens nos *smartphones*. Na atualidade, os aparelhos celulares, além de serem *smart*, ou seja, possuírem diversas tarefas para além de conectividade web, são dotados não de uma, mas duas ou mais câmeras traseiras e uma câmera frontal. Os *smartphones* estão sendo lançados com sensores de mais de 100 megapixels e com diversas lentes acopladas como *ultrawide*, macro e capacidade de zoom óptico e digital de até 50x.

3.2.1 Especificações técnicas de uma “câmera de celular”

A câmera de um *smartphone* tem o funcionamento como uma câmera digital, porém não podemos confundir as fotografias feitas a partir de um aparelho celular com as feitas por uma câmera DSLR, por exemplo. Ambas têm os mesmos princípios de captura de luz, porém, cada uma apresenta suas especificidades e características.

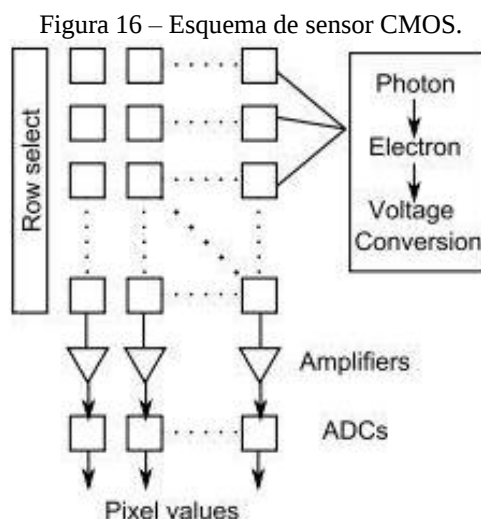
O que faz a captação da luz em uma câmera digital é o sensor, e “todo sensor possui milhares de minúsculos sensores individuais, chamados de pixels (*picture element*), que captam a luminosidade e a cor que incide sobre eles” (HOPPE, 2008, p.54). A princípio, os sensores foram criados com base no tamanho de um negativo de 35mm. Porém, ele pode variar conforme o equipamento. Nas câmeras cropadas, ou *full frame*, os sensores possuem tamanhos de 36mm

x 24mm, enquanto nas câmeras cropadas os sensores possuem tamanhos médios de 23mm x 15mm e os sensores usados nos *smartphones* possuem em média 9mm x 7.60mm. Contudo, esses tamanhos podem variar de acordo com o fabricante e, quanto menores, mais barato é seu custo. Quanto à tecnologia, existem ainda no mercado dois tipos de sensores para celular, o CCD e o CMOS. No caso do sensor CCD:

O tamanho do sensor é importante porque os pixels são encontrados em milhões (megapixels) e, então, para adicionar mais fotodiodos a um sensor de determinado tamanho para criar mais megapixels, os pixels têm que ser menores. Quanto menor o pixel, menor a quantidade de luz com que ele pode trabalhar. Quando os pixels não recebem luz suficiente, o resultado é o que chamamos de ‘ruído’, a presença de salpicos de cores que não pertencem à fotografia (MARTINS, 2012, p. 132).

Sensores CCD possuem tamanhos superiores CMOS, que por sua vez, são mais caros. Porém, atualmente, os fabricantes de *smartphones* têm preferido utilizar a tecnologia CMOS pois ela apresenta a possibilidade de sensores de tamanho reduzido e baixo custo. Além de tamanho, existe outra diferença nos sensores que é a forma de captação de luz.

De acordo com Danakis *et al.* (2012), a maioria dos *smartphones* de nova geração possui câmeras com sensores CMOS integrados, permitindo a captura de fotos e vídeos. A Figura 16 mostra o esquema de um típico sensor de imagem CMOS.



Fonte: Danakis *et al.* (2012, p. 1244)

Cada matriz de sensores de pixels é acionada sequencialmente em um processo conhecido como "*rolling shutter*" e converte os fótons incidentes (luz em elétrons) em uma tensão (voltagem) que resulta no valor do pixel. No sensor CMOS a leitura da luz é feita linha

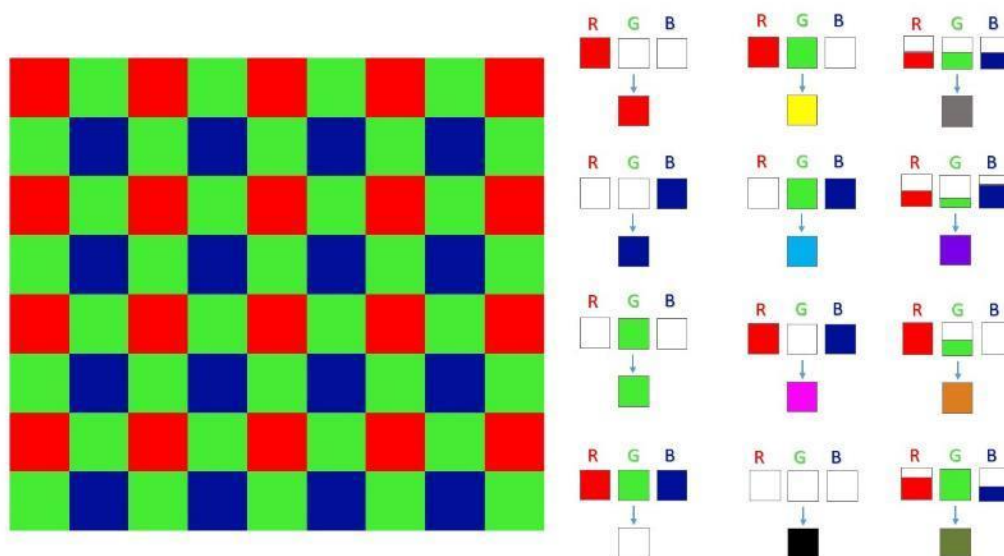
por linha é armazenada, e quando este procedimento é concluído, as linhas de são fundidas para formar uma única imagem (DANAKIS *et al.*, 2012).

A principal diferença entre os sensores de tecnologia CCD e os CMOS é a forma de captura da luz, sendo que no primeiro possui matriz de área e quando a cena é fotografada, a luz o atinge de uma só vez, além de utilizar um conversor analógico-digital. No segundo, a leitura é matricial linear, onde a leitura é feita e armazenada linha por linha e só depois é feita a leitura integral da imagem e possui um transistor que converte quase que instantaneamente os elétrons em sinal digital.

A princípio, ainda persiste a forma analógica de captação de luz, a qual entra pelo orifício da câmera do smartphone, passando pela lente (ou conjunto de lentes) até chegar ao sensor e atingir os fotodetectores para que a luz (analógica) seja transformada em sinal digital, ou seja, a luz é convertida em informação.

Para as cores, os sensores recebem uma camada de filtro Bayer, que é formado por uma matriz 2 x 2, utilizando assim 4 filtros, um para vermelho, um para azul e dois para o verde, para formar um pixel com cor (BAYER, 1976), conforme mostra a Figura 17.

Figura 17 – Funcionamento do filtro Bayer.



Fonte: Esquema feito pela própria autora, 2022.

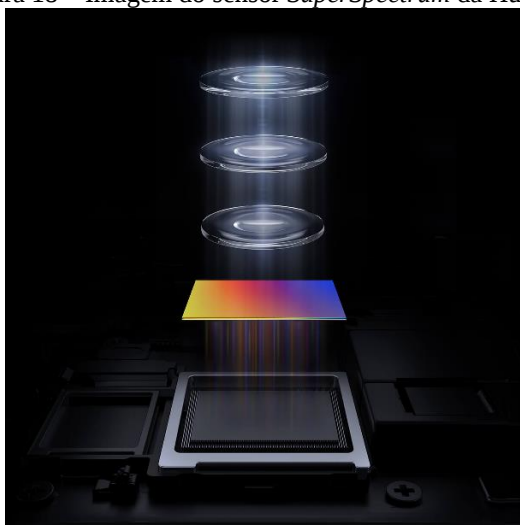
Como os olhos humanos são mais sensíveis à luz verde, esta camada é duplicada. Para que as cores sejam visualizadas na imagem, o processador analisa a quantidade de luz recebida pelo pixel coberto pelo filtro e regula o tom de cor, se recebe as três cores (vermelho, verde e azul) sua cor correspondente será o branco e o inverso será o preto, ou seja, ausência de luz.

Porém, o filtro Bayer possui uma resolução quatro vezes menor que o sensor e atualmente, as empresas fabricantes de *smartphones* têm se dedicado à pesquisa e desenvolvimento de novas tecnologias de sensores para a captura de imagens. Devido ao seu tamanho reduzido, os sensores necessitam de tecnologia avançada e bons processadores para que a captura das imagens tenha boa qualidade técnica. Assim, os sensores estão se utilizando de matrizes de pixels (4x4) para cada captura de um pixel de imagem, ou seja, seu tamanho foi reduzido, porém, aumentou-se a quantidade de pixels, e conseqüentemente de captura de luz. No início dos celulares com câmeras, os sensores possuíam 0.11 megapixels, hoje, já possuem 200 megapixels. Quanto mais pixel, melhor a imagem.

Existem empresas que têm se debruçado em trabalhar nas tecnologias de cores e filtros alternativos ao filtro Bayer, como a Huawei, que criou o sensor *SuperSpectrum*¹⁰ (Figura 18) cuja característica é substituir o tradicional sensor RGB (Vermelho-Verde-Azul), que tem sido o padrão da indústria nas últimas décadas. Mais precisamente, a Huawei trocou as células sensíveis à luz verde por amarelas, que podem absorver ondas de luz azuis e vermelhas, e conseqüentemente, mais luz é absorvida e mais clara e nítida fica a imagem. Segundo a empresa, com esta tecnologia permite a entrada de 40% mais luz do que os sensores convencionais (RGB).

Isso significa que o sensor *SuperSpectrum* da Huawei RYB pode processar o dobro da quantidade de informações de luz, quando comparado à configuração tradicional dos sensores RGB.

Figura 18 – Imagem do sensor *SuperSpectrum* da Huawei.

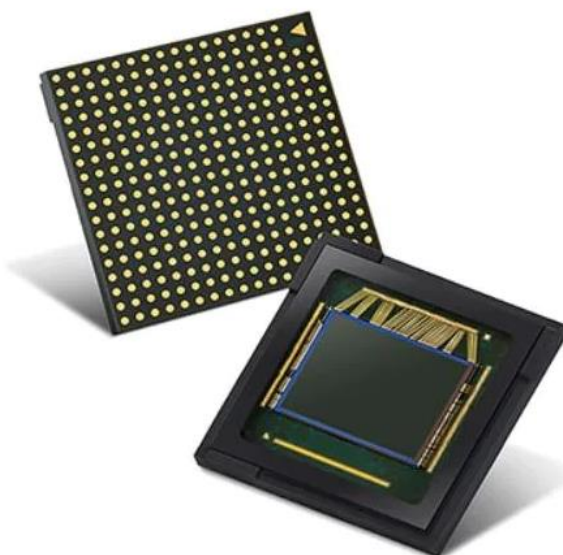


Fonte: <https://consumer-tkb.huawei.com/weknow/applet/simulator/en-gb00734747/index.html>

¹⁰ <https://consumer-tkb.huawei.com/weknow/applet/simulator/en-gb00734747/index.html>

Atualmente existem vários outros tipos de sensores que não os CMOS, como o ISOCELL (Figura 19), lançado pela empresa Samsung cuja tecnologia separa cada pixel individualmente aumentando sua sensibilidade, o que resulta em imagens mais vívidas e nítidas. Os tamanhos dos pixels diminuíram e foram adicionados maior quantidade para aumentar a qualidade da imagem (180 a 200 megapixels) que se combinam e se multiplicam para melhor leitura de luminosidade (4×4 e 4×4^2). Segundo a marca¹¹, a tecnologia de “*pixel binning*” aumenta a absorção de luz em ambientes escuros, enquanto o ISO inteligente se combina em múltiplas amostragens para criar imagens nítidas em pouca luz com o mínimo de ruído. O sensor ainda possui soluções avançadas em HDR (*High Dynamic Range*) que sintetizam várias imagens com diferentes níveis de brilho, aumentando, assim, a vividez e contraste da imagem.

Figura 19 – Imagem do sensor ISOCELL da Samsung.



Fonte: <https://semiconductor.samsung.com/newsroom/news/isocell-gn1-1-2um-50mp-sensor-with-dual-pixel-and-tetrapixel/>

Os pixels, mais especificamente sua quantidade em um sensor, virou tema de marketing. Este assunto é utilizado pelas empresas fabricantes de *smartphones* para atrair consumidores que acreditam que apenas as quantidades de megapixels contidas em um sensor é que fazem uma boa fotografia, esquecendo-se das condições básicas para tal, como composição e olhar.

Além dos sensores (e de noções básicas de fotografia, é claro), é necessária uma boa lente para a captura da luz. Nos *smartphones*, comumente são utilizados conjuntos de lentes acopladas, uma vez que não é possível intercambiá-las.

¹¹ <https://semiconductor.samsung.com/image-sensor/mobile-image-sensor/>

Figura 20 – Representação da montagem das lentes no smartphone Asus.



Fonte: <https://www.asus.com/br/mobile/phones/zenfone/zenfone-max-pro-m2/>

A Figura 20 nos mostra em detalhes a representação de como uma câmera de smartphone é feita. Normalmente ela possui um conjunto de lentes, que misturam angulares e grande angulares e teleobjetivas, sendo que as gradações das diferentes lentes contribuem para a geração de fotos mais elaboradas.

No mercado dos *smartphones*, atualmente, a grande maioria dos fabricantes têm investido na tecnologia da câmera acoplada. O ser humano tem consumido imagens o tempo todo, e principalmente nos celulares, onde existe a possibilidade de não somente consumir, mas ser quem faz estas imagens e com a popularização das redes sociais visuais como *Instagram* ter a câmera nas palmas das mãos ganhou relevância entre os consumidores e aguçou o comércio deste suporte fotográfico.

Inicialmente, os fabricantes aumentaram a quantidade de megapixels do sensor, depois, aumentaram seu tamanho e até houve investimento em sistemas de pós-processamento de imagens com processadores melhores, porém, o aparelho celular não possui algumas facilidades encontradas em câmeras DSLR, como troca de lentes, além do limitador que é o espaço físico, obrigando os sensores a terem tamanhos específicos.

Desta forma, a maioria dos fabricantes utilizam diversas lentes acopladas para suprir este problema. As lentes mais usuais em câmeras de *smartphones* são a lente angular ou grande-angular, que oferecem um campo de visão mais amplo do que os olhos podem enxergar e são muito utilizadas em paisagens (Figura 21) e nas câmeras frontais para fazer selfies em grupo. A lente teleobjetiva também é utilizada, e serve para fotografias com zoom e fotografia macro (Figura 22).

Figura 21 – Mobgrafia com lente grande-angular, Rio de Janeiro, 2019.



Fonte: Imagem da autora, 2019.

Figura 22 – Mobgrafia macro com lente teleobjetiva, 2019.



Fonte: Imagem da autora, 2019.

A lente de profundidade de campo, também utilizada nas câmeras dos *smartphones*, é comumente utilizada para o “modo retrato”. Esta lente permite focar em algo ou alguém em primeiro plano (mais próximo da câmera) e deixar o restante da imagem - segundo plano - desfocado.

Figura 23 – Mobgrafia com lente de profundidade de campo, 2019.



Fonte: Imagem da autora, 2019.

A empresa de celulares Xiaomi lançou em março de 2021 o modelo MI Note 10, que conta com 5 câmeras acopladas em um mesmo aparelho. Neste caso, elas atuam de forma independente, com propósitos específicos e com o intuito de emular uma câmera profissional de um sensor só, com a possibilidade de troca de lentes. Como os *smartphones* ainda não trocam suas lentes, os fabricantes estão inserindo mais de uma câmera, cada uma com um sensor específico em uma câmera com lentes e aberturas específicas para cada função. Na Figura 24 é possível ver as especificações da Fabricante Xiaomi para o modelo MI Note 10:

Figura 24 – Imagem das câmeras e suas especificações do Xiaomi MI Note 10.



Fonte: <https://www.mi.com/br/mi-note-10>.

De um *smartphone* com uma câmera frontal e uma câmera traseira, passamos para equipamentos com quatro câmeras traseiras, e alguns fabricantes ousam em arriscar até nove câmeras em um mesmo aparelho. Estas várias câmeras atuam em conjunto, ou independentes e cada uma com um papel específico para garantir a qualidade da imagem final, garantindo assim a falta de espaço físico.

Entretanto, mesmo com o desenvolvimento de todas estas tecnologias de sensores e lentes para melhoria da qualidade da imagem capturada, as câmeras dos *smartphones* ainda necessitam de processadores de alta performance para que estas informações sejam trabalhadas com excelência.

Falamos de diversas câmeras presentes no *smartphone*, mas por diversas vezes apenas uma é quem faz a real captura da imagem. Em um exemplo de um aparelho com duas câmeras, uma sendo a principal e outra provida de uma lente de profundidade de campo, a "câmera" com a lente de profundidade não faz a captura da imagem, na verdade ela se apropria apenas do sensor para fazer o processamento da imagem e gerar o desfoque do segundo plano na fotografia capturada pela lente principal. Em outros casos, existem aparelhos que possuem cinco câmeras independentes e cada uma com seu sensor, ainda de tamanhos pequenos, mas agora com direcionamento para desempenhar funções específicas. Ou ainda, existem lançamentos de aparelhos celulares como é o caso do Leitz Phone 2 da Leica,¹² com sensor de uma polegada e o slogan “um sensor maior capta mais luz. E mais luz capturada significa mais detalhes e fotos mais impressionantes”.

Enfim, é uma boa jogada de marketing de empresas fabricantes de *smartphones* com capacidade para fazer fotografias, uma vez que a fotografia tem se popularizado e na grande maioria, a população não possui conhecimento técnico suficiente para entender todos os processos de captura, as deficiências encontradas pelos sensores e suportes, bem como as compensações que é necessário fazer para a captura adequada da imagem.

As empresas têm se utilizado da fotografia para venderem mais aparelhos celulares. A cada ano, surgem novas tecnologias para os sensores, novas câmeras, novas lentes, mais câmeras, mais lentes, novos softwares, sensores que possuem tecnologia de micro pixels, ou promessas de sensores maiores. Tudo virou artifício para venda.

Observa-se que, para a grande maioria dos usuários da mobgrafia, o que mais importa é o suporte mais avançado, a maior quantidade de megapixels, e a “câmera” que tira fotos com maior nitidez, esquecendo-se de que a fotografia é uma arte que precisa ser fundamentada em

¹² <https://leica-camera.com/en-int/World-of-Leica/Leitz-Phone-2>

diversos outros tripés mais importantes do que apenas qualidade técnica de uma câmera. O fazer fotográfico tem-se deparado com muitos “apertadores de botão” que acham que estão fazendo uma fotografia, mas estão apenas capturando uma imagem que irá ser compartilhada instantaneamente em alguma rede social online e que, se um dia esta rede se encerrar, seu registro também chegará ao fim. Ou seja, estão apenas fazendo um registro imagético e não uma boa fotografia.

3.2.2 Softwares no Apoio

Com as limitações encontradas nas câmeras de *smartphones*, os fabricantes aos poucos foram desenvolvendo softwares que fazem um papel de suporte na captura e tratamento dessas imagens, como por exemplo as fotografias panorâmicas e as fotografias no estilo *panning*¹³.

Além dos fabricantes, desenvolvedores independentes, vendo grandes oportunidades de negócio nesta nova forma de fazer fotografias, desenvolveram diversos softwares e ferramentas cuja função é o aprimoramento destas imagens, como é o caso da Google que desenvolveu o aplicativo Google Câmera¹⁴ (GCAM) para captura de imagens em sistema operacional *Android* em 2014 e está em atualização constante até os dias atuais. Este software tem a capacidade de melhorar através de algoritmos as imagens que serão capturadas, além de oferecer novos modos de foco, fotografia panorâmica e fotos em HDR (*High Dynamic Range*) nos celulares da linha Pixel da Google, porém, alguns programadores disponibilizam aplicativos GCAM para serem baixados e utilizados em outros celulares com sistema *Android*.

Este aplicativo possui um software que acessa as configurações avançadas das câmeras nativas dos celulares e promete otimizar as fotografias com ajustes automáticos de iluminação, foco e HDR, tornando-se conhecido pelas imagens super nítidas. Esta qualidade de nitidez é conseguida pela forma com que o aplicativo trabalha as informações recebidas via algoritmo, juntando e combinando várias imagens para transformar em uma só, melhorando significativamente sua nitidez, brilho e cores.

¹³ *Panning* é uma técnica fotográfica na qual se trabalha com a velocidade do obturador é deixada em baixa velocidade, mantendo o assunto em foco, fazendo assim um efeito de desfoque de movimento no plano de fundo da imagem capturada.

¹⁴ https://play.google.com/store/apps/details?id=com.google.android.GoogleCamera&hl=pt_BR&gl=US&pli=1

Figura 25 – Simulação da combinação de imagens pela GCAM.



Fonte: a autora.

O aplicativo GCAM após ficar conhecido entre os mobgrafistas começou a ser amplamente instalado em diversos modelos de *smartphones* com sistema *Android*. Como uma febre entre aqueles que preferem fotografias com alto nível de nitidez, surgiram diversos grupos e programadores que atualizam o aplicativo e fazem a sua distribuição. Os aplicativos são ROMs de AOSP (*Android Open Source Project*), ou seja, utilizam o código que foi disponibilizado pela própria empresa em um repositório público.

Para poder entender então, não somente a febre do uso deste aplicativo, mas também como estes softwares de apoio auxiliam na melhoria da qualidade da imagem, o referido aplicativo foi instalado em um aparelho celular já com qualidade de câmera bem inferior à do mercado para que pudesse ser testado. O *smartphone* em questão é o Motorola modelo G5 Plus¹⁵, com câmera nativa principal de 12 megapixels e resolução de 4000x3000 pixels, abertura focal de f.1/7, sensor de 1/2.5” com pixel de 1.4µm (micrômetro), sendo que a câmera nativa deste aparelho já possui HDR.

A versão do aplicativo GCAM foi instalada no *Android* 9 e ainda tem um bom funcionamento. Para realizar o teste, foram feitas duas capturas de imagens quase idênticas, sendo uma com a câmera nativa da Motorola e outra utilizando o aplicativo GCAM como pode ser visualizado nas imagens a seguir.

¹⁵ <https://www.motorola.com.br/smartphone-moto-g-5g-plus/p?idsku=1035>

Figura 26 – Fotografias feitas com diferentes aplicativos de câmeras de um *smartphone*. A primeira com câmera nativa, e a segunda com aplicativo GCAM.



Fonte: a autora.

É possível verificar nas fotografias a diferença da nitidez e contraste das imagens obtidas. A capacidade de sobreposição de imagens do HDR da GCAM traz resultados superiores à câmera nativa do aparelho com melhor equilíbrio entre as áreas claras e escuras da fotografia. Pode-se perceber maior captura de luz que, consequentemente, aumenta a nitidez da fotografia, uma vez que quanto mais luz temos, mais informações são processadas. Todas essas melhorias também puderam ser percebidas nas fotografias a seguir. Elas foram tratadas posteriormente a sua captura com ajustes básicos, como exposição, contraste, vibração e saturação, mas em nenhuma delas foi necessário fazer a compensação da nitidez.

Figura 27 – Fotografia original capturada pela GCAM. Pôr do sol com barcos, Ubatuba, 2019.



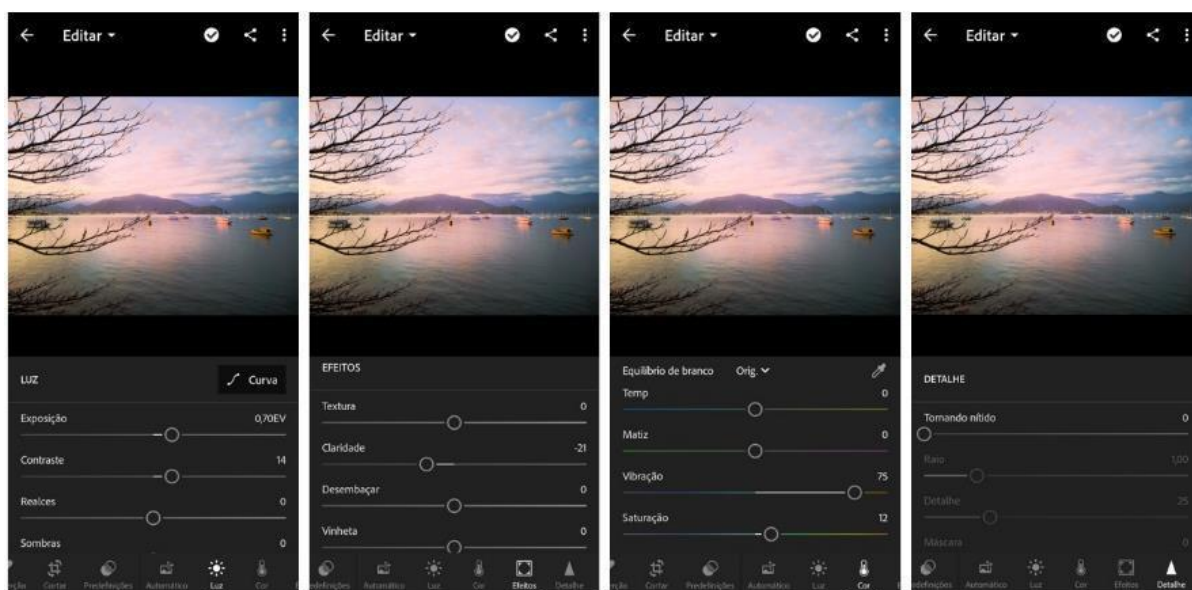
Fonte: a autora.

Figura 28 – Fotografia após tratamento com o aplicativo Adobe Lightroom. Pôr do sol com barcos, Ubatuba, 2019.



Fonte: a autora.

Figura 29 – Capturas de tela do aplicativo Adobe Lightroom utilizado para o tratamento da fotografia.

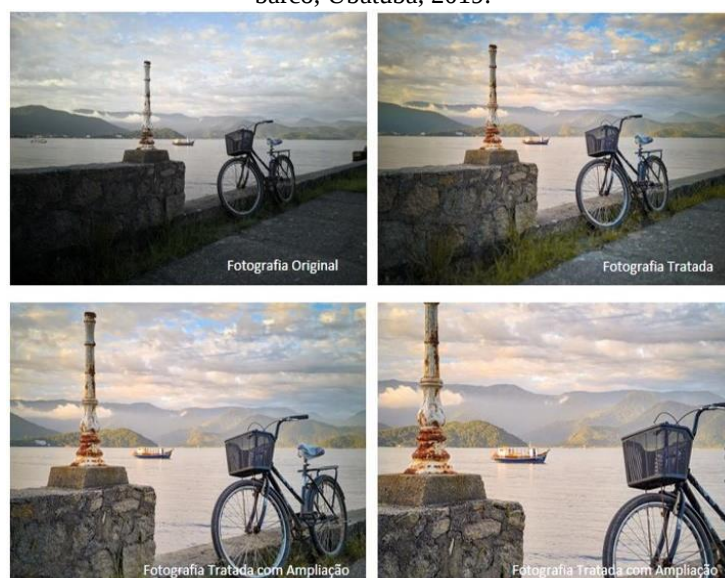


Fonte: a autora.

Para o tratamento da fotografia, foi utilizado o aplicativo Adobe Lightroom, sendo alterado apenas exposição, contraste, vibração e saturação, ou seja, ajustes básicos para revelação de fotografias. É possível notar ainda que a clareza da imagem foi diminuída, o que normalmente diminui também a impressão de nitidez, uma vez que este ajuste tem a capacidade de ajustar os tons médios, destacando os detalhes e bordas das imagens.

As fotografias abaixo também foram feitas utilizando o aplicativo GCAM e tratadas com ajustes similares aos da foto anterior. Em nenhuma delas foi alterado o valor de nitidez.

Figura 30 – Fotografia capturada pela GCAM e tratada com o aplicativo Adobe Lightroom. A bicicleta e o barco, Ubatuba, 2019.



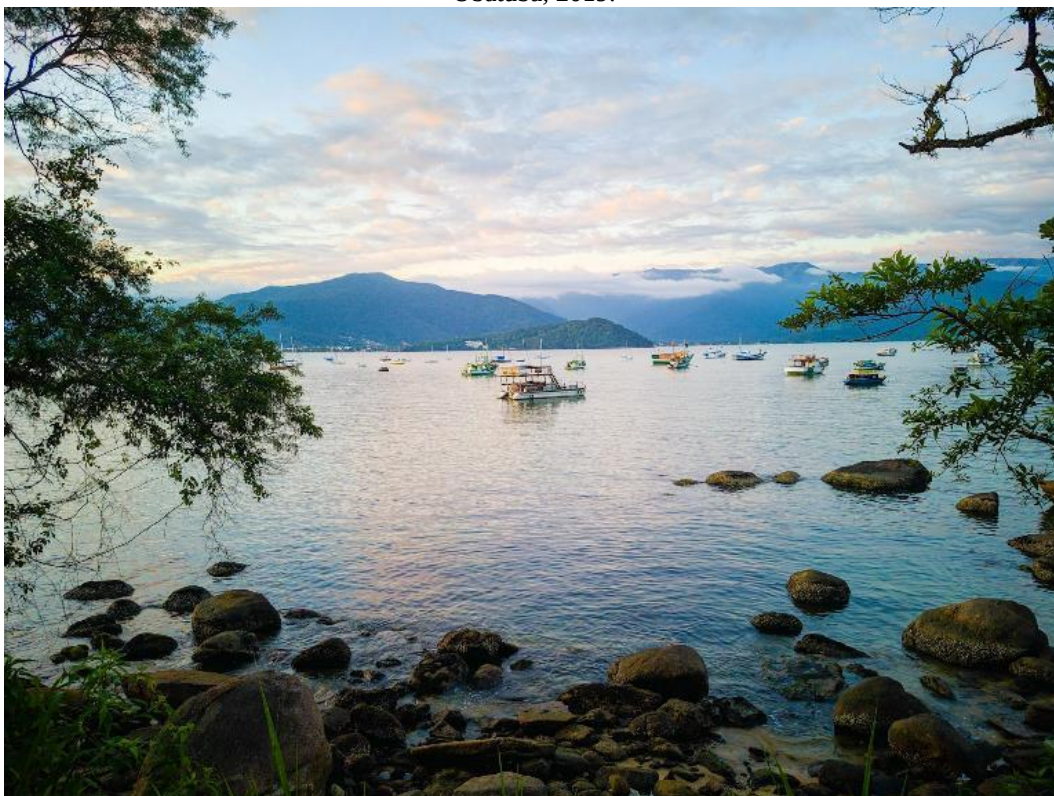
Fonte: a autora.

Figura 31 – Fotografia capturada pela GCAM e tratada com o aplicativo Adobe Lightroom. Pescador, Ubatuba, 2019



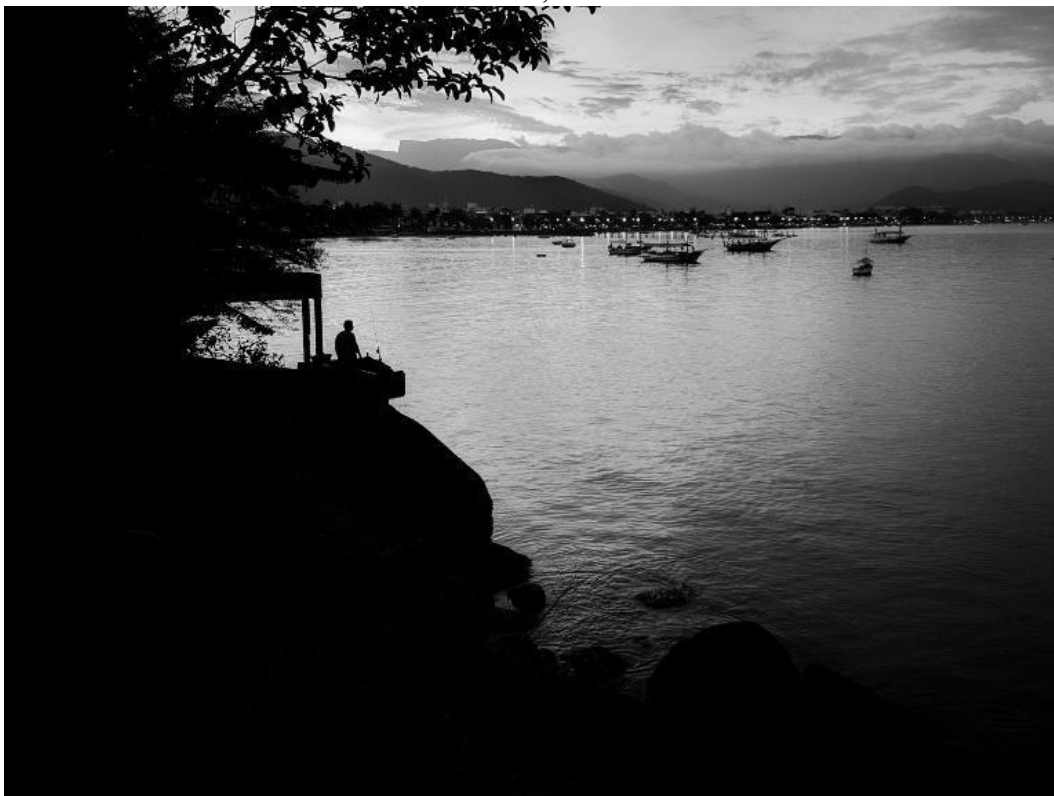
Fonte: a autora.

Figura 32 – Fotografia capturada pela GCAM e tratada com o aplicativo Adobe Lightroom. Barco ao centro, Ubatuba, 2019.



Fonte: a autora.

Figura 33 – Fotografia capturada pela GCAM e tratada com o aplicativo Adobe Lightroom. Perfil de Pescador, Ubatuba, 2019.



Fonte: a autora.

Figura 34 – Fotografia capturada pela GCAM e tratada com o aplicativo Adobe Lightroom. Ubatuba, 2019.



Fonte: a autora.

Existem outros softwares e aplicativos que auxiliam na melhoria das fotografias feitas por *smartphones*. Como o já citado Adobe Lightroom, que permite capturar fotografias e ajustes de revelação (como brilho, contraste, exposição, sombras, curvas e níveis), ele também possui a opção de trabalhar com filtros pré-estabelecidos e *presets* com possibilidades de ajustes.

Muitos outros aplicativos trazem não somente a possibilidade de ajustes na fotografia, ou aplicação de filtros e *presets*, mas também a capacidade de manipulação das imagens, como o caso do aplicativo PicsArt, que conta com um banco de imagens e *stickers* (imagens já recortadas e com fundo transparente), possibilitando a fotomontagem e a manipulação das fotografias de forma criativa e as transformando em arte digital. Outros aplicativos, como o ToolWiz Photos, permitem todas as funções descritas acima, mas também a reflexão de imagens (como um espelho), ou a sobreposição de efeitos artísticos que simulam artes como mangá, desenho em giz, pintura a óleo e simulação de lente *fisheye*.

O aplicativo Snapseed, possui diversas ferramentas de ajustes, de sobreposição de ruídos, dupla exposição, melhoria de HDR, efeitos de foco, ajustes em retratos e tudo isso com a possibilidade de se trabalhar em camadas, podendo fazer ajustes finos em áreas específicas da imagem.

Enfim, é possível citar dezenas de aplicativos¹⁶ que possuem qualidades que diferem uns dos outros e que foram criados para auxiliar na melhoria da fotografia ou na criatividade do tratamento desta imagem final. Esta é a beleza da mobgrafia. A possibilidade de captura de uma fotografia e do tratamento desta imagem com diversos aplicativos ou softwares de apoio, cada um com sua qualidade, mas que em conjunto transformam a arte de fotografar.

3.3 Reflexões sobre a Mobgrafia

O ser humano sempre foi essencial para que a arte existisse. Desempenhando o papel de ator e ser ativo na obra de arte, o indivíduo, com a ação da tecnologia, passa a ter um papel de coadjuvante sendo necessário agora, unificar seus conhecimentos com os pré-requisitos de inteligência artificial que os equipamentos agora carregam.

Após o surgimento das imagens digitais e os *pixels*, que são uma forma revolucionária de desconstrução das imagens a uma parte mínima permitindo a sua manipulação minuciosa, o

¹⁶ A Color Story; Adobe Photoshop Fix, Mix e Express; Hypocam; Mix; Handy Photo, SKRWT; Polarr; Pixrl; LighX; Lens Distortions; Remini; AfterFocus; TouchRetouch; Studio; PicsArt, Snapseed, Adobe Lightroom; AirBrush; VSCO; EyeEm.

artista/fotógrafo passa a ter o controle de todos os elementos originários da mesma, facilitando a manipulação desses dados, a interação e o desenvolvimento da arte digital.

Segundo Lev Manovich (2013, p.330, tradução livre):

¹⁷Objetos de mídia como imagens, som, vídeo, texto e código podem saltar de máquina para máquina de uma maneira verdadeiramente mágica: de um telefone celular para um reproduzidor de mídia, depois para um cartão de memória, um laptop, um netbook, a Web, e assim por diante e assim por diante. Imagine que você vive no século XVI e lhe dizem que você pode ordenar que uma imagem em uma pintura viaje sozinha e apareça em outra pintura em outro país, ou que um texto em um livro possa se erguer e substituir um texto em outro livro? E, no entanto, é exatamente isso que muitos de nós estamos fazendo todos os dias sem sequer pensar em quão mágico isso é.

Para o autor, as imagens digitais e os objetos midiáticos em geral, podem ser considerados como mágica devido à facilidade de interação e na rapidez na transmissão das informações proporcionadas por eles, citando que a revolução digital pode ser considerada a maior das revoluções tecnoculturais já existentes, pois possui a capacidade de simulação e combinação de habilidades computacionais, além da capacidade de transformação de informações de entrada reais em cenários hipotéticos com uma possibilidade ilimitada de artifícios criativos.

A mobgrafia se insere no contexto da pós-fotografia, proposta por Joan Fontcuberta. Entretanto, também pode ser reconhecida no ambiente da modernidade líquida, de Zygmunt Bauman, ou mesmo na era da mobilidade, defendida por Marc Augé.

Segundo estatísticas do Wordometer¹⁸ atualmente, existem mais de 3 milhões de aparelhos celulares vendidos no mundo, com uma população de mais de 8 bilhões de pessoas, sendo que, dentre elas, mais de 5 bilhões são usuários da internet. O que indica que, todas as pessoas que possuem aparelho celular, possuem acesso à internet e se, forem adeptos da mobgrafia, provavelmente se utilizam da praticidade deste suporte que é a captura, tratamento e a distribuição ou compartilhamentos das imagens em redes sociais ou sites, se aproveitando do acesso à internet

¹⁷ *Media objects such as pictures, sound, video, text, and code can leap from machine to machine in a truly magical fashion: from a mobile phone to a media player, then to a memory card, a laptop, a netbook, the Web, and so on and so on. Imagine that you live in the sixteenth century and you are told that you can order an image in a painting to travel by itself and appear in another painting in another country, or that a text in one book can lift itself and replace a text in another book? And yet this is exactly what many of us are doing every day without even thinking how magical this is.*

¹⁸ Dados retirados em março de 2023 do Wordometer, provedor de estatísticas globais, eleito um dos melhores sites gratuitos de referência pela American Library Association (ALA) e administrado por uma equipe internacional de desenvolvedores, pesquisadores e voluntários com o objetivo de disponibilizar estatísticas mundiais relevantes para todo o mundo. Fonte: worldometers.info.

As fotografias atuais já se transformaram em algoritmos e a maioria das câmeras fotográficas já trazem configurações de fábrica que permitem o aperfeiçoamento das imagens no momento em que são feitas. Porém, podemos citar que os *smartphones* possuem vantagens neste quesito, uma vez que, além da câmera embutida, possuem aplicativos que permitem a alteração destas imagens obtidas a nível de pixels, permitindo alterações como ajustes em realces, partes subexpostas ou superexpostas além de melhorar a nitidez da imagem, como também, alguns aplicativos possuem a capacidade de manipulação destas imagens, permitindo alterações a nível de coloração, forma, sobreposição de outras imagens e modificação ou preenchimento artificial de possíveis “defeitos” nestas fotografias.

Desta forma, todas estas características e possibilidades de modificações de imagens e a possibilidade infinita das habilidades criativas pelo fotógrafo, a fotografia feita a partir de aparelhos celulares fazem da mobgrafia uma nova forma de fotografia, que permite a apropriação da fotografia original com a captura da imagem, com a mesclagem da tecnologia que permite a alteração a nível de pixel desta imagem, gerando assim novos meios de arte, bem como novas formas de se enxergar e interpretar estas fotografias, permitindo ainda, uma narrativa mais complexa.

3.4 Olhares Teórico-práticos

É possível verificar, após o surgimento da fotografia por celular na última década, o aparecimento de diversos mobgrafistas ou fotógrafos que permutaram para a mobgrafia pelas mais diferentes características que ela dispõe. A portabilidade de seu suporte faz com que muitos fotojornalistas tenham preferência de sua utilização nos registros fotográficos pois permitem sua descrição e captura o mais próximo do real sem interferência de uma câmera, por exemplo. Ou ainda, a fotografia artística, que no meu ponto de vista, foi o estilo que mais se beneficiou com a mobgrafia, pois possui em um único suporte a capacidade de captura da fotografia, a edição e a manipulação das imagens das mais diversas formas como a dupla exposição, a simbiose, a colagem e a utilização de filtros artísticos fotográficos digitais e *presets*, que são predefinições de coloração e ajustes das fotografias que podem ser ajustadas.

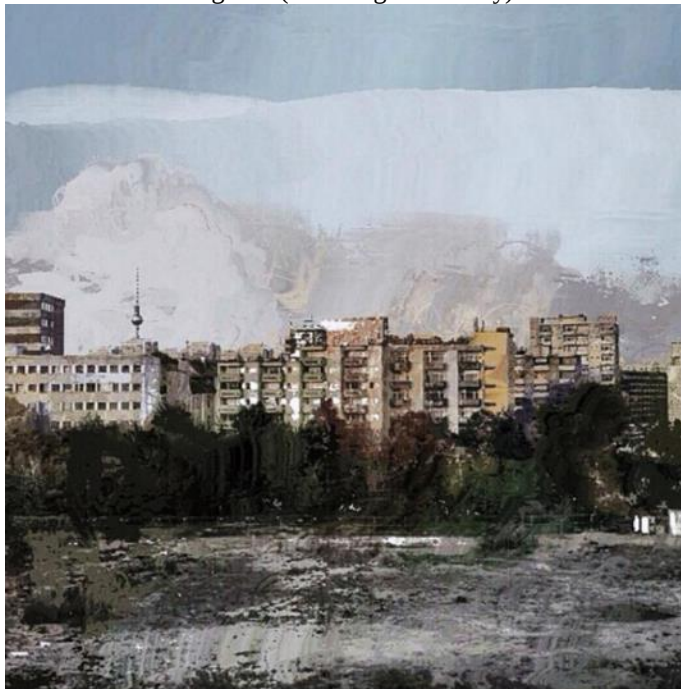
Com isto, alguns discursos sobre a fotografia também mudaram, como por exemplo de que a narrativa é mais importante do que a técnica pura da fotografia como nitidez por exemplo. Alexandre Wittboldt cita que:

A foto, a composição, a luz, a beleza. Acho engraçado hoje esse excesso por buscar a tal qualidade. O que é qualidade? Nitidez? Foco preciso e impecável? 100000 de megapixels? Ou uma foto feita com um dispositivo X, mas que você para e diz: WOW! Ou que te chama a atenção de alguma forma? Particularmente acho cafona, feio esse excesso de definição produzido artificialmente. A imagem tem que fluir naturalmente. Não estou dizendo que fotos altamente definidas me desagradam. De forma alguma. Mas temos fotografias "suja" sem grande definição, mas maravilhosas (WITTBOLDT, 2017, *apud* BORTONE, 2017, p.17).

Muitos mobgrafistas consideram que o acesso à arte foi modificado com a disseminação do *smartphone*, pois juntamente com o lançamento de algumas mídias sociais como o *Instagram* foi que a mobgrafia teve seu ápice. Através do aplicativo, era possível fazer a captura e o compartilhamento das imagens para o conhecimento de todos. E com a evolução da plataforma, novas formas de se pensar a imagem foram surgindo, como a criação e utilização dos filtros e das imagens em movimento.

A mobgrafia propicia que o fotógrafo desenvolva a sua própria narrativa através do olhar e do tratamento que faz nas imagens e no próprio compartilhamento das mesmas. E esta nova forma de fazer arte pode ser considerada um marco histórico.

Figura 35 – Berlin. Mobgrafia (Samsung S5 Galaxy). Autor: Cadu Lemos.



Fonte: BORTONE, 2017, p.19.

E a facilidade da disseminação da imagem e do rápido compartilhamento que os celulares possuem, fazem da mobgrafia uma forma mais completa para os profissionais. Para

Ricardo Rojas, um dos pioneiros da mobgrafia no Brasil e fundador da Produtora mObgrafia Cultura Visual:

Eu costumo dizer que quando as câmeras digitais surgiram, eu perdi totalmente a “autoria” e “liberdade” no meu dia-a-dia da fotografia comercial (publicitária), o que não acontece com a mobgrafia que me devolve a autoria e controle sobre o resultado final. Eu capto, edito e publico/compartilho com total autonomia e controle (ROJAS, 2017 *In*: BORTONE, 2017, p. 21).

A mobgrafia propiciou uma produção cultural e uma autonomia e controle do trabalho mais consciente. Como citado no capítulo anterior, na época da fotografia analógica, Henri Cartier-Bresson tinha problemas com o uso inapropriado de textos com suas fotografias documentais e jornalísticas e precisava encaminhar juntamente com elas, um pequeno texto com a descrição do momento de do objeto da captura. Hoje em dia, com a mobgrafia e as redes, o próprio fotógrafo faz a publicação de sua obra com as devidas legendas, evitando assim seu uso inapropriado.

A mobgrafia também pode ser analisada como uma forma de pertencer à sociedade, como citado por Barcellos (2020, p. 93):

Portanto, uma das coisas importantes que se colocam aqui é que a fotografia mobile se dá como uma realidade e sua prática vem sendo disseminada de maneira intensa e produzindo imagens como nunca antes na história dessa prática se deu. Fotografa-se e posta-se em rede social como uma forma de exercício e também como uma forma de pertencimento, ou seja, eu posto para me sentir pertencente aos meus pares e para dizer que tenho domínio sobre a técnica, ainda que sejam relativamente automatizadas.

O fotógrafo Jefferson Barcellos elaborou uma série fotográfica para sua tese de doutorado, a partir de um dispositivo móvel com conceitos de fotografia de rua capturadas em primeira pessoa e que criam uma narrativa imagética apoiada na ideia de uma nova leitura e classificação deste material imagético.

Figura 36 – As pessoas e a resistência através de sua inserção no ambiente urbano (ruas).



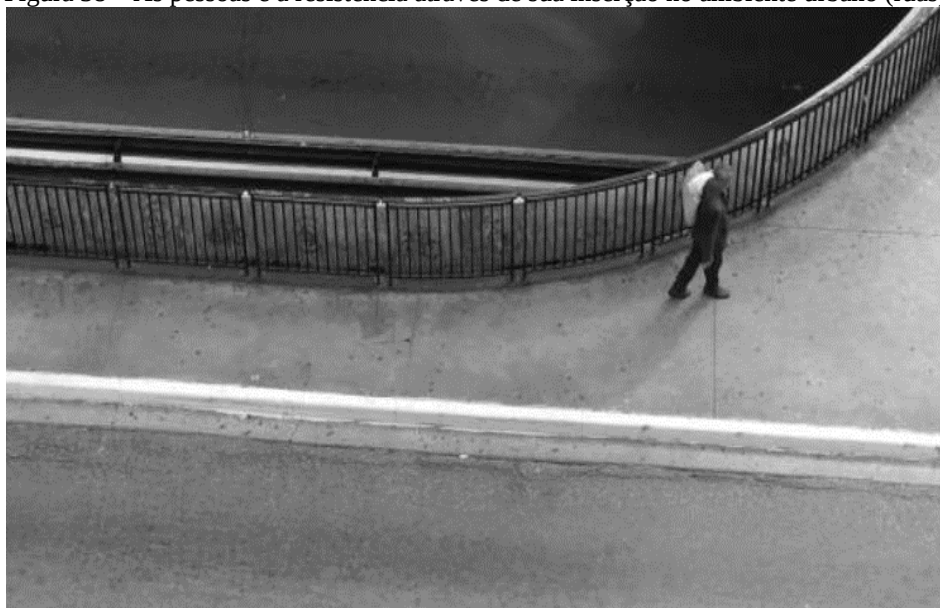
Fonte: BARCELLOS, 2020, p. 109.

Figura 37 – As pessoas e a resistência através de sua inserção no ambiente urbano (ruas).



Fonte: BARCELLOS, 2020, p.116.

Figura 38 – As pessoas e a resistência através de sua inserção no ambiente urbano (ruas).



Fonte: BARCELLOS, 2020, p.127.

Assim como Barcellos (2020) se utilizou do aparelho celular para registrar cenas cotidianas, o fotógrafo Henri Cartier-Bresson dizia que a câmera fotográfica deveria ser uma ferramenta de captura de imagens, e não um brinquedo mecânico, e que, ao ficarmos à vontade com o equipamento, poderíamos fazer o que quisermos (CARTIER-BRESSON, 2015). Sendo assim, o suporte fotográfico não é o mais importante - ou não deveria ser - para se fazer uma bela e boa fotografia. É necessário compreender todos os elementos fundamentais para a elaboração desta fotografia bem como, entender a narrativa proposta pela imagem.

A fotografia é importante para quem a faz, mas também possui sua importância para quem a recebe. Desta forma, é importante que esta imagem esteja bem composta com boa composição, enquadramento e que tenham princípios da Gestalt ou geometria, para que a mensagem seja recebida da melhor forma possível, e seus signos sejam decifrados e façam sentido.

A mobgrafia permite a popularização da fotografia através das redes sociais e a internet. Para o fotógrafo e criador de conteúdo James Dantas Costa, em entrevista concedida para esta tese, a fotografia é uma arte recente se comparada à pintura, mas possui muito potencial, não possuindo barreiras geográficas, culturais e de idiomas, podendo despertar diversos sentimentos e atender à diversas finalidades, como um registro familiar, ou materiais profissionais voltados para clientes pessoa física ou empresas. Para ele, a mobgrafia ajuda a popularizar e difundir a fotografia, tornando cada adepto mais consciente do poder que ela tem. O entrevistado começou a fotografar com celular em 2014 com um aparelho Lumia 520 objetos ao seu redor e se

encantou com os resultados, utilizando a mobgrafia como trampolim para criar uma comunidade capaz de reunir apaixonados pela arte e estimular sua criatividade, o “Mobgrafando” (COSTA, 2023).

Figura 39 – Fotografia mais famosa de James Dantas Costa feita com o aparelho Asus Zenfone 4.



Fonte: COSTA, 2023.

Figura 40 – Mobgrafia macro rica em detalhes, capturada com o aparelho Asus Zenfone 8.



Fonte: COSTA, 2023.

Da mesma forma que Costa (2023) utilizou a mobgrafia para fazer registros da natureza ou da arquitetura histórica de sua cidade, John Berger (2017, p.39) cita que fotografar é o testemunho de uma escolha humana em uma dada situação e a fotografia pode ser utilizada de diferentes maneiras. Para ele, “o verdadeiro conteúdo de uma fotografia é invisível, por derivar de um jogo, não com a forma, mas com o tempo”.

Com a mobgrafia também é possível explorar o campo da fotografia artística. Diversos mobgrafistas já trabalham com este estilo, se aproveitando de técnicas já existentes ou desenvolvendo suas próprias técnicas, como é o caso do Wander Rocha, um fotógrafo e mobgrafista carioca que começou a fazer fotografias por celular como uma forma de terapia, no caminho para o trabalho, e que resultou em um projeto documental denominado “RJ Invisível”, onde ele registrava aspectos da cidade que passava despercebido por muitos outros cidadãos. Porém em 2020, o fotógrafo idealizou um projeto que vinculava a arte com suas mobgrafias e que visa a união de duas ou mais mobgrafias ou combinadas com fotografias de retratos e cenas da natureza que são mescladas pelo aplicativo Google Snapseed e depois tratadas e divulgadas em suas redes sociais. Para Wander Rocha:

A Simbiose é etimologicamente definida como uma associação a longo prazo entre dois organismos, de espécies diferentes, que podem se beneficiar com essa relação ou não. Foi pensando nesse conceito que resolvi elaborar o projeto denominado "Simbiose". Tornar uno duas espécies que, vitalmente, dependem um do outro. Porém um deles, o homem, depreda e mutila o meio-ambiente tão importante para sua sobrevivência. Minha principal intenção ao gerar as imagens é transformar essas duas espécies em uma só. Demonstrar através de representações que a vida humana não pode caminhar sozinha. Todos os seres são importantes nesta caminhada de forma que não haja um desequilíbrio e, conseqüentemente, o fim da vida terrena. Implicitamente, fora a beleza, a utilização de retratos de personagens negros - concomitantemente com elementos da natureza - é uma forma de provocar e levar à reflexão do público sobre duas bandeiras que não podem ser deixadas de lado: o preconceito racial, tão camufladamente negado por boa parte da população brasileira, e a depredação ambiental devido a ambições mercadológicas. A questão estética e com muita textura, foi o ponto crucial para a escolha do preto e branco, exceto por algumas imagens pontuais onde a técnica do Cut Out foi utilizada. O impacto visual e a reflexão são os grandes motes do projeto. O processo criativo consiste na escolha aleatória das imagens e, em seguida, a realização de testes utilizando a dupla exposição e pequenos ajustes no aplicativo mobile Snapseed (ROCHA, 2023, grifo do autor).

O projeto Simbiose, de Wander Rocha (2023) foi feito em duas vertentes. A primeira parte se apropriou de fotografias e mobgrafias apenas em preto e branco de personagens negros e da natureza, para chamar a atenção contra preconceito racial e o desmatamento como se pode observar na imagem em sequência:

Figura 41 e Figura 42 – Imagens em preto e branco da primeira parte do Projeto Simbiose.



Fonte: ROCHA, 2023.

Na segunda parte do Projeto Simbiose, Wander Rocha (2023) utilizou de cores e corpos e a parte artística foi mais explorada pelo fotógrafo.

Figura 43 e Figura 44 – Imagens em cores da segunda parte do Projeto Simbiose.



Fonte: ROCHA, 2023.

Para o fotógrafo, a mobgrafia surgiu para agregar e dar oportunidades para todos fotografarem. Ele ainda aponta a vantagem do suporte ser de rápido acesso e terem a mobilidade que uma câmera DSLR não possui, podendo fazer uma mobgrafia, tratá-la e enviar para a impressão em questão de segundos (ROCHA, 2023).

Ainda seguindo a linha da mobgrafia artística, a fotógrafa e designer Maria Cecília de São Thiago começou a fazer fotografias por celular em 2013, após assistir um documentário sobre imagens feitas e editadas com dispositivos móveis. Maria Cecília começou a utilizar um iPhone e um iPad para realizar continuar um trabalho iniciado na faculdade que consistia em intervenções e desenhos com pincéis embebidos em revelador sobre o papel fotográfico, porém desta vez, o suporte seria o dispositivo móvel. Com isto, a fotógrafa desenvolveu diversos trabalhos na área da fotografia e da arte, desde colagens analógicas, colagens digitais, restauro de fotografias vintage, releitura de obras consagradas e etc. Utilizando-se de mais de um *smartphone* e iPad para trabalhar as imagens, e de mais de 800 aplicativos de imagens baixados, entretanto os que mais utiliza são o ArtStudio Pro, Procreate, iColorama, e a linha Art Motion Videolap. Seu repertório abrange aproximadamente 282.856 imagens e pouco mais de 10 mil vídeos. (SÃO THIAGO, 2023).

Figura 45 – AAA - Angústia Ansiedade Amargura.



Fonte: SÃO THIAGO, 2023.

A fotógrafa também possui alguns fotolivros em coletânea com outros artistas além de um trabalho com releituras a partir de negativos em chapa de vidro, de fotografias estereográficas feitas pelo seu pai em 1933, também tema de exposição fotográfica em 2022, sob a curadoria de Diógenes Moura¹⁹. Para ela:

Oníricas ou pictóricas, minhas imagens não apresentam uma realidade factual, mas uma ilusão “fabricada para conjurar os domínios da nossa imaginação”. O meu trabalho é fruto de processos de criação e visualização, o que pode ser notado de forma explícita como um ritual para perceber intuitivamente o que está oculto. Com um olhar personalizado busco mostrar como a fotografia pode se estender para além dos seus próprios limites físicos e subjetivos, e muitas vezes conta toda uma história sobre os efeitos da interação humana, características explícitas da arte conceitual, o que no meu modo de ver só acrescenta legitimidade ao trabalho e a fotografia que desde o seus primórdios vem instigando as normas e os padrões da arte (SÃO THIAGO, 2023, grifo do autor).

Para Boris Kossoy é preciso compreender a fotografia e seu papel cultural “o seu poderio de informação e desinformação, sua capacidade de emocionar e transformar, de denunciar e manipular” para o autor, a fotografia possui um papel ambíguo no conhecimento, “ela exerce contínuo fascínio sobre os homens” (2007, p.31).

Ou seja, tudo é passível de ser fotografado, e estas fotografias podem ainda, possuir conteúdos ocultos, que emanam das escolhas e inquietudes dos fotógrafos e que podem ainda, provocar e instigar novas interpretações nos receptores. E a mobgrafia é a prática fotográfica mais portátil que existe e que possibilita o registro instantâneo do que quer que seja.

¹⁹ Diógenes Moura é escritor, jornalista, curador e editor.

CAPÍTULO 4

O capítulo 4 descreve sobre a fotografia artística desde sua origem e traz à tona a questão “fotografia é arte?” A questão feita é recorrente desde o desenvolvimento e primeiras fotografias. O capítulo traz ainda, seguindo a mesma linha de questionamento a discussão de real, ficcional e poético, o que prenuncia a fotografia *Fine Art*.

4 A FOTOGRAFIA ARTÍSTICA

A fotografia artística, um estilo fotográfico existente desde o início do desenvolvimento da fotografia, possui capacidade de continuidade de tempo-espço. A imagem artística é livre de amarras da representação do real e possibilita a criação do autor e a interpretação do receptor.

4.1 Breve Histórico da Fotografia Artística

Aristóteles, no século IV a.C., percebeu que a passagem de um feixe de luz de origem externa para um ambiente escuro, através de um orifício, proporciona uma imagem invertida daquilo que está sendo projetado. Este é o princípio da câmara escura, que no século XVI d.C. foi aperfeiçoada, sendo aplicadas lentes nos orifícios formando assim, imagens mais nítidas. Seu desenvolvimento contínuo proporcionou redução de tamanho e instalação de tendas ou cadeiras portáteis para facilitar seu transporte e no século XVIII ela começou a ser utilizada com frequência por artistas para a projeção de imagens a fim de facilitar seu esboço de pintura (HACKING, 2012).

Assim, a fotografia foi sendo desenvolvida, com experimentos em produtos químicos e papéis para que a imagem pudesse não ser apenas rabiscada e pintada, mas fixada permanentemente. Diversos artistas que trabalhavam com a litogravura começaram a utilizar da câmara escura, como Niépce, que mais tarde descobriu que usando betume conseguia uma imagem fixada. Desta forma fez a primeira fotografia permanente do mundo, à vista de sua janela, e que demorou quase oito horas sendo exposta.

Figura 46 – A primeira fotografia com fixação permanente do mundo: Vista da janela em Le Grass, 1926.



Fonte: HACKING (2012, p. 18)

Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) chamou este processo de “heliogravura”, ou seja, “desenhar com o sol”. Em meados do século XIX, o primeiro livro ilustrado com fotografias foi publicado e suas imagens foram feitas por Anna Atkins (1779-1871), que de aquarelas passou a trabalhar com cianotipo (negativo fotográfico com sais de ferro), e seus resultados eram lindos fotogramas. Ainda no mesmo século, William Henry Fox Talbot (1800-1877) lançou o primeiro livro ilustrado com fotografias a ser comercializado. Embora não tenha tido muito sucesso pois o livro contava com fotografias originais, uma vez que ainda não existia tecnologia de impressão em tinta dessas imagens, elas foram desaparecendo pois não durava tanto tempo quanto a tinta utilizada nos livros. No mesmo século, retratos começaram a ser explorados com a fotografia, e eles ainda enfrentavam a barreira do tempo. Eram necessários vários minutos de exposição para a imagem se fixar, além das lentes utilizadas nas câmeras possuírem aberturas altas - em torno de F.15 -, o que as deixava muito escuras (Ibidem).

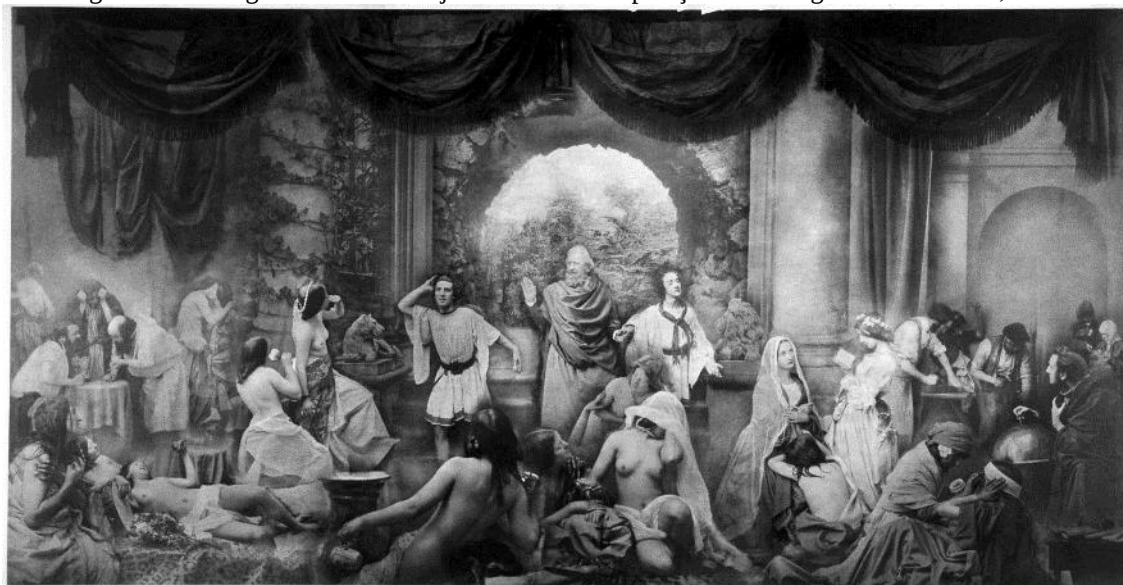
Independentemente uns dos outros, buscavam a mesma meta: fixar imagens na câmera obscura, conhecida ao menos desde Leonardo. Assim que, após mais ou menos cinco anos de esforços de Niépce e Daguerre, isto se tornou possível à mesma época, o Estado, favorecido pelas dificuldades de patenteação encontradas pelos inventores, tomou conta disso e, indenizando-os, transformou-o em coisa pública. Estavam dadas, assim, as condições para um contínuo e acelerado desenvolvimento que, por longo tempo, excluiu qualquer retrospectiva (BENJAMIN, 1977, p. 219).

Porém, o constante desenvolvimento da fotografia e a ânsia do homem em fixar e melhorar cada vez mais estas imagens transformou o retrato em um dos estilos mais utilizados na fotografia.

Pela dificuldade encontrada com o tempo durante a exposição da imagem, diversos fotógrafos se voltavam para as fotografias de natureza morta pois oferecia possibilidade de composição da imagem a ser retratada e não somente a escolha como o caso das paisagens. A fotografia de natureza morta possibilita ao artista a utilização de metáforas, além da divulgação de assuntos reservados e objetos restritos à aristocracia à grande parte da população. Muitos gêneros artísticos utilizados nas pinturas eram adotados na fotografia e, muitas vezes, as fotografias eram utilizadas em apoio às pinturas. No caso dos retratos, ainda que o tempo de exposição das fotografias era demorado, os retratos pictóricos feitos com tinta à óleo demoravam muito mais, às vezes semanas para ficarem prontos, levando o modelo ao cansaço. Desta forma, pintores começaram a fazer fotografias de diversas poses dos personagens que seriam retratados e assim, posteriormente, podiam pintar e incrementar as suas pinturas com tranquilidade, pois não era necessário que o modelo ficasse posando mais por muito tempo. Assim, a fotografia passou a ser considerada parte do processo criativo do pintor, elevando seu conceito, uma vez que os debates sobre a fotografia ser considerada arte ou ciência ainda eram demasiados (SOUGEZ, 2001; HACKING, 2012).

. No final do século XIX, o conceito de fotografia como uma das belas artes já havia ganhado espaço. Mesmo que ainda existiam discussões de que a fotografia nunca poderia ser considerada arte pela forma mecânica em que se dava a imagem, muitos aceitavam que ela era uma das muitas ferramentas para se produzir arte, assim como o lápis ou o pincel. E os que a aceitavam como arte produziam fotografias com conceitos artísticos como a composição e iluminação, além de usar os temas tradicionais à pintura como as cenas que instigam a narrativa e a imaginação. Todas estas utilizações na fotografia afirmavam aos críticos a sua posição como arte. A imaginação também poderia ser expressa pela fotografia, como pode ser visto em “Dois modos de vida” de Oscar Gustave Rejlander (1813-1875) (HACKING, 2012):

Figura 47 – Fotografia de O. G. Rejlander com sobreposição de 30 negativos diferentes, 1857.



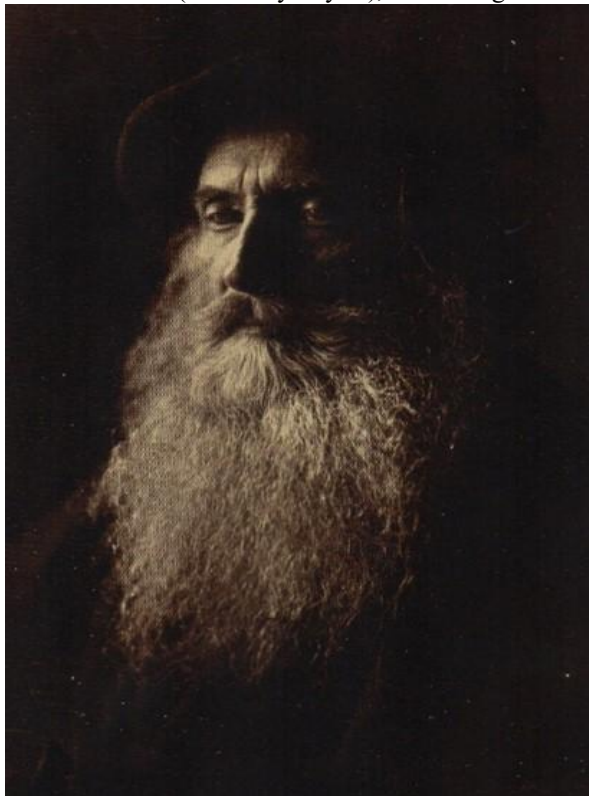
Fonte: HACKING (2012, p.116)

A fotografia de Rejlander foi feita do início ao fim como uma obra de arte. Ela foi pensada, planejada e executada minuciosamente. Foi elaborada de forma individual, com aproximadamente 30 negativos e depois montada com maestria para compor uma única imagem. É difícil perceber que se trata de uma imagem feita em partes. A iluminação, as poses e a interação dos modelos é muito bem integrada. É possível perceber na fotografia a teatralidade tanto de seus personagens quanto da locação, cujo local remete a um palco, reforçando-a assim como obra de arte. Segundo Hacking:

A produção de fotografias conscientemente artísticas prosperou na Inglaterra vitoriana, embora possamos encontrar alguns exemplos dela nos Estados Unidos, na França e na Alemanha. Os fotógrafos britânicos abraçaram a tática de elevar a fotografia ao status de “grande arte”, combinando a mídia aparentemente realista com temas imaginários, em geral na forma de cenas alegóricas, literárias ou históricas. (HACKING, 2012, pp. 113-114).

Outro fotógrafo que teve destaque em fotografias artísticas foi Julia Margaret Cameron (1815-1879) que trabalhava com imagens propositalmente desfocadas e inserindo impressões, riscos e craquelados em suas fotografias. Julia começou a fotografar tarde, mas em pouco tempo dominou as técnicas da fotografia a ponto de quebrá-las. Quando foi morar em Londres, teve muito contato com pessoas famosas e comumente as fotografava, mas mesmo assim, suas fotografias não eram bem vistas pelos fotógrafos que só visavam a técnica. Sua fotografia estava diretamente ligada à estética e à captura da beleza. E só posteriormente, com o pictorialismo, a sua fotografia pôde ser exaltada. Julia se tornou uma das pioneiras na fotografia artística.

Figura 48 – ‘A Rembrandt’ (Sir Henry Taylor), Julia Margaret Cameron, 1865.



Fonte: WOOLF; CAMERON; FRY (2018, sp).

Como a própria Julia nomeia esta fotografia de “Rembrandt”, ela se utiliza de iluminação dramática para compor as suas fotografias, além de muitas vezes, escolher o figurino e a cenografia para tal, usando frequentemente temas bíblicos, históricos e ficcionais, além do efeito desfocado criando subjetividade e um convite para a interpretação das imagens oníricas que conseguia. Na Figura 49, é possível ver Henry Taylor novamente, mas agora no papel de Rei Ahasuerus:

Figura 49 – Rei Ahasuerus e Rainha Esther em Apocrypha, 1865.



Fonte: WOOLF; CAMERON; FRY (2018, p.55)

Nesta fotografia planejada previamente e encenada, seu amigo posa como rei, juntamente com uma de suas filhas, Mary Ryan. Segundo o depoimento de Margaret Cameron:

Nosso principal amigo, Sir Henry Taylor, prestou-se muito a meus primeiros esforços. A despeito do possível temor de que sentar-se à minha fantasia pudesse estar fazendo papel de bobo, ele, com a grandeza que pertence ao afeto altruísta, consentiu em ser, por sua vez, Frei Lourenço com Julieta, Próspero com Miranda, Assuero com a Rainha Esther, para segurar meu o atizador de lareira como seu cetro e fazer tudo o que eu desejasse dele²⁰ (WOOLF; CAMERON; FRY, 2018, pp.55-56, tradução livre).

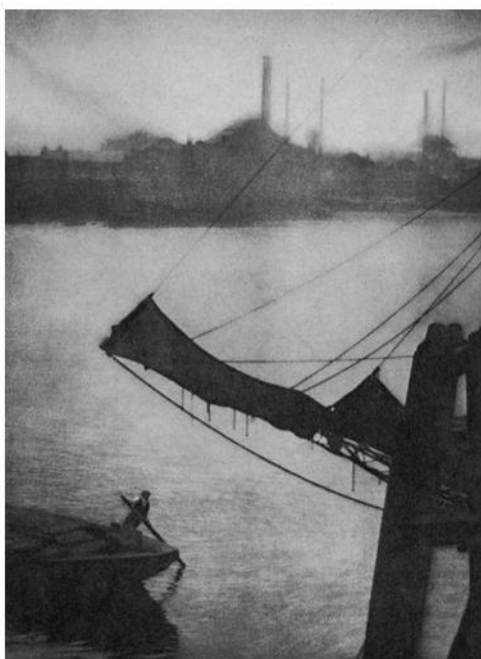
É possível perceber, além da cena planejada e teatral, as vestimentas e o cenário cuidadosamente pensados pela Julia, bem como as impressões do craquelado que, propositalmente, ela mesma fazia ao revelar estas imagens. Curiosamente, ela pedia aos

²⁰ *Our chief friend, Sir Henry Taylor, lent himself greatly to my early efforts. Regardless of the possible dread that sitting to my fancy might be making a fool of himself, he, with greatness which belongs to unselfish affection, consented to be in turn Friar Laurence with Juliet, Prospero with Miranda, Ahasuerus with Queen Esther, to hold my poker as his sceptre, and do whatever I desired of him.*

famosos que ela retratava, para que assinassem as chapas a fim de subir seu valor, uma vez que ela vendia as suas fotografias, assim como as obras de arte. Mal vista pelos fotógrafos, mas aclamada pelos artistas. Assim era Julia Margaret Cameron, que elevou o status da fotografia para a “grande arte”.

Após Cameron, a fotografia Pictorialista teve seu auge na década de 1880 e trazia os princípios das belas artes, possibilitando a exploração do artista criativo. Este movimento possibilitou não somente a evolução da fotografia enquanto arte, mas também seu desenvolvimento técnico com utilização de novas químicas e técnicas de revelação fotográfica.

Figura 50 e Figura 51 – Exemplos de fotografias artísticas com diferentes técnicas. À esquerda, Wapping, de Alvin Coburn, 1904. À direita, Frank Eugène, Alfred Stieglitz, Heinrich Kuhn e Edward Steichen admirando a obra de Eugène, de Frank Eugene, 1907.



Fonte: HACKING (1018, pp. 172, 173)

Na fotografia de Eugène (Figura 51), é possível observar o plano de fundo da imagem modificado. O fotógrafo costumava dar este efeito para trazer a atenção ao plano principal. Sua abordagem costumava trazer retoques de tinta à óleo, tinta aquarela, grafite bem como rasurar algumas imagens com agulha para fazer gravuras. Eugene gostava de misturar fotografias com arte e assim criava obras únicas no estilo do hibridismo.

A partir do movimento pictorialista, diversos outros estilos artísticos foram surgindo na fotografia, como a fotosessão, o dadaísmo, a experimentação, a abstração, o surrealismo, o modernismo etc., assim como na pintura, os estilos marcaram a história da evolução fotográfica.

Porém, voltando à Julia Margaret Cameron, ela pode ser considerada um dos ícones da fotografia artística, pois suas fotografias instigam a narrativa e a interpretação, e se caracterizam como uma forma de expressão, sendo capaz de perceber as propriedades do signo imagético. Fugindo do padrão de fotografia da época, ela mudou os rumos da fotografia, dando a possibilidade dela não ser apenas um registro da realidade ou uma captura efêmera, mas sim uma obra na qual a exaltação do belo e a imaginação podem viver eternamente através do contínuo.

4.2 A Fotografia Artística e o Contínuo

Geoff Dyer (2008) e Boris Kossoy (2014) abordam o tema do instante contínuo como momentos que podem se repetir em diferentes momentos de espaço-tempo e podem ser manipulados e compostos antes mesmo de sua captura, assim como quando uma pessoa abordada pelo fotógrafo, instantaneamente deixa-se levar pela realidade fotografia e posa para a foto, manipulando inconscientemente e mudando por completo a realidade e instante vivido antes, durante e depois do retrato. Da mesma forma como imagens captadas sem identificações de espaço-tempo também podem representar um instante contínuo e atemporal, pois pode representar uma mesma realidade vivida por diferentes pessoas em diferentes momentos e em diferentes lugares, tornando-se passado, presente e futuro em uma mesma fotografia. Sendo assim, é imprescindível a compreensão do papel ambíguo da fotografia e de seu poder de informar e desinformar e da sua utilização pela sociedade e para a formação da sociedade.

Nas imagens compiladas na Figura 52 e na Figura 53, é possível visualizar o instante contínuo enquanto se repete o tema.

Figura 52 – Compilação de pinturas de Madonas e suas crianças.



Fonte: <https://pt.wahooart.com/Art.nsf>

Figura 53 – Madona com Criança, Julia Margaret Cameron, 1866.



Fonte: WOOLF; CAMERON; FRY (2018, sp.)

A fotógrafa Julia Margaret Cameron fez sua fotografia artística posada em 1866 com o título “*Madonna with Child*” que pode ter sido fruto da influência das pinturas de Madonas com suas crianças, feitas por pintores renascentistas como a de Raffaello Sanzio (1483-1520) de 1505, a do pintor Matteo Di Giovanni Di Bartolo (1435-1495) feita em 1470, de Giovanni Bellini (1430-1516), de 1505 ou a pintura do cientista e pintor renascentista Leonardo Da Vinci (1452-1519), feita no ano de 1490. Ou pode apenas ser uma fotografia, fruto de um momento contínuo e que se repete ao longo da história, que é a maternidade. Contudo, não podemos deixar de explicitar que a fotografia de Cameron, pela sua forma de composição e criação artística, com a doçura fixada na imagem, ela ainda nos causa comoção a ponto de ser visualizada, interpretada e continuar viva ao longo da história.

Segundo Kossoy (2014), a fotografia carrega em si informações sobre uma determinada época e acontecimento, mas estes conteúdos precisam ser decifrados pois as imagens são elaboradas através das intenções específicas de seus autores e sofrem manipulações (conscientes ou inconscientes) antes, durante e depois do registro fotográfico. Já para Huyghe (1965), a arte aumenta o domínio que o homem tem sobre a natureza e si mesmo, e a imagem na arte exalta esta consciência do seu poder. A primeira manifestação artística do homem foi a imagem, ocorrendo na pré-história com a impressão de sua mão molhada em tinta. Este fato não se trata somente de uma imagem impressa, mas da imagem da realidade que a arte reproduz.

A imagem representada pela arte é, senão a representação imagética de um outro universo – o universo do autor, possuindo ideais, sentimentos e concepção de mundo. Ou seja, a essência do ser autoral é, de certa forma, partilhada com o outro através da imagem como suporte comunicacional.

Para McLuhan (1979), a imagem constitui, a partir do século XX, um dos fenômenos culturais mais importantes no meio ambiente humano e o conceito da imagem é derivado da percepção humana, transmitindo uma mensagem que pode ser distinguida em variantes: as imagens (fotografia), as imagens de imagens (o desenho de uma fotografia), as imagens de não-imagens (relação entre uma frase com uma representação mental de um objeto ou coisa) e as não-imagens de imagens (a descrição verbal de uma imagem).

E a fotografia é a representação da imagem que o autor vê. Segundo Sontag (2004), as imagens fotografadas são frações do mundo, pequenos pedaços de realidade possíveis de serem feitas e possuídas, bem como adulteradas ou emolduradas e guardadas por longos períodos, ou podem deixar de existir rapidamente. Para a autora, a imagem representada pela fotografia pode até ser distorcida, mas existiu ou parte do pressuposto de que algo existiu e foi representado

quando capturado pela câmera, mas mesmo que esta imagem capturada representa algo real, ela é uma interpretação do mundo, vista e ajustada pelas mãos do fotógrafo que impõe seus temas, enquadramentos e ajustes de exposição. Ainda, segundo a autora:

Por meio de fotos, o mundo se torna uma série de partículas independentes, avulsas; e a história, passada e presente, se torna um conjunto de anedotas e de *faits divers*. A câmera torna a realidade atômica, manipulável e opaca. É uma visão do mundo que nega a inter-relação, a continuidade, mas confere a cada momento o caráter de mistério. Toda foto tem múltiplos significados; de fato, ver algo na forma de uma foto é enfrentar um objeto potencial de fascínio. A sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: “Aí está a superfície. Agora, imagine - ou, antes, sinta, intua - o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto”. Fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia (SONTAG, 2004, p. 33).

Juntamente com a evolução dos suportes fotográficos, os estilos na fotografia também sofreram mudanças e foram evoluindo conforme a necessidade. No início, a fotografia se baseava em captura de paisagens e retratos artísticos ou não, e com a modificação das câmeras, surgiram os estilos de fotografia como a fotografia documental, fotografia de rua, e o fotojornalismo. Durante o pós-guerra, grande parcela dos fotógrafos desistiu da fotografia documental, por diversos motivos, incluindo os psicológicos, e voltaram suas atenções para a fotografia artística, experimentando a fotografia abstrata e o surrealismo. Talvez estas formas artísticas na fotografia pudessem auxiliar na superação do que viram e passaram nos momentos de guerra, e mesmo que estas experimentações artísticas ainda fossem consideradas anti-fotográficas, o movimento teve sua continuidade (VIOLA; RENÓ, 2020).

A pergunta “fotografia é arte?” é feita desde seu surgimento, da mesma forma que até os dias atuais a fotografia é chamada como ciência ou como arte. Comumente lemos ou ouvimos “a fotografia é uma ciência” ou “a arte de fotografar”. Esta contradição também é percebida entre os grandes fotógrafos renomados. Como citado nesta tese, Henri Cartier-Bresson não considerava a fotografia como forma de arte, mas afirmava que sempre que fotografava fazia “uma pintura”.

Talvez essa dicotomia exista até quando a fotografia existir. Entendemos que ela é dupla, um misto de ciência e arte. Assim como a ciência busca obter respostas para os questionamentos, a arte instiga questionamentos que não possuem respostas. E da mesma forma que ela (a fotografia) parte de requisitos técnicos da ótica para a captação da luz e transformação em imagem, ela também precisa da compreensão de composição do fotógrafo, que se torna artista quando constrói sua própria narrativa nesta imagem captada.

4.3 Do Real ao Ficcional

Nenhuma fotografia é feita sem querer. Entenda-se fotografia como uma imagem técnica, produzida com conceitos específicos de luz, composição e intencionalidade, que abrange a observação do objeto fotografado, bem como a sua utilização, mesmo que seja apenas decorativa.

Daqui, também podemos partir do conceito de que nenhuma fotografia é “pura”. Já vimos que a imagem fotográfica é feita com similaridade ao funcionamento do olho humano e que este possui falhas e é dependente da imaginação para poder finalizar a composição da realidade, além do ser humano possuir em sua essência a complexidade. Desta forma, então, pode-se afirmar que a imagem real, pura e sem edição ou tratamento não existe. A partir do momento em que o fotógrafo faz os ajustes de luz, exposição e balanço de brancos em sua câmera antes de capturar a imagem, ele está a modificando. Antes ainda, ele já modifica a imagem a ser fotografada no momento da observação, pois coloca ali toda a sua essência, seu ego, costumes e cultura adquiridas ao longo dos anos e que, na maioria das vezes, está oculto em sua mente.

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 de maneira individual, sendo que o conjunto destas cenas observadas traz significação para o próprio mundo.

Outro argumento de que a fotografia não é estritamente pura, ou que seja a realidade, é que elas podem ser feitas em filmes em preto e branco, ou serem capturadas pelas câmeras dos *smartphones* com as câmeras monocromáticas, sofrendo assim alteração do real, uma vez em que o mundo em que vivemos não é monocromático.

Philippe Dubois (2012, p.25) acredita que:

Toda reflexão sobre um meio qualquer de expressão deve-se colocar a questão fundamental da relação específica existente entre o referente externo e a mensagem produzida por esse meio. Trata-se da questão dos modos de representação do real ou, se quisermos, da questão do realismo. [...] Existe uma espécie de consenso de princípio que pretende que o verdadeiro documento fotográfico “presta contas do mundo com fidelidade”. Foi-lhe atribuída uma credibilidade, um peso de real bem singular. E essa virtude irreduzível de testemunho baseia-se principalmente na consciência que se tem do processo *mecânico* de produção da imagem fotográfica, em seu modo específico de constituição e existência: o que se chamou de *automatismo de sua gênese técnica*. [...] Nela a necessidade de “ver para crer” é satisfeita. A foto é percebida como uma espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra (grifo do autor).

O autor traçou um breve percurso histórico referente às discussões sobre a fotografia enquanto espelho do real e as suas teorias da realidade. Em seu livro *O Ato Fotográfico*, o autor apresenta três discursos da fotografia em comparação com a captura do real. O primeiro discurso trata da fotografia como espelho do real. Segundo Dubois (2013, p.27), ainda no século XIX, a fotografia era considerada “a imitação mais perfeita da realidade” graças às leis da ótica e à condição mecânica em que a imagem era capturada. Inserido neste discurso de mimese e a fotografia como espelho do real, vários autores como Charles Baudelaire (1821-1867), François Chévrier e Hippolyte Taine (1828-1893) afirmaram que a fotografia é uma memória que documenta o real, é seu passado e que o fotógrafo é apenas o auxiliar da câmera. Para muitos, a fotografia libertou a pintura das amarras da representação da realidade e deu a possibilidade de imergir em criatividade.

No segundo discurso, Phillippe Dubois (2013) aponta argumentos da fotografia como transformação do real a partir do século XX onde fotógrafos e críticos discursam que a fotografia é constituída de códigos sociais, culturais, técnicos e estéticos sendo esses códigos responsáveis pelo deslocamento da noção de realidade para algo mais conceitual. Já no terceiro e último discurso, Dubois traz argumentos da transformação do entendimento da fotografia como um traço do real. Conforme as discussões sobre a fotografia como a captura da realidade foram evoluindo, esta verdade foi se distanciando tornando possível enxergar que a mensagem contida na imagem acabou se tornando mais importante do que a imagem em si e a fotografia começou a ser percebida apenas como um pedaço da realidade, ou, um traço do real, uma vez que as discussões apontaram que o único momento em que a fotografia não sofria nenhuma interferência era no momento exato da captura da imagem. É entre a escolha do suporte a ser utilizado e o objeto a ser fotografado e o momento após a captura (com a revelação da fotografia, tratamento, leitura e compartilhamento da imagem) que ela pode ser tida como pura. Ou seja, é no instante decisivo que o “real” existe.

Na convicção de fotografia como sendo a representação do real, encontram-se enraizados alguns estilos como a fotografia documental, de guerra, de rua e fotografias de moda ou publicitária, onde o produto em que está sendo fotografado será comercializado. Nestes estilos, o que importa é a informação e devem estar o mais próximos possível da representação do real mesmo que esta representação seja apenas uma simulação da realidade. Segundo Susan Sontag (2004, p.15) as fotografias são “miniaturas da realidade” passíveis de adaptações como recortes, retoques e diversas outras 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).

E foi nesta perspectiva de negar a fotografia apenas como captura do real feita por algum objeto mecânico que o Pictorialismo, surgido no final do século XX, fixou a ideia de que a fotografia também é uma forma de arte. Para isto, os pictorialistas tratavam as fotografias como pinturas e causavam, conscientemente e propositalmente, desfoques e impressões na imagem, faziam sobreposição de negativos e raspavam as placas como a técnica de *cliché-verre*. Nesta época, críticos defendiam a fotografia como uma das belas-artes e ela começou a ser utilizada por retratistas como parte de seu processo criativo. Com isto, ela passou a ser valorizada e exibida em museus ao lado de obras de arte (SOUGEZ, 2001).

Com o pictorialismo, a fotografia deixou sua relação de apego com o real e passou a possibilitar uma reescrita de cunho pessoal permitindo e provocando sentimentos no espectador onde os fotógrafos costumavam utilizar a técnica da goma bicromatada 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).

Com a evolução dos conceitos e das concepções, houve um melhor entendimento sobre a imagem fotográfica, e “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).

De acordo com Walter Benjamin:

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo que existe planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com o qual a realidade chamuscou a imagem (BENJAMIN, 1985, p.94).

É possível acreditar que a realidade, baseada nos autores acima citados, não passe de uma fagulha na imagem capturada. Apenas o instante decisivo pode manter o status do real. Aquilo que foi, que se congelou e que irá permanecer gravado na fotografia. Todo o restante faz parte da imaginação do fotógrafo ou do receptor.

Em contrapartida com o real, a fotografia artística traz a encenação como um de seus princípios para a criação e composição da imagem final. Nela, o fotógrafo imprime seus sentimentos e o receptor têm a liberdade de criar e imaginar a cena ou o personagem ali exposto:

“a contemplação estética é um sonho provocado e a passagem para o real é um autêntico despertar” (SARTRE, 2019, p.295).

O fotógrafo sempre manipulou seus temas desde a invenção da fotografia, pois ela possibilita que ele interfira na imagem desde a forma como ele enxerga os cenários, os dramatizando, alterando o realismo das coisas ou omitindo e até introduzindo detalhes nas imagens. “Entre o assunto e sua imagem materializada, ocorreu uma sucessão de interferências ao nível da expressão que alteraram a informação da primeira” (KOSSOY, 2002, p.30).

Já havendo apresentado o discurso de que o “real” na fotografia está apenas no instante da captura, não se pode confundir que a fotografia se baseia apenas na captura de um instante e que esta cena ficará gravada e inócua. “A imagem de qualquer objeto ou situação documentada pode ser dramatizada ou estetizada, de acordo com a ênfase pretendida pelo fotógrafo em função da finalidade ou aplicação a que se destina” (IBIDEM, p.52). De acordo com Boris Kossoy (2002), cita o exemplo da fotografia de moda para entendermos o ficcional na fotografia: um personagem em um cenário ideal com uma representação teatral posando para o fotógrafo. A partir da captura da imagem, têm-se a “segunda realidade”, que é o mundo das representações. E neste caso, o mundo ficcional se torna real quando a imagem é consumida enquanto produto. “Tem-se, assim, num extremo, durante a produção, a construção de um mundo ficcional (calcado no mundo real); no outro, durante a recepção, que é o que conta do ponto de vista social, o mundo ficcional tornado real - objeto de consumo”. O ficcional se torna artifício para atingir o consumidor, seja do produto que está representado, seja para a imagem fotográfica em si. A criação do mundo irreal representado visa então, a disseminação de um conceito. (IBIDEM, p.53).

A falha entre os tempos da fotografia (entre o antes e o depois de fotografar) citada por Philippe Dubois (2012) ou o “isto foi” apresentado por Roland Barthes (2018) também pode ser encontrada em Vilém Flusser que afirma que o que vemos na fotografia é apenas uma ilusão do mundo e existe uma “fissura” entre o objeto e a sua representação. Por mais fiel ao real que possa ser o registro técnico fotográfico de um objeto, ele não é “a realidade” (FLUSSER, 1998, p. 35).

Com a fotografia analógica, as discussões se baseavam se a imagem capturada representava o real ou não. E mesmo que estivesse claro de que a foto era um índice, ou um simulacro da realidade, a fotografia era tida como a imagem de objetos que realmente estavam lá no local onde o registro ocorreu. Entretanto, muitos fotógrafos questionam esta atribuição do real e nos proporcionam imagens fantásticas (no sentido de extranatural), como por exemplo Joan Fontcuberta:

Figura 54 – Solenoglypha Polipodida, Joan Fontcuberta, 1985.



Fonte: <https://www.fontcuberta.com/wp/fauna/#>

Joan Fontcuberta trabalha com a fotografia permeando o imaginário e questionando o real na história da fotografia, desconstruindo-o imagetivamente. Em sua série Fauna (1987), ele faz paródias com a ciência e cria animais de espécies inexistentes a partir da sobreposição de negativos.

Com a fotografia digital muita coisa mudou. Não somente a captura da imagem é digital, mas toda a sua cadeia reprodutiva e produtiva. Com a imagem capturada, ela pode ser transferida a softwares de tratamento de imagens e posteriormente compartilhamento. Desta forma, as discussões agora devem se basear não na captura do real, mas se a fotografia ali apresentada é do mundo real, pois os objetos representados na imagem podem nunca terem estado no espaço-tempo de sua captura.

Agora, a fotografia é pura ficção. Não parte mais de um mundo real, mas sim de um mundo imaginável, uma outra realidade, ou até uma outra dimensão: a dos algoritmos. Um mundo virtual. E se a fotografia agora não precisa mais comprovar a existência de algo que existiu, podemos então representar em uma imagem um objeto irreal, ou que exista apenas no mundo imaginário.

Para Kossoy (2022), a fotografia possui uma relação ambígua e pode ser entendida como documento e como representação, existindo realidades e ficções que constituem uma trama fotográfica.

E esta ambiguidade entre fotografia enquanto documento, arte ou representação com captura da realidade e provida de ficção pode ser encontrada em um estilo fotográfico denominado *Fine Art*, o qual explora os sentimentos do fotógrafo enquanto artista e criador da obra que abrangerá uma imagem carregada de signos, significados e aberta à diversas interpretações.

4.4 A Fotografia *Fine Art* - Conceitos

Expressão e provocação de sentimentos são a base para este estilo fotográfico. Na fotografia *Fine Art*, não se retrata o real, mas constrói-se a partir da própria imaginação as imagens a serem capturadas. Desta forma, é muito importante que a ideia ou assunto esteja definido para que o observador consiga entender esta mensagem.

Não se pode confundir o estilo à impressão *Fine Art*, àquela feita com papéis de alta qualidade e grande durabilidade, mas sim a forma de fazer fotografia 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).

O estilo fotográfico não é considerado pelo seu suporte, mas sim por todo seu contexto desde o início, na preparação e nas ideias. O papel fotográfico de alta qualidade só vem a somar para um resultado final de excelência.

Conforme Alain Briot (2011), a fotografia *Fine Art* é feita com o objetivo de se criar uma obra de arte através de uma visão particular, uma interpretação e uma metáfora da mensagem, sendo que esta interpretação se inicia no momento da captura da imagem continua com a sua edição e tratamento. A *Fine Art* trata primeiramente do fotógrafo como sendo o elemento mais importante na criação da obra artística, sendo em segundo lugar o assunto e por último a técnica. Para ele, o fotógrafo deve se considerar um artista, pois este enxerga a si

próprio, sua bagagem, e vivências, sendo capaz de registrar sua própria essência e sendo capaz de demonstrar controle desde o processo criativo até o resultado final, pois somente após é que o fotógrafo poderá compartilhar sua essência. A composição imagética, segundo o autor, precisa possuir várias camadas de sentidos, onde cada nível pode representar diferentes formas de apreciação da imagem, incluindo o nível metafórico de significado que pode ser expressado por diversos outros meios de arte e que pode variar de acordo com a cultura em que o observador está inserido.

A fim de esclarecer a *Fine Art* enquanto estilo fotográfico e não apenas como uma impressão em papel *Fine Art*, é possível entender através de Briot (2011) que afirma que o domínio técnico é apenas um apoio à inspiração artística, pois não é factível se fazer arte apenas com técnica.

A *Fine Art* é um termo relativamente recente e que ainda é comumente confundido - mesmo que por fotógrafos - com a impressão em papel *Fine Art* para fotografias comerciais, sendo seu estilo com conceitos diferentes. A diferença é que a prática fotográfica *Fine Art* diz respeito, primeiramente, dos sentimentos do próprio fotógrafo e em segundo fica o assunto, além de não possuir nenhum viés comercial (mesmo podendo ser comercializada como uma obra de arte). 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 (BITTENCOURT, 2017).

E descrever exatamente como este estilo surgiu, e seus pioneiros, é algo bem complexo, uma vez que esta forma de fotografia contemporânea é recente e este termo é comumente confundido com a forma de impressão de fotografias.

Mas o que vem a ser então o termo *Fine Art*? O termo em inglês significa Belas Artes. Ou seja, um conjunto de manifestações artísticas de natureza visual e plástica com ideal contemplativo. Desta forma, a Fotografia *Fine Art* pode ser considerada como um dos mais completos estilos artísticos dentro da fotografia, uma vez que é aberta e permite qualquer ideia, intervenção ou expressão.

Em 1903, Alfred Stieglitz²¹ (1864-1946) publicou o primeiro número da revista “Camera Work”, que tinha como intuito suprir os interesses da fotografia pictórica como resultado da evolução da arte fotográfica, e resultado das ações do grupo *Photo-Session*, criado por ele e dedicado à promoção da fotografia como uma “Bela Arte”.

²¹ Fotógrafo norte-americano, e o primeiro fotógrafo a ter fotografias expostas em um museu de arte.

Para resumir a situação quando o “Camera Work” apareceu em cena, “pictorialismo” era sinônimo de “artístico” e aplicado a uma ampla variedade de estilos; e diferente hoje, quando as distinções entre documentário e a fotografia de arte ficou borrada, o trabalho documental foi visto como um método objetivo de registrar ou relatar fatos que não imitavam a pintura e, consequentemente, não poderia ser estético²² (STIEGLITZ, 1978, p.8, tradução livre).

Conforme descrito pelo próprio autor, a fotografia pictórica rompeu as barreiras mecânicas da fotografia e obteve controle do assunto e por meio de manipulações óbvias, os fotógrafos podiam mostrar que faziam parte da tradição artística. E para o *Photo-Session*, a fotografia era vista como forma de criação artística e expressão pessoal sendo possível sua manipulação para poder alcançar a subjetividade. Infelizmente, a Primeira Guerra Mundial influenciou as artes nos Estados Unidos e tanto as exposições quanto às publicações da revista precisaram ser interrompidas.

Entretanto, este pode ter sido os primórdios da Fotografia *Fine Art*, com a busca pela expressão do fotógrafo e da subjetividade da imagem fotográfica resultante deste processo artístico que aceitava impressões, intervenções e manipulações.

Para Soutter (2013, p.3):

Na fotografia fine art, assuntos desde os mais exaltados até os mais banais são transformados em imagens através das propriedades especiais do meio fotográfico. Este modo geralmente privilegia a sensibilidade individual do fotógrafo, sua visão única. Alguns fotógrafos ainda trabalham com orgulho dentro desta tradição modernista, enfatizando as propriedades formais e expressivas de suas imagens e a excelência técnica de suas impressões. Quando imagens originalmente feitas para algum outro propósito são desenhadas em um contexto de arte, isso acontece muitas vezes porque são vistos como sobrepostos aos valores da fotografia de belas artes (tradução livre)²³.

Mesmo que, por muitas vezes, a fotografia *Fine Art* possa ser confundida apenas com a impressão em papel *Fine Art*, em seu âmago prevalece a ânsia em transformar a fotografia em uma obra prima, trazendo na impressão todas as nuances e tons da imagem, provocando assim

²² To sum up the situation when Camera Work appeared on the scene, “pictorialism” was synonymous with “artistic” and applied to a wide variety of styles; and unlike today, when the distinctions between documentary and art photography have blurred, documentary work was seen as an objective method of recording or reporting facts which did not imitate painting, and consequently could not be aesthetic.

²³ In fine art photography, subjects from the most exalted to the most banal are transformed into pictures via the special properties of the photographic medium. This mode usually privileges the sensibility of the individual photographer, his or her own unique vision. Some photographers still work proudly within this modernist tradition, placing an emphasis on the formal and expressive properties of their images and the technical excellence of their prints. When images originally made for some other purpose are drawn into an art context, it is often because they are seen as overlapping with the values of fine art photography.

o espectador. A Fotografia *Fine Art* é flexível na sua relação com as aparências, imparcial e independente na sua produção de sentido.

Para que a experiência sensorial não seja induzida, diversos fotógrafos comumente não nomeiam ou colocam legendas em suas imagens. Nestes casos, a experiência estética e metafórica faz muito mais sentido.

Figura 55 – Fotografia Fine Art - Sem título, feita com DSLR.



Fonte: a autora, 2019.

Em suma, a fotografia *Fine Art* tem o papel de transportar o espectador para um outro mundo através da atmosfera criada pelo artista. E para que esta experiência seja completa, uma vez em que este estilo fotográfico busca a excelência das belas artes, a sua finalização deve estar de acordo com as melhores obras, portanto a importância de uma impressão de qualidade.

4.4.1 Narrativas Ficcionalas na Fotografia *Fine Art*

As discussões sobre a fotografia e a representação do real ainda não cessaram, e provavelmente nunca se darão por acabadas. O conceito de que a fotografia é uma das belas-artes e que surgiu a partir de uma necessidade da arte está claro, sendo possível creditar este

triunfo aos fotógrafos que não se deixaram levar pelos críticos desde sua popularização, bem como ao movimento pictorialista.

O fotopictorialismo quebrou as barreiras e abriu caminhos para a fotografia artística e os mais diversos estilos associados às belas-artes, e todos estes estilos artísticos, estando isentos da fiel representação da realidade, permitem a subjetividade e a interpretação única e individual carregada de novas ideias e emoções.

Segundo o pensamento de Philippe Dubois, (2013, p.314) "uma foto é sempre uma imagem mental, ou em outras palavras, nossa memória só é feita de fotografias". Ela evoluiu ao lado da pintura, da literatura e do teatro. A fotografia é uma das formas mais modernas que melhor representa as artes da memória.

Pela perspectiva de Kossoy (2014), a fotografia tem eternizado a memória do homem através dos séculos como um assentamento de toda a experiência humana, da memória coletiva, da miséria, dos conflitos regionais e mundiais. Todos estes acontecimentos estão presos em uma imagem, conservando a memória "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), Tendo como elemento a fração do tempo compartilhada em uma única imagem, possuindo dois tempos: o tempo da criação (primeira realidade) 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 fotografia pode ser delineado pelo "instante contínuo" baseado nos conceitos já apresentados de Boris Kossoy (2014) e Geoff Dyer (2008) indicando que a fotografia, além de possuir o instante decisivo, que é feito no momento da captura da imagem, sendo possível considerá-lo como real, possui uma continuidade através dos códigos que permeiam esta imagem e interagem consciente ou inconscientemente com os repertórios pessoais dos receptores, sendo que estas imagens muito provavelmente serão providas de informações que se repetirão ao longo do tempo e podem reaparecer em fotografias feitas por diferentes fotógrafos em locais e épocas distintas, afirmando assim seu contínuo.

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

personais, mas a leitura imagética é tão complexa que permite novas interpretações e ressignificações fazendo assim, seu instante ter nova vida continuamente.

A fotografia *Fine Art* é um estilo fotográfico que aceita muito bem o tratamento pesado e a manipulação de imagens como auxiliar para se chegar no final desejado, uma vez que, em grande maioria, as imagens pretendidas são fruto da imaginação e inquietudes do fotógrafo artista e por muitas vezes, partem do ou para o surrealismo e do ficcional.

Figura 56 – Fotografia *Fine Art* - Sem título, feita com DSLR.



Fonte: a autora, 2019.

Logo, o tratamento de imagens é uma ferramenta visual poderosa e parte importante do processo criativo, pois permite que o fotógrafo continue criando mesmo após a captura da imagem. Nela, é possível criar a atmosfera pretendida para cada imagem planejada antecipadamente, podendo chegar aos resultados imaginários imaginados anteriormente, e cada fotografia pode demandar um tratamento específico (BITTENCOURT, 2021).

Figura 57 – Fotografia *Fine Art* - Sem título, feita com DSLR.



Fonte: a autora, 2019.

Mesmo que, na ideia de Barthes (2018) se situe na ideia do “isso foi” e que é observado no presente como uma representação do real, Menegazzo nos diz que pode-se pensar nela enquanto futuro ao lhe atribuir a natureza ficcional. “Ao utilizarem a mesma retórica, no entanto, uma sequência narrativa e uma imagem fotográfica podem construir efeitos de sentido semelhantes intensificando sua temporalidade” (MENEZAZZO, 2010, p.55).

Para Kossoy o compromisso que a fotografia tem é com o aparente das coisas:

A fotografia é certamente um registro do visível; ela não é, nem pretende ser, um raio X dos objetos ou das personagens retratadas. Seu fascínio reside exatamente aí, na possibilidade que oferece à pesquisa, à descoberta e às múltiplas interpretações que os receptores dela farão ao longo da História” (KOSSOY, 2002, p.143).

Porém, a fotografia não é somente o registro do visível. Existem fotografias macro que capturam partículas com ajuda de microscópio, fotografias feitas com auxílio de equipamentos ultravioleta e materiais fluorescentes que capturam o que comumente não conseguimos a olho nu, muito utilizadas na astronomia e na medicina. Além da fotografia também ter a abertura para a criação artística baseada na imaginação do fotógrafo autor da narrativa. É neste sentido que a narrativa ficcional na fotografia *Fine Art* se baseia, em capturar uma cena e a transformar em uma história que pode ser lida por diferentes pessoas de diferentes formas, e não ser apenas um raio-X da realidade.

4.4.2 Série Narrativa na Fotografia *Fine Art*

Uma série narrativa é construída para expressar uma ideia geral e que possa ser lida através de diversas imagens que constroem juntas, esta mensagem que pode ser literal (imagética), metafórica ou simbólica.

Através de cada imagem é possível obter detalhes da narrativa global. São imagens que, a nível estético, possuem uma relação mesmo que construídas com elementos diferentes, suportando cenários distintos, pois o que conduz a narrativa é o conceito inicial e as emoções que o fotógrafo/artista deseja expressar.

Para que a narrativa tenha unidade, pode-se utilizar conceitos técnicos da fotografia para uniformizar a série, como trabalhar com o mesmo tipo de luz, tons, paletas de cores, ângulos, modelos ou até repetir elementos e trocar cenários ou repetir os cenários e trocar os elementos. O que vai definir a série é a possibilidade de leitura destas imagens e poder construir uma narrativa que transmita uma mensagem completa no final.

A fotografia *Fine Art* oportuniza várias formas de expressão, pois parte da abordagem pessoal do 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)

A *Fine Art* permite variadas formas de construção de narrativas, consentindo a utilização, em uma mesma série, de cenários diferentes com mesmos objetos ou modelos e vice-versa, ou até mesmo a elaboração de composições individuais que podem ser vinculadas posteriormente, porém, neste caso, elas obrigatoriamente precisam de um elo de ligação para que a mensagem seja recebida de forma satisfatória.

A seguir, é possível visualizar uma série *Fine Art* autoral, feita a partir da mobgrafia, que foi elaborada durante o período da Pandemia de Covid-19 no ano de 2020. Esta série foi pensada com o intuito de se fazer refletir toda a agonia e os pensamentos que permeiam o desconhecido (presente e futuro) vividos pela sociedade.

Figura 58 – Série fotográfica “Desespero e esperança se misturam nesta quarentena”, Mobgrafia, 2020.



Fonte: a autora, 2020.

A intenção desta série foi compor uma narrativa baseada em uma experiência pessoal com referência a dois sentimentos contraditórios como desespero e esperança. A série 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.

Mas as séries narrativas na fotografia *Fine Art* não precisam ser, obrigatoriamente, elaboradas com modelos ou personagens. Elas podem ter apenas paisagens. Neste caso, a composição e as técnicas utilizadas tanto para a captura ou tratamento da imagem serão auxiliares para que as fotografias provoquem os sentimentos pensados pelo autor. É possível observar o que foi redigido na série “A Revoada” mostrada a seguir.

Figura 59 – Fotografias da Série “A Revoada”, feita com DSLR, 2021.



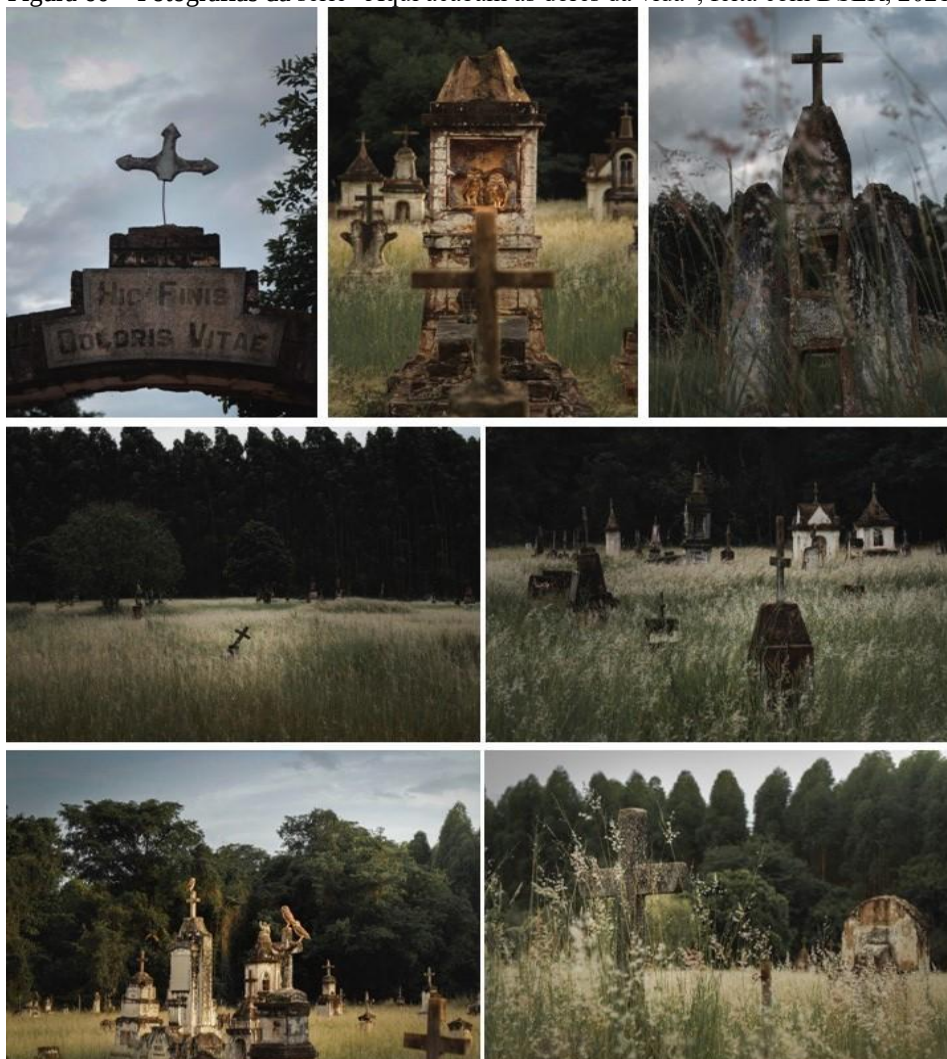
Fonte: a autora, 2021.

A série “A Revoada” foi feita a partir do sentimento de liberdade, mas que está amarrado ao senso de comunidade e à volta ao lar. Observando por muito tempo os pássaros, foi possível

perceber e entender que eles são seres livres, mas que vivem em bandos, ou seja, a sua comunidade, e sempre voltam para a casa. Mesmo aquelas aves que migram. Assim que o tema foi definido, a forma que o iria representar foi delimitada. As fotografias desta vez não foram e nem puderam ser posadas, tanto pela natureza dos animais quanto pela ideia, uma vez que a intenção era capturar a liberdade dos pássaros com seus movimentos durante seu voo e pouso, para assim, representar o devaneio imaginado.

Outra série fotográfica, feita com paisagens, é mostrada a seguir. A série em questão foi elaborada a partir da necessidade de externar o sentimento de perda com a morte. Mais que uma vontade, era uma necessidade conseguir transportar para uma série fotográfica o turbilhão de sentimentos existentes quando tratamos da morte.

Figura 60 – Fotografias da série “Aqui acabam as dores da vida”, feita com DSLR, 2021.



Fonte: a autora, 2021.

Esta série pretendeu mostrar que, apesar das dores que passamos em vida, elas acabam aqui. A palavra cemitério já possui carregada de informações negativas como medo, mas a morte precisa também ser vista como libertação. Com estas fotos, foi registrada essa duplicidade de sentimentos com o tratamento com tons mais escuros e pálidos, mas que transmitem na composição da imagem, uma sensação de paz.

Outra forma muito comum neste estilo fotográfico, é o autorretrato. Uma vez que os sentimentos são pertencentes ao fotógrafo, fica mais fácil transferi-los para as imagens com o autorretrato.

Figura 61 – Série “Outro Eu”, feita com DSLR, 2020.



Fonte: a autora, 2021.

Nesta série a intenção foi externalizar os sentimentos ruins que normalmente possuímos, mas que não demonstramos em nossa face. No dia a dia, comumente sorrimos para os outros e muitas vezes carregamos medos, incertezas, devaneios e sentimentos que nos sufocam mas que dizemos aos outros “tudo bem” e eles continuam em nosso interior. Nas imagens é possível

notar elementos construtivos que se repetem, como a vestimenta e a caveira, e os cenários vão se alterando. A caveira foi utilizada para denotar “o outro”, o que nos incomoda, o que nos causa medo, e o tratamento das imagens foi feito para trazer tons mais frios e escuros, a fim de transmitir a sensação de profundidade.

A fotografia também é uma forma de expressão pessoal, uma ferramenta de autoconhecimento e nos oferece uma forma moldável de comunicação. Ela é complexa e enigmática, e não pode ser trancada sob uma nomenclatura, ela deve ser fluida e proporcionar relações entre o mundo e suas vivências.

4.4.3 O Processo Criativo

As ideias não são fruto do acaso, ou simplesmente caem do céu de forma divina. Elas exigem grande esforço mental. Todos os processos criativos se originam de inquietações emocionais e requer bravura para mergulhar nas incertezas para as quais ainda não existem respostas. Os processos criativos são de natureza intuitiva e estão diretamente ligados às vivências do indivíduo. Desta forma, o ato de criar pode ser comparado à existência, pois as nossas habilidades de entender os símbolos e seus significados vem do nosso mundo interior, da nossa intuição, estabelecendo uma conexão entre consciente e inconsciente e posteriormente este processo é ligado à realidade quando o trabalho começa a ser desenvolvido. Existe um processo dinâmico e de transformação na criação em arte. É aqui que surge a inspiração, através de um empenho intelectual e que possui vínculo com o trabalho já está em andamento. A inspiração é o surgimento de uma ideia, o momento decisivo da criação (OSTROWER, 1984; 1998).

Fayga Ostrower faz algumas considerações sobre a intuição humana:

Nossa capacidade de compreender as outras pessoas e de sentir empatia com as coisas, as associações que estabelecemos, as conjeturas sobre as possibilidades e probabilidades, nossa imaginação e, sobretudo, nossa criatividade, todas elas afloram deste dom extraordinário e misterioso em nosso ser sensível. Reunindo a cada momento o consciente e o inconsciente, tudo o que a pessoa sabe e o que sente, e também o que ela é, ou seja, integrando tudo em sua personalidade, a intuição, torna-se a via áurea para os processos cognitivos e expressivos. Pois tanto as indagações como também as respostas que se tornam possíveis fundamentam-se, em última instância, em uma *seletividade interior*, que é a verdade de cada indivíduo, caracterizando-o em suas afinidades e seus interesses, suas aspirações e seus valores (OSTROWER, 1998, pp. 55-56, grifo do autor).

Ou seja, vamos consumindo informação durante toda nossa vida e vamos elaborando uma seleção, intuitivamente, daquelas que mais se assemelham com nossos valores e assim, vamos formando a nossa identidade criativa.

Howard Gardner (1997) descreve que o artista descobre a maneira mais apropriada de apresentar seus *insights* (ou inspiração) através de uma variedade de execuções, e que o desenvolvimento artístico consiste na capacidade de comunicação, em um meio simbólico, as experiências que foram importantes em sua vida.

Observando o processo criativo, é possível entender que ele possui algumas etapas como o surgimento de um problema, uma coleta de dados que pode ser feita através de diversas ferramentas como por exemplo o *brainstorming*, o desenvolvimento do trabalho e concomitante a inspiração e posterior o momento crítico de análise do resultado final, sendo que este processo não precisa ser necessariamente seguido em sequência, e suas etapas podem ser refeitas para um resultado que seja compatível com a ideia inicial e os valores individuais do artista.

CAPÍTULO 5

O capítulo 5 apresenta a tese concreta, com apresentação dos materiais e métodos utilizados para tal foi importante apresentar todo o processo criativo para o desenvolvimento de uma série fotográfica em *Fine Art*. O capítulo ainda conta de forma descritiva, com todo o processo de captura das imagens, de sua edição e dos tratamentos e manipulações necessárias para que as imagens pudessem chegar no resultado esperado. Neste processo é possível visualizar a evolução passo a passo das mobgrafias até a produção e montagem final da série “razão e Emoção”.

5 UMA MOBGRAFIA QUASE-EXPERIMENTAL

A fotografia, pensada como a materialização de uma ideia, independe do suporte em que ela será elaborada para possuir uma estética. Não é o aparelho que irá determinar isto, mas sim o momento em que se pensa num ideal de imagem, a estética já está sendo criada. O suporte apenas irá servir de apoio à expressão dos sentimentos do fotógrafo.

Sendo assim, esta tese se utiliza da mobgrafia como suporte fotográfico para o desenvolvimento de uma série narrativa em Fotografia *Fine Art* no método quase experimental, tendo em vista que não é possível se obter sujeitos nem grupos-controle, uma vez que este estilo fotográfico tem caráter subjetivo.

5.1 Pesquisa Ensaio

Avançar os estudos em fotografia, e conhecer o estilo *Fine Art*, culminou em uma vontade enorme em especializar neste estilo e desenvolver diversas séries. Mas uma, em especial, foi pensada, criada, planejada e desenvolvida para esta tese a fim de demonstrar todo o processo de seu desenvolvimento desde antes de sua criação até o produto final. Para isso, o planejamento elaborado é descrito nos subitens a seguir.

5.1.1 Cultura visual

Para o desenvolvimento da criatividade, é importante dedicar-se à observação, pois a criação do imaginário visual e repertório depende das coisas que já vimos. Considero importante ver as obras de outros artistas, fotógrafos, pintores e produtores visuais em geral, como cinema. Música e poemas também são ótimos repertórios para auxiliar na criatividade e na amplitude do horizonte visual. Para Knauss (2006), a cultura visual “serve para pensar diferentes experiências visuais ao longo da história em diversos tempos e sociedades” (p.110).

Todas estas referências não precisam ser exatamente iguais ao estilo pretendido, mas elas podem contribuir com pequenos detalhes para a nossa própria construção do estilo e da série pretendida. Imagens de alto contraste, cores e filtros que inspiram algum sentimento ao ser visualizado. Algum poema que tocou o coração ao ser lido. Alguma música que instigou uma memória ao ser ouvida. Ou seja, as informações ficam gravadas no subconsciente e podem

ser úteis para a construção de nossa cultura visual. “Aquilo que sabemos ou aquilo que julgamos afecta o modo como vemos as coisas” (BERGER, 1972, p.12).

Quanto mais observamos e conhecemos, mais fácil fica a construção da nossa própria linguagem. E isso se dá de forma inconsciente, pois absorvemos informações em tudo o que vemos. Vygotsky (1979) analisou de que maneira a atividade prática contribui para a formação da consciência e concebe a linguagem como ação e representação. O autor analisa a linguagem verbal, mas que após adquirir um significado, culminam em um comportamento social. No caso desta tese, seguiremos com o conceito de linguagem como representação das nossas aprendizagens.

O repertório desta autora foi construído ainda no curso de graduação em Educação Artística com início no ano de 2004. Este primeiro contato com obras de arte e artistas a trouxe até a Fotografia *Fine Art* com muitas referências em pinturas pictorialistas. A fotografia artística é um estilo que não se desvincula de nenhum trabalho que desenvolve. O pictórico está lá, presente em cada foto registrada, mesmo que envergonhado e suprimido por alguma necessidade mais abrangente como outro estilo (fotografia de moda, ou fotojornalismo), mas por mais neutra que procure ser, não é possível essa desvinculação. Ou seja, a linguagem já está definida.

Nos movimentos do Renascimento, Barroco, Romantismo e do Surrealismo, a forma com que os artistas expunham seus sentimentos, suas loucuras ou trabalhavam a luz chamam à atenção. Ainda que não fotografasse e apenas pintasse com tinta a óleo, aquarela ou usasse lápis para desenhar, representar a luz e conseguir expor os sentimentos, sempre foi uma vontade, mas com a pintura, nunca havia conseguido.

Assim, é possível citar alguns artistas, como Michelangelo (1475-1564), pois “sua apaixonada busca pela beleza definiu sua vida e o fez confrontar-se com o poder e as contradições do próprio espírito. E não foi em vão que ele “procurou capturar o instante com o traço de seu pincel” (COLEÇÃO FOLHA GRANDES MESTRES DA PINTURA V.9, 2007, p. 7).

Figura 62 – Sibila líbica (abóbada da Capela Sistina), Michelangelo, 1508-1512.

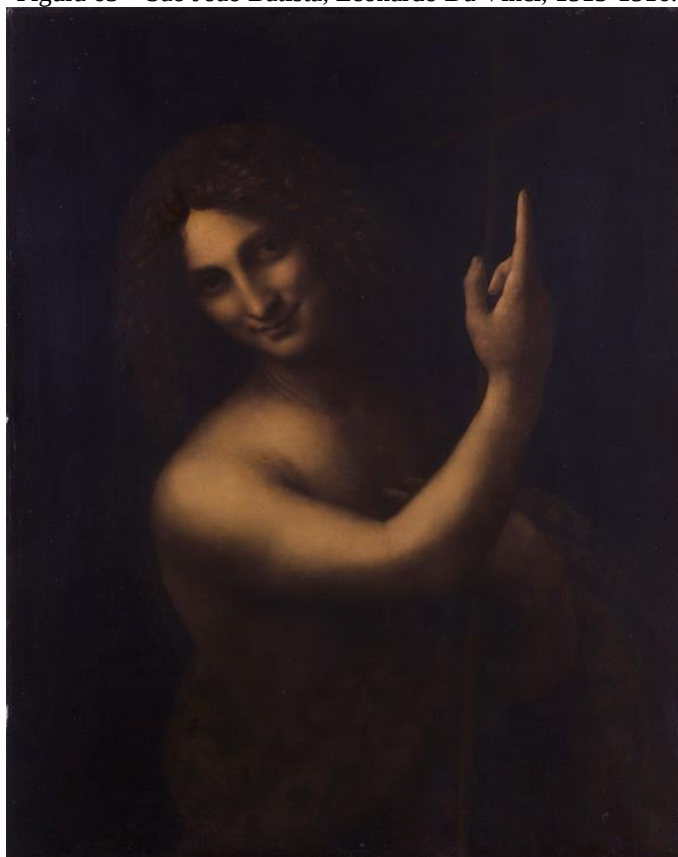


Fonte: COLEÇÃO FOLHA GRANDES MESTRES DA PINTURA (V.9, 2007, p. 61).

O instante na imagem acima pode ser percebido pela ponta do pé de Sibila tocando o chão. Como base para o movimento de rotação do corpo, os pés tocam suavemente o chão como apoio. Um mínimo toque e a representação de um instante.

É impossível alguém que já tenha estudado a história da arte não ter apreço e não ser influenciado, mesmo que indiretamente, por Leonardo Da Vinci (1452-1519), cujo paradigma era ser um gênio em todos os aspectos da arte. Da Vinci era apreciador do real e entendia que a obra de arte expressa toda a realidade limitada ao homem e “seu principal recurso de estilo se funde na experiência visual” e o “essencial é o concreto e imediato, o circunstancial e o possível”, onde “o espaço, a natureza, a perspectiva [...] o valor da experiência, o olhar científico e a latência primordial das coisas dão vigor a sua arte de totalidades herméticas” (COLEÇÃO FOLHA GRANDES MESTRES DA PINTURA V.3, 2007, p. 7).

Figura 63 – São João Batista, Leonardo Da Vinci, 1513-1516.



Fonte: COLEÇÃO FOLHA GRANDES MESTRES DA PINTURA (V.3, 2007, p. 95).

Nesta obra de Da Vinci, a luz é trabalhada de forma suave, sem sombras duras e envolve o corpo com delicadeza. O contraste conseguido nesta imagem é impressionante. E como curiosidade, alguns dizem que Leonardo se baseou no rosto de Mona Lisa para criar São João Batista.

Nas influências Barrocas, destacam-se Rembrandt (1606-1669) e Velásquez (1559-1660). Este estilo decerto é o que chama mais a atenção, tanto pela representação da luz de forma dramática, quanto pela abrangência da mitologia que alguns artistas fazem, como é o caso dos citados. Rembrandt usava a temática religiosa mas também fazia menção à mitologia. Sua genialidade e entusiasmo eram visíveis em suas pinturas, que por diversas vezes retratava seus parentes que idealizados, protagonizaram as cenas bíblicas e mitológicas de suas obras. Era mestre da luz, da arte do claro-escuro. “Conceitual e, ao mesmo tempo, sensível, o humanismo de Rembrandt se alimentou a todo momento da humanidade cotidiana e imediata” (COLEÇÃO FOLHA GRANDES MESTRES DA PINTURA V.17, 2007, p. 7).

Figura 64 – Flora, Rembrandt, 1634.



Fonte: COLEÇÃO FOLHA GRANDES MESTRES DA PINTURA (V.17, 2007, p. 51).

Nesta obra de Rembrandt, é possível observar o feixe de luz passando pelo quadro e preenchendo a personagem que é retratada de forma perfeita. O jogo de luz e sombra e os claros e escuros da imagem chamam a atenção e valorizam o retrato.

Ainda na linha Barroca, Velásquez é referência não somente pelo estilo, mas pela sua originalidade e criatividade. Suas obras têm “a riqueza de um estilo próprio, inconfundível, capaz de desentranhar a magia escondida na realidade” ele ainda, com toda sua capacidade “descobriu cores nas sombras e no ar”. Seu olhar era realmente muito apurado (COLEÇÃO FOLHA GRANDES MESTRES DA PINTURA V.7, 2007, p. 7).

Figura 65 – Velha fritando ovos, Velásquez, 1618.



Fonte: COLEÇÃO FOLHA GRANDES MESTRES DA PINTURA (V.7, 2007, p. 36-37).

Nesta obra de Velásquez, podemos ver a luz dura, incidindo nos personagens e os destacando do fundo. As cores utilizadas pelo pintor, não somente neste quadro, são as que mais me agradam. Tons terrosos e menos saturados deixam espaço e instigam a imaginação pois não passam muita informação prejudicando assim a leitura da imagem e sua interpretação.

O Romantismo chama a atenção porque o que importa neste movimento é a liberdade de criação e a valorização das emoções. Eugène Delacroix é o pintor deste período que se destaca por ter sido emblemático nas suas obras. Ele ainda “cultivava todas as artes e buscava uma correspondência entre elas” (COLEÇÃO FOLHA GRANDES MESTRES DA PINTURA V.14, 2007, p.15) e para o pintor, o tema e as formas se dirigem ao pensamento, em primeiro lugar, sendo que a cor não possui nenhum sentido para a inteligência, mas tem um poder enorme sobre a sensibilidade (IBIDEM, p.23).

Figura 66 – Órfã no cemitério, Delacroix, 1824.

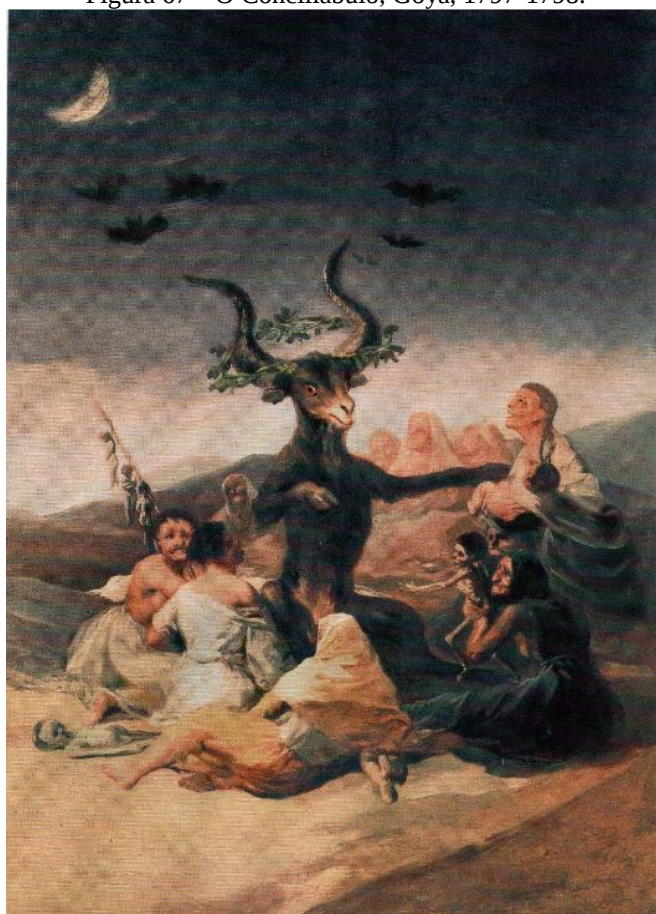


Fonte: COLEÇÃO FOLHA GRANDES MESTRES DA PINTURA (V.14, 2007, p. 39)

Nesta pintura de Delacroix, a expressão no rosto da menina é hipnotizadora. Não é uma obra posada. Ela basicamente se baseia em transmitir um sentimento ao espectador.

Para fechar as referências de pintores, Francisco de Goya (1746-1828) defendia a liberdade criativa dos pintores. Sua paleta de cores se apropriou de tons mais escuros e suas pinceladas eram muito expressivas, sendo que “sua pintura transmite uma expressividade e uma força surpreendentes” (COLEÇÃO FOLHA GRANDES MESTRES DA PINTURA V.5, 2007, p.7).

Figura 67 – O Conciliábulo, Goya, 1797-1798.



Fonte: COLEÇÃO FOLHA GRANDES MESTRES DA PINTURA (V.5, 2007, p. 53)

Esta obra é muito impactante e foi feita pela imaginação do pintor baseada em crianças populares. O mal como objeto central da obra é rodeado pela inocência das crianças roubadas pelas bruxas. O contraste entre os tons e as cores em harmonia, mesmo que representadas pelo bem e o mal, claro e o escuro são fascinantes.

A lista de referências que uma pessoa possui pode ser bem extensa. Desta forma, a autora apresenta de forma resumida alguns artistas que a inspiram dentro da fotografia. Na lista de fotógrafos, encontra-se Sally Mann (1951), uma fotógrafa americana que se utiliza de placas metálicas de médio formato para fazer as suas fotografias ainda nos dias atuais. Seus trabalhos são espetaculares e possuem uma beleza única e muito movimento. Além de fotografar retratos de suas filhas, Sally faz fotografias de paisagens de uma forma única.

Figura 68 – Southern Landscape, Sally Mann, 2013.



Fonte: <https://www.sallymann.com/>

Suas fotografias possuem uma carga simbólica e muita expressão, e provocam os mais diferentes sentidos. A fotógrafa Julia Margaret Cameron (1815-1879) também inspira muito, não somente pelas formas com que ela fazia intervenções na fotografia, mas pela sua coragem e autenticidade de buscar o inovador em um período tão conservador.

Oleg Oprisco (1991) é um fotógrafo ucraniano que se utiliza de uma câmera analógica de médio formato para criar imagens surreais e impressionantes. Ele costuma fazer um planejamento que leva semanas, tendo em vista que suas imagens são elaboradas e seus *props* são feitos manualmente pois ele costuma utilizar a pós-produção apenas para retoques básicos de imagens como correção de cor ou redução de ruídos.

Figura 69 – Fotografia de Oleg Oprisco, sem data.



Fonte: <https://www.oprisco.com/>

A fotógrafa e escritora Danny Bittencourt utiliza a fotografia como forma de expressão e é uma das referências em fotografia Fine Art. Seu trabalho mostra suas inquietações e reflexões pessoais e é carregado de sentido. Danny se baseia em suas vivências para criar suas fotografias e trabalha com montagens e tratamento de imagens na pós-produção.

Figura 70 – Deixe-me sentir, Danny Bittencourt, 2014.



Fonte: BITTENCOURT (2017, p.73)

É possível ver esta fotografia e sentir junto à modelo. O céu formando uma quase tempestade traz uma dicotomia com o tecido leve que a modelo está usando e os pássaros, implantados no tratamento de pós-produção, trazem um ar místico e misterioso para a composição.

Thomas Dodd (1961), um fotógrafo *Fine Art* americano, é influenciado por histórias e mitologia, o que o faz criar imagens fantásticas. O fotógrafo faz das suas fotografias verdadeiras obras de arte cheias de sentimentos.

Figura 71 – Detritus, Thomas Dodd, sem data.

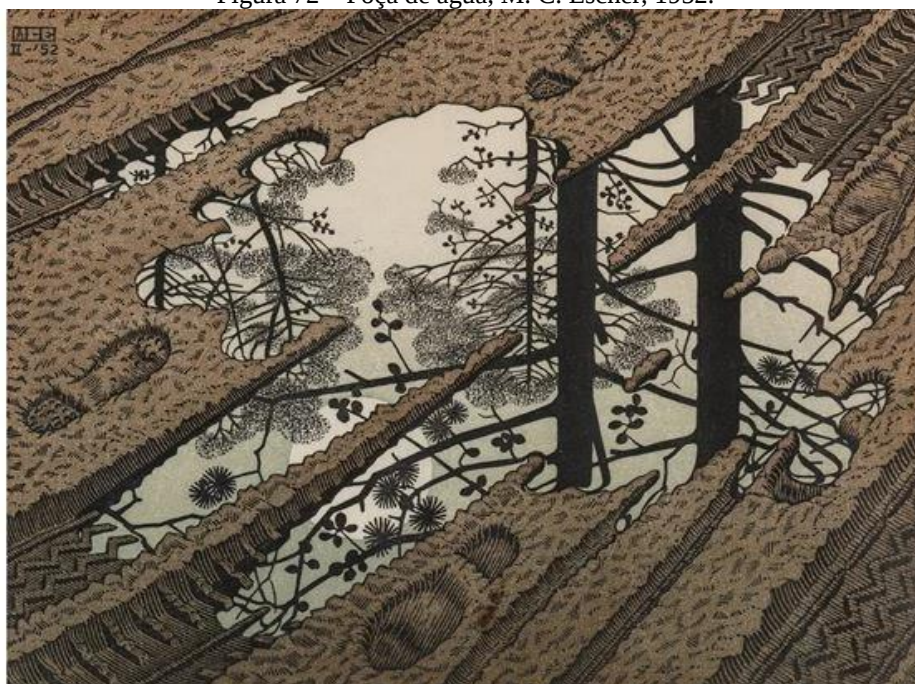


Fonte: <https://www.thomasdodd.com/memories>

É possível criar uma lista demasiada extensa contendo diversos fotógrafos como referência, pois cada um pode apresentar qualidades em algum ponto específico desta arte. Desta forma, citamos alguns deles, como Boris Kossoy, Joan Fontcuberta, Arthur Tress, Ata Kandó, Jacqueline Roberts, Virginia Rota, Luiz Leles, Anka Zhuravleva, Aëla Labbé, Brooke Shaden e Jeff Bark.

Ainda, como referência, alguns ilustradores podem também contribuir para a cultura visual, podendo citar Alejandro Pasquale, Alexandra Dvornikova, Aniela Sobreski, Marie Muravski, e outros pintores como Andrea Kowch, Gina Litherland e o artista gráfico Maurits Cornelis Escher (1898-1972) que expressava o próprio imaginário em suas obras que tinham perspectivas incomuns e causam ilusões de ótica nos espectadores.

Figura 72 – Poça de água, M. C. Escher, 1952.



Fonte: ESCHER (1994, sem página).

Além de pintores, ilustradores e fotógrafos com suas obras, as referências podem se dar também através de músicas, poemas e filmes. Tudo o que nos cerca e passa pela nossa vida e nos marcam de alguma forma serve como material para nosso processo criativo.

5.1.2 *Brainstorming*

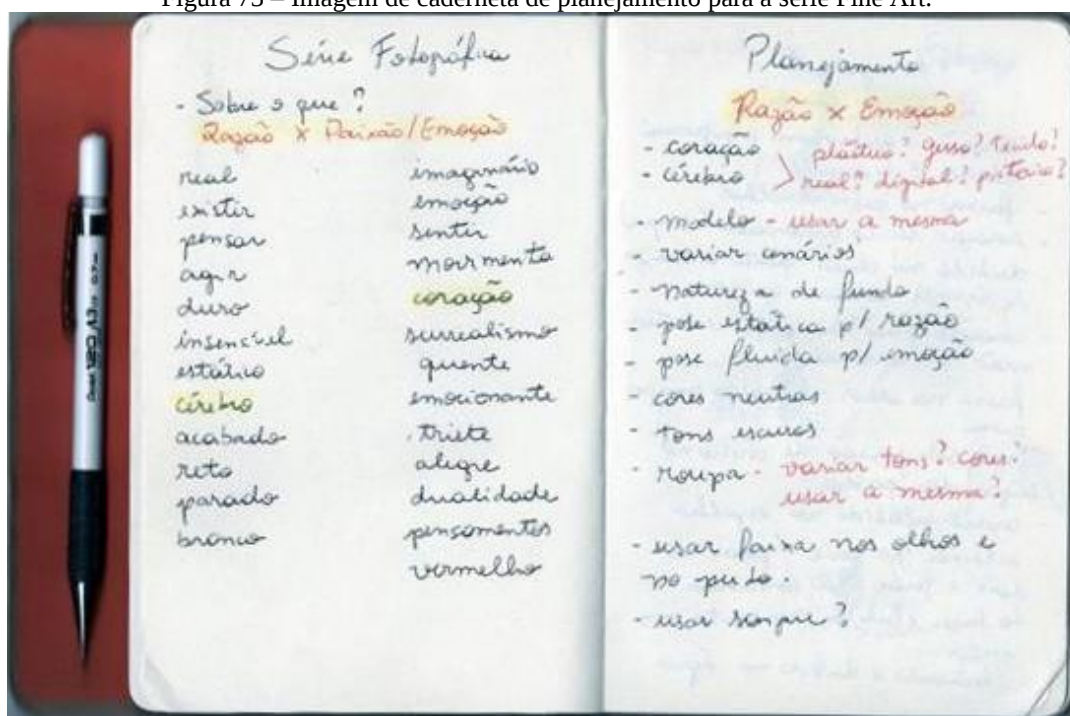
Basicamente o *brainstorming* consiste em esboçar ideias em palavras desconexas e posteriormente observar as ligações existentes entre elas. Segundo Osborn (1987) o *brainstorming* é uma ferramenta associada à criatividade e utilizada na fase de planejamento de qualquer projeto para auxiliar na busca de soluções de problemas existentes.

Nesta técnica, gera-se o maior número de ideias possíveis sobre o tema pretendido para se chegar na solução do problema. Quanto maior o número de sugestões, melhores serão os resultados, que podem ser obtidos com suas combinações. E a técnica do *brainstorming* é muito utilizada e eficiente na construção de esboços, que podem evoluir para novos projetos.

Para a construção da série narrativa em *Fine Art*, objeto desta tese, foi realizada a técnica de *brainstorming*, que também é muito utilizada pelos fotógrafos *Fine Art* para auxiliar na construção de suas imagens.

A seguir, é apresentado o início do planejamento da série com a pergunta: “sobre o que?”. Esta pergunta vem acompanhada de algumas outras que normalmente se faz a fim de delimitar o tema da série ou da mobgrafia pretendida: o que quero externalizar? Qual sentimento quero explorar? Quero falar sobre algum problema que me aflige ou quero apenas explorar algo comum à sociedade? Todas estas questões são feitas antes da decisão do tema.

Figura 73 – Imagem de caderneta de planejamento para a série Fine Art.



Fonte: a autora.

Com o tema da série já delimitado, foi dado início ao processo de *brainstorming*. Normalmente em uma caderneta, escreve-se todas as palavras que vêm à cabeça quando se pensa no tema pretendido. Neste caso em específico, como a intenção foi trabalhar dois sentimentos em dualidade, optou-se por colocar as palavras em duas colunas separando os sentimentos.

Findadas as palavras, o próximo passo foi elencar uma (ou duas neste caso, uma para cada sentimento) que mais chama a atenção. É a partir dela que se inicia a segunda parte do planejamento. No caso desta tese, as palavras escolhidas foram: cérebro e coração. Ficou decidido então utilizá-los como elementos principais na narrativa fotográfica. Para tanto, precisaria decidir como faria isto, se utilizaria como um objeto no momento da captura da imagem ou como uma imagem digital manipulada em pós-produção. Além dos objetos, nesta

segunda parte do planejamento, foi realizado um *brainstorming* de como seria então a composição das mobgrafias.

É importante frisar que a técnica de *brainstorming* não é obrigatória para se elaborar uma série fotográfica em *Fine Art*, porém, como ferramenta, ela auxilia muito em seu desenvolvimento. E não está restrita somente no começo, com a criação da ideia da série, mas também pode ser usada em todas as partes do processo.

5.1.3 Esboços

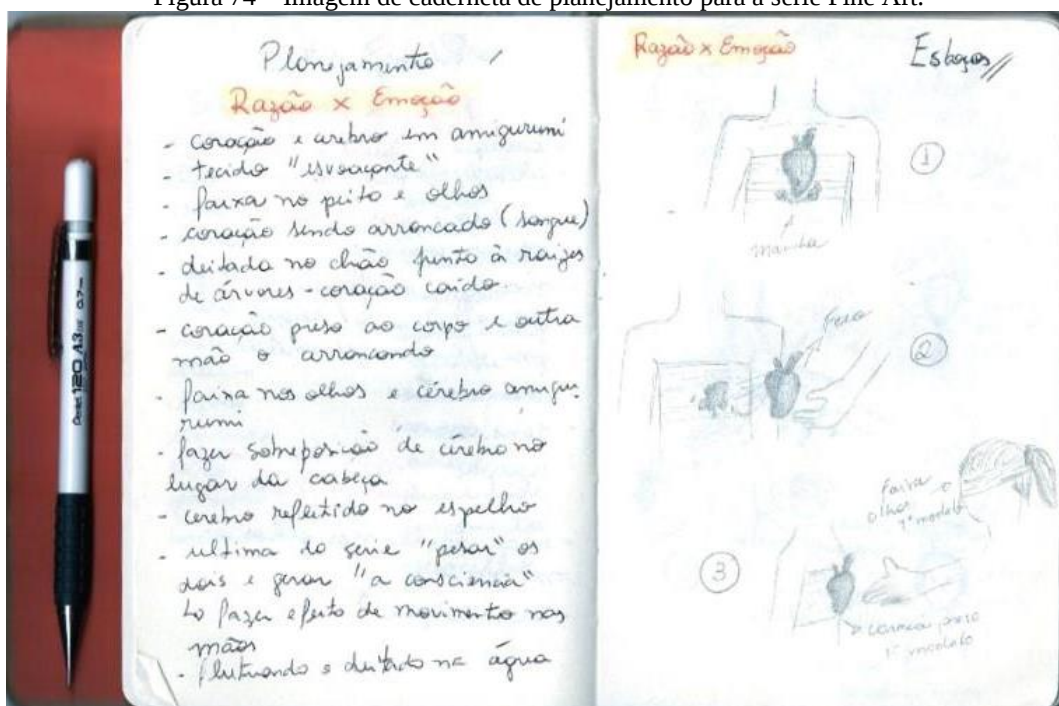
As formas de arte possuem caráter expressivo e comunicativo. Mas para comunicar algo, elas precisam de certa organização. Ao criar a composição da imagem, o artista pode julgar seu trabalho controlando suas emoções e encontrar formas apropriadas para traduzir seus sentimentos em uma forma de linguagem que é comum a todos (OSTROWER, 1998).

Os esboços são ferramentas poderosas para concretizar o pensamento visual, auxiliando na exploração das ideias antes de corporificá-las. É a partir deles que se pode refletir sobre o conceito da imagem pretendida e pensar em soluções para os problemas que possam ser visualizados.

Para todas as ideias tidas, é possível a criação de esboços, pois eles auxiliam na imaginação de como ficarão as imagens da série pretendida. É importante a criação de esquemas e anotações de todos os detalhes que se imagina incluir no trabalho, mesmo que depois não sejam utilizados. Como os esboços são imagens visuais, é muito mais fácil que o cérebro retenha esta memória.

Para o desenvolvimento da série, objeto de pesquisa, a organização dos esboços se deu na mesma caderneta em que foi feito o *brainstorming*. Na realidade, esta caderneta vai possuir todas as informações do projeto desde seu planejamento. Os desenhos partem sozinhos ou logo após anotações com palavras e depois são melhorados para que a construção da narrativa seja alcançada com o máximo de detalhes imaginados antes de cada sessão.

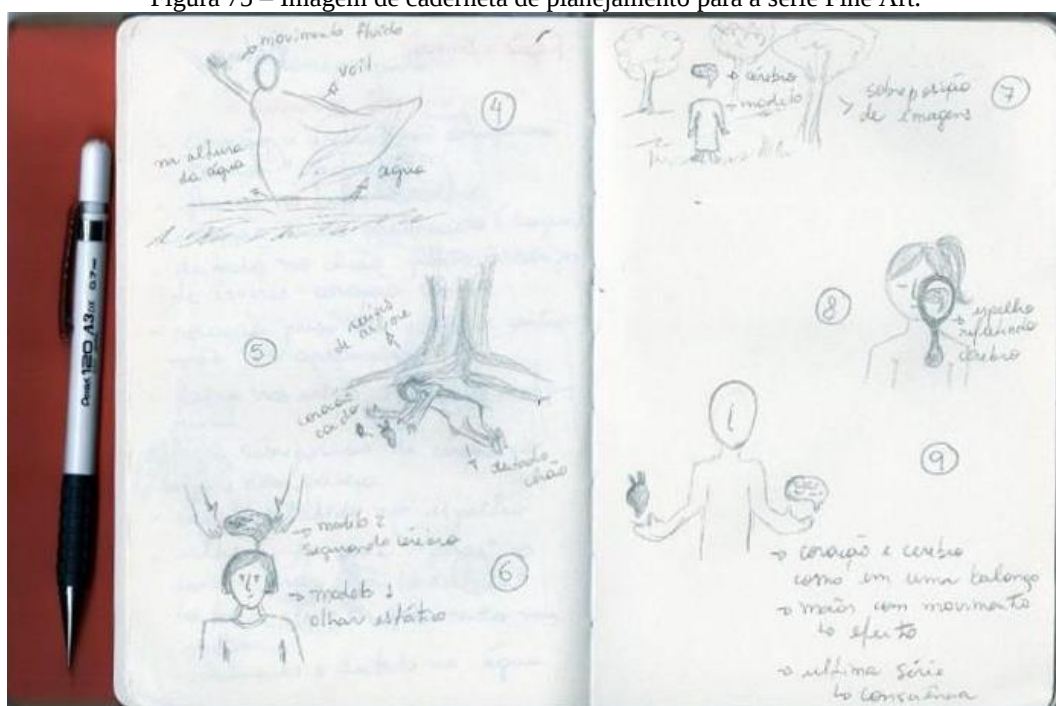
Figura 74 – Imagem de caderneta de planejamento para a série Fine Art.



Fonte: a autora.

Após a elaboração do esboço final, as imagens são enumeradas, pois ajudam a se ter uma ideia de quantas imagens fotográficas será necessário fazer, bem como se será preciso montar cenários em ambiente interno ou usar apenas locações externas.

Figura 75 – Imagem de caderneta de planejamento para a série Fine Art.



Fonte: a autora.

Figura 76 – Imagem de caderneta de planejamento para a série Fine Art.



Fonte: a autora.

O esboço para o esquema de cores é fundamental, pois mesmo que a imagem esteja sendo imaginada como ficará, é importante seguir um esquema para que todas as composições tenham unidade. O esboço foi feito com lápis de cor, apenas para servir de guia, já que para a composição final, o desejo era que a imagem tivesse tons mais escuros, menos saturados com um ar mais “sombrio”.

As cores precisam ser pensadas antes da execução das mobgrafias, pois elas têm a capacidade de comunicação e de liberar a imaginação criativa tanto de quem cria, como de quem frui a imagem final. Para quem recebe a comunicação visual, a cor pode impressionar, expressar e também construir, pois ela passa pela retina e é sentida provocando uma emoção e como também possui valor de símbolo, a cor possibilita a construção de uma linguagem que comunica uma ideia (FARINA, 1920).

Os volumes dos objetos podem ser alterados pelo uso de cores, pois elas proporcionam sensações. Por exemplo, a cor branca traz amplidão e as escuras diminuem o espaço. As cores quentes se expandem mais e por isso precisam de espaços menores na imagem enquanto as cores frias, que se expandem menos, necessitam de mais espaço (IBIDEM). Por isto é extremamente importante a criação de esboços e esquemas de cores que serão utilizadas na composição das mobgrafias da série, para que, no ato de fotografar, não existam erros que interfiram na comunicação da mensagem final.

5.1.4 Roteiro

O roteiro é extremamente importante na construção da série fotográfica pois possibilita que todas as ideias que foram planejadas possam ser executadas da melhor maneira possível.

Não existe uma regra a ser seguida, ou um roteiro específico a ser utilizado, ele é elaborado de acordo com cada fotógrafo. Nele, deve-se conter todos os itens obtidos na fase de criação, bem como outros itens como a locação pretendida e o/a modelo, o qual deve-se buscar antecipadamente de acordo com as características que mais se aproximam do ideal da série, bem como uma entrevista prévia para que ele ou ela entenda o sentimento a ser explorado e consiga transmiti-lo nas fotografias. Esta fase também é muito importante, pois como a *Fine Art* consiste em uma construção imagética a partir de um sentimento, ou seja, algo não palpável, o/a modelo deve saber se expressar a contento, uma vez que a série pode ser prejudicada caso este sentimento não seja explorado corretamente.

Ainda que, com o roteiro nas mãos, o resultado pode ser não tão fiel a ele e aos esboços, pois como estamos trabalhando com sentimentos, é preciso, muitas vezes, fazer improvisações e buscar fotografar o/a modelo em ação, visto que desta forma, o movimento pode representá-lo melhor do que a pose.

Para a série “Razão e Emoção”, foi construído o seguinte roteiro:

- Modelo voluntária: Maria Giulia do Lago
- Equipe de apoio: Claudia Maria do Lago
- Sentimento pretendido:
 - Razão: poses mais duras, centrado, pensativo
 - Emoção: movimentos fluidos, amor, alegria...
- *Props*: Coração e cérebro feitos em amigurumi²⁴
 - Tecido Mousseline esvoaçante vermelho e palha
 - Faixa (atadura)
 - Vestido rendado
- Locação: Lago da Quinta da Bela Olinda, Bauru-SP e Seringueiras-Avenida Nações Norte, Bauru-SP
- Características:
 - Dramático ao estilo Renascentista

²⁴ Amigurumi é uma técnica de crochê para a confecção de objetos em 3D.

Luz Barroca

Retrato

- Horário: Pela manhã, para aproveitar a luz solar
- Pós-tratamento e manipulação: Sim
- Auxílio com produção: Sim
- Equipamentos auxiliares: Tripé, Rebatedor, Bateria externa extra, Banqueta, Toalha (para modelo se secar)
- Referências ²⁵



Crônica da série:

“Razão e Emoção foram dois sentimentos muito presentes desde o início de meu doutorado. Opostos que se encontraram em diversos momentos, trazendo muita insegurança, questionamentos, mas também muita alegria e satisfação de poder estar realizando este sonho. Por vezes perdi a cabeça, por vezes me afundei em lágrimas, por vezes me levantei realizada. Uma dualidade presente do início ao

²⁵ A Nífa Galatéia, Rafael. Retirada de GOMBRICH, 2000, p. 318. Deposição, Hans Memling. Retirada de CIVITA, 1970, p.607. Sem Título, Brooke Shaden, retirada de Instagram (@brookeshaden), 2022. The Princess of an abandoned Kingdom, retirada de Instagram (@anka_zhuravleva_arts), 2016. Sem Título, Luiz Leles, retirada de Instagram (@luiz_leles), 2019.

fim. E no fim, a consciência se forma, pesando a razão e a emoção, se fundindo em um só corpo e uma só alma, e a vontade de continuar a escrever e a vivenciar mais experiências com pesquisa criou um sentimento de plenitude”.

As referências utilizadas nesta série foram escolhidas com base nos artistas e movimentos artísticos que influenciam a autora e também no sentimento pretendido no resultado final. Foram adicionadas duas referências religiosas, para trabalharem indiretamente na composição da série final, uma vez que a religião age diretamente sobre nossa razão e nossa emoção.

Os esboços feitos anteriormente são mostrados a todos que irão participar ou posando ou auxiliando na produção das mobgrafias para que possa existir uma conexão com a proposta. É importante frisar que comumente o resultado pode não seguir fielmente os esboços, mas elaborá-los e utilizar um roteiro na produção da série, auxilia o fotógrafo a materializar todas as imagens que estava imaginando.

No roteiro é importante colocar itens como pós-tratamento das imagens e se será preciso de alguém para auxiliar na produção das mobgrafias, pois são decisões que interferem diretamente no ato fotográfico. Resultados finais com sobreposição de imagens normalmente requerem equipamentos específicos como tripé para deixar o aparelho fixo enquanto se capturam as duas (ou mais) imagens que serão sobrepostas, e o auxílio com a produção é importante para segurar objetos específicos ou fazer o movimento do tecido como no caso desta série.

5.1.5 A Série Razão e Emoção - Captura das Imagens

Com o roteiro elaborado e a conversa com a modelo feita e o contrato de cessão de imagem preenchido e assinado (ANEXO 4), a data das fotos foi agendada. É importante fazer um parêntese para afirmar a importância do contrato de cessão de imagem, pois este documento, além de garantir a utilização das fotografias pelo fotógrafo, mantém a integridade do(a) modelo(a) contratado maior ou menor de idade representado pelo seu tutor legal. Com relação ao horário para a captura das mobgrafias seria logo pela manhã, uma vez que o sensor das câmeras de celular é pequeno, é necessário utilizar o máximo de luz possível para que as imagens tenham ótima qualidade técnica (no quesito megapixels e nitidez), pois como elas irão

passar por pós-tratamento e manipulação, muitos aplicativos reduzem drasticamente seu tamanho.

Ao chegar na primeira locação, foram feitas as configurações na câmera do celular que foi colocado em modo Pro (profissional) o qual permite que ajustes como ISO, Temperatura de cor e tempo de exposição sejam alterados de acordo com o pretendido.

Novamente, na locação, é importante uma conversa com a modelo e quem está auxiliando para que todos os resultados pretendidos sejam alcançados, repassando quais as sensações desejadas para cada fotografia.

A primeira imagem da série Razão e Emoção foi feita no lago do Bairro da Quinta da Bela Olinda em Bauru. Iniciou-se nesta imagem em específico pois era a única mobgrafia que iria ser feita em uma locação diferente e como estava um dia nublado e ela seria feita na água, não se poderia correr o risco de pegar uma chuva forte no local. Como foi a primeira a ser elaborada, e ao final de todas as imagens da série obtida, a mesma foi mantida como a foto inicial da série, mesmo que ela tenha sido pensada para ser alocada em uma outra posição.

Figura 77 – Recorte do esboço utilizado para a primeira mobgrafia da série.



Fonte: a autora.

Para materializar o esboço em mobgrafia, foi necessário fazer um artifício conhecido entre os fotógrafos *Fine Art* e que auxiliam em fotografias para imagens em que o modelo está flutuando: um banquinho. Foi então colocado um banquinho dentro do lago, de modo que seu assento ficasse beirando a superfície como uma lâmina d'água para que a modelo conseguisse ficar em pé, sobre as águas, passando a sensação de leveza.

Figura 78 – Bastidores da captura da mobgrafia no lago.



Fonte: Acervo de Claudia Maria do Lago.

Para conseguir fazer a mobgrafia com o tecido em movimento, a câmera do *smartphone* foi colocada em modo de captura contínua e clicada enquanto a modelo fazia o movimento combinado. Desta forma, enquanto a modelo se movimentava, as capturas contínuas eram realizadas para que em alguma delas, capturasse o momento exato, ou seja, o instante decisivo em que o tecido atingisse a fluidez desejada e os braços da modelo se posicionassem de forma natural o mais próximo possível do esboço determinado.

Tudo isso enquanto a modelo se equilibrava sobre um banquinho dentro da água, e o chão da represa estava escorregadio, o que depreendeu mais atenção e cuidado, reafirmando a necessidade da captura contínua para que a sessão não durasse muito tempo naquele ambiente.

Figura 79 – Mobgrafias feitas com a captura contínua.



Fonte: a autora.

Após diversas tentativas, foi identificado que a melhor opção seria a modelo colocar sua mão logo abaixo do coração feito em amigurumi que estava preso à sua roupa, pois como o objeto era da mesma cor que o tecido, não estava sendo facilmente visível. Com a indicação da mão, o olhar do espectador será levado até ele. Também não foi tarefa fácil deixar o tecido esvoaçante, pois da primeira vez que foi jogado ao ar, ele caiu na água, ficando pesado, mas após várias repetições, o resultado pretendido foi conseguido, como pode ser observado na Figura 80.

Figura 80 – Mobgrafia escolhida a partir das capturas em movimento.

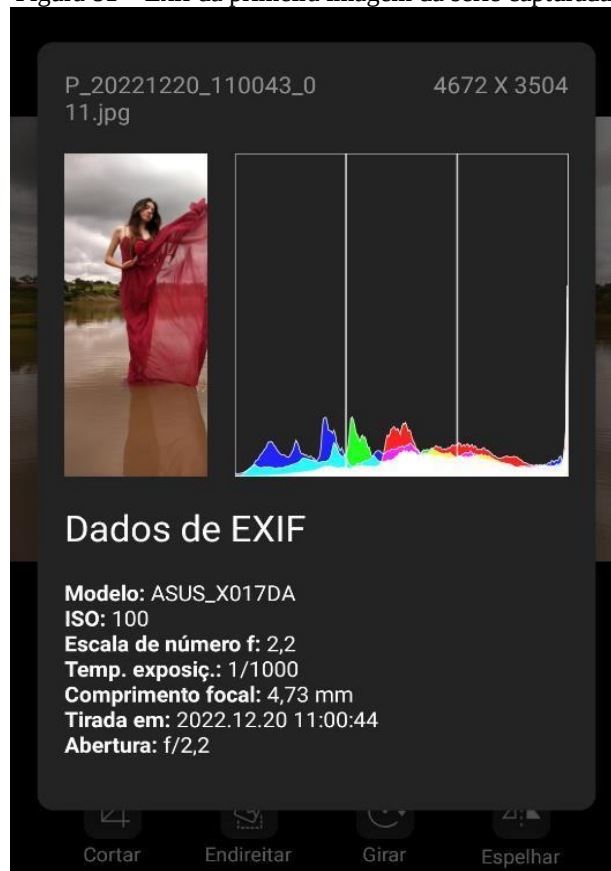


Fonte: a autora.

A partir desta mobgrafia, foram utilizados os mesmos parâmetros de captura para todas as outras mobgrafias da série para manter um padrão de cores e tons nas imagens que comporão a série (Figura 81). Todas as mobgrafias passarão por tratamento de cor para que possam chegar na tonalidade pretendida e descrita no esboço.

As mobgrafias também irão precisar de limpeza de objetos que interferem no resultado, como neste caso, a rede de energia que foi capturada. Todos os processos feitos no tratamento de cada imagem serão descritos no próximo subcapítulo.

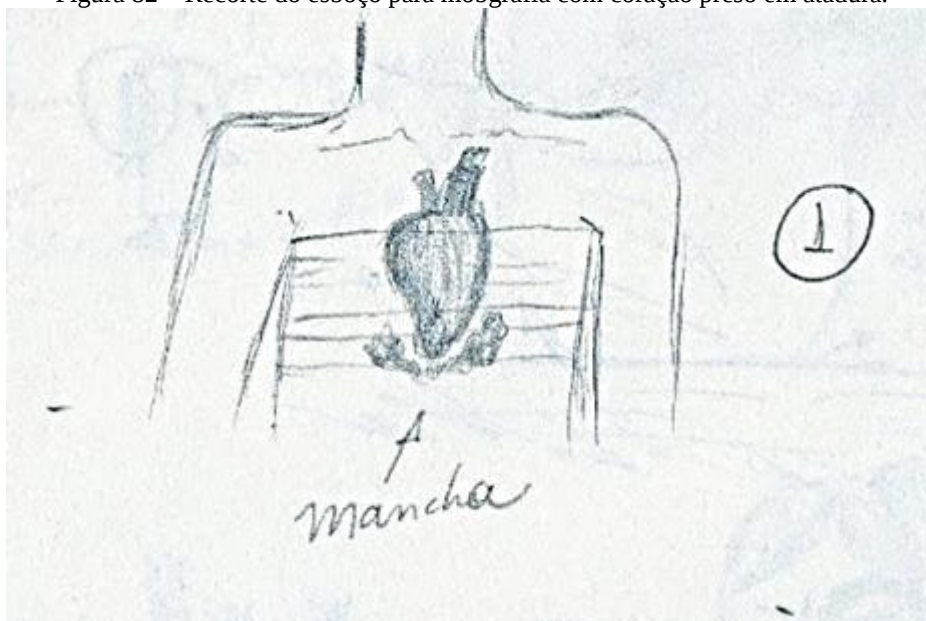
Figura 81 – Exif da primeira imagem da série capturada.



Fonte: captura de tela do aplicativo Galeria.

É importante registrar que alguns aplicativos mais antigos de captura de fotografia, como é o caso da câmera do *smartphone*, as configurações gerais utilizadas na captura não são mostradas. Para esta, e todas as demais mobgrafias da série, a câmera foi ajustada em modo Pro, colocando o ISO em 100, o tempo de exposição em 1/1000 e o balanço de brancos em 6.500 Graus Kelvin. Fotografando com este ajuste em balanço de brancos, tanto pela construção da identidade visual da série, bem como porque, com este ajuste, as imagens possuem maior contraste. O modo de foco foi colocado no automático em paisagem e o EV (valor de exposição) foi deixado em 0 (zero). Após a captura desta mobgrafia, partiu-se para a próxima locação a fim de poder realizar a captura do restante das mobgrafias da série. Não muito distante desta locação, o próximo local escolhido foi uma plantação de árvores seringueiras na Avenida Nações Norte na mesma cidade de Bauru. O local foi escolhido por conter diversas árvores do mesmo padrão para compor o fundo das imagens, bem como por serem seringueiras, que pode ficar subentendido como algo que sangra, que é expelido e reutilizado.

Figura 82 – Recorte do esboço para mobgrafia com coração preso em atadura.



Fonte: a autora.

Na próxima imagem da série, foi seguida a ordem dos esboços feitos anteriormente. A modelo, que estava vestida com um top, foi envolvida em uma faixa (atadura) para que passasse a sensação de que seu coração estava ferido. Estava pretendido utilizar sangue falso, como consta no esboço, mas ao fazer uma mobgrafia de teste, percebeu-se que o sangue não seria necessário e também poderia passar uma sensação negativa, o que não era a intenção.

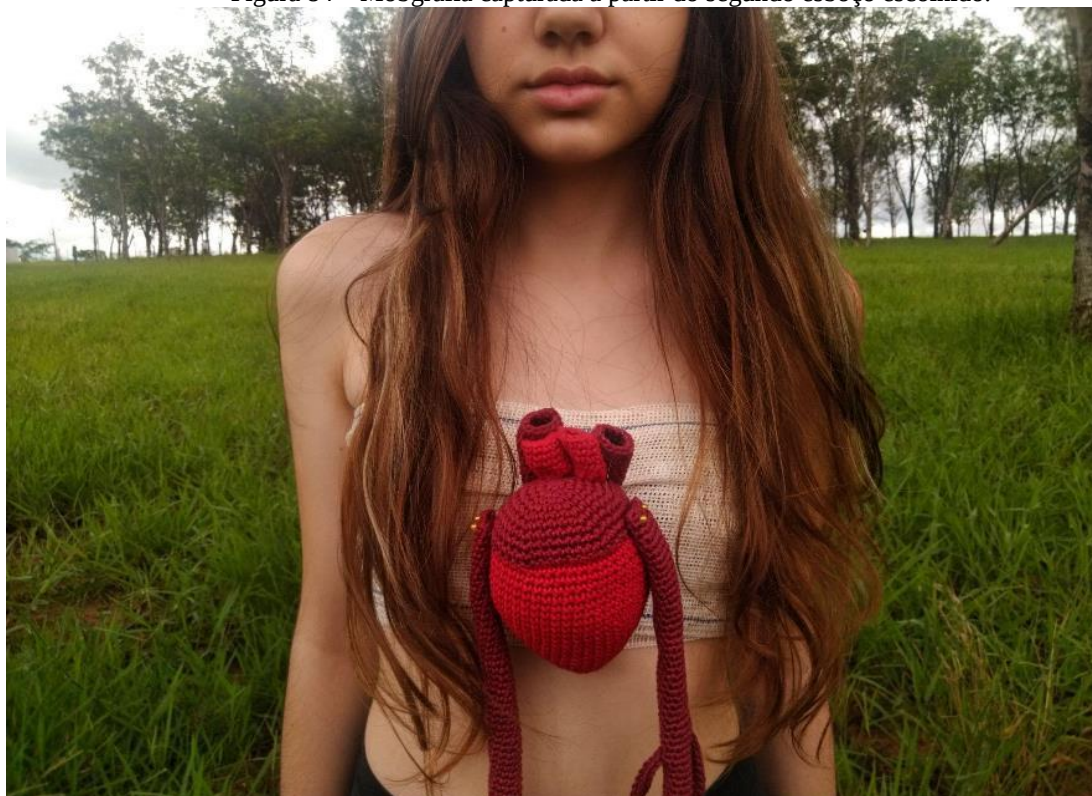
Figura 83 – Bastidores da captura da mobgrafia com coração em atadura.



Fonte: Acervo de Claudia Maria do Lago.

Com o coração preso então à atadura, foi solicitado que a modelo se posicionasse de acordo com o esboço, e foi realizada a captura da imagem. Das mobgrafias que fazem referência ao sentimento de emoção, esta foi a única que foi posada de forma estática.

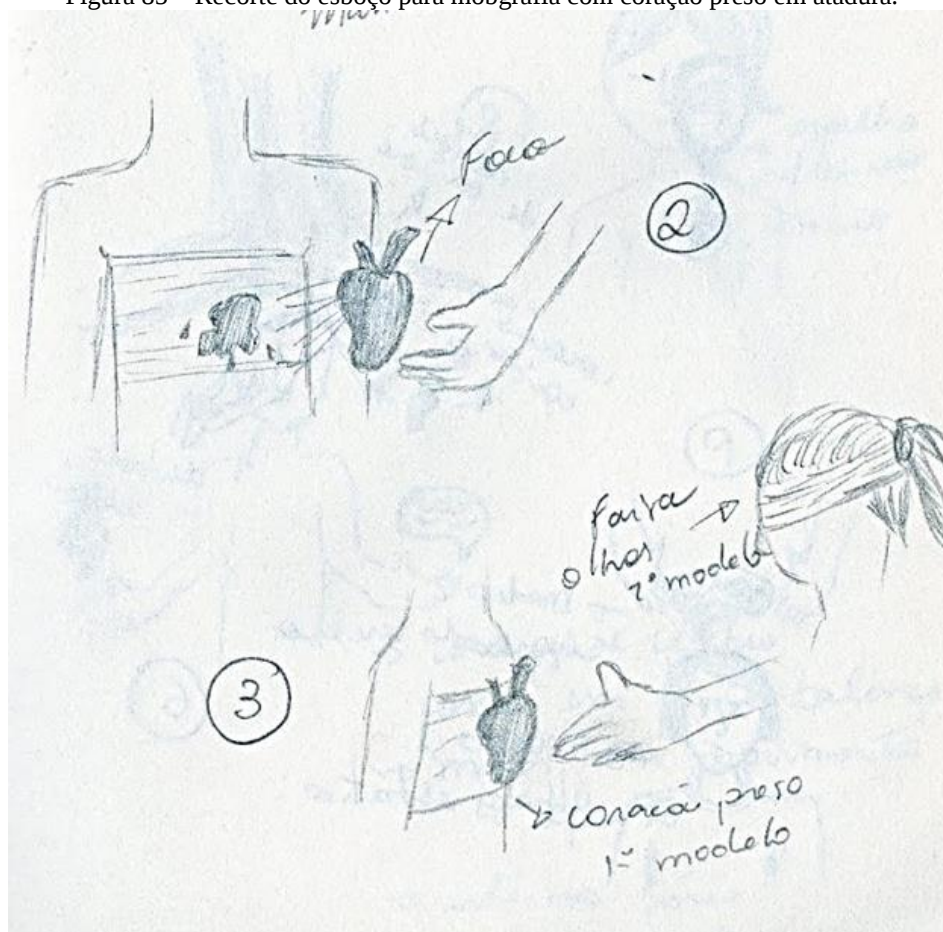
Figura 84 – Mobgrafia capturada a partir do segundo esboço escolhido.



Fonte: a autora.

Dando sequência na captura das mobgrafias, a próxima imagem seria a que uma mão estaria tentando arrancar o coração da modelo. Para esta foto, foi utilizada a mão da assistente de produção Claudia Maria do Lago. Solicitando então, que ela se aproximasse devagar com sua mão em direção ao coração como se estivesse querendo arrancá-lo e ao mesmo tempo, pedindo que a modelo se virasse e fizesse uma expressão facial condizente com um susto. Eis que a mobgrafia capturada resultou em uma bela composição como pode ser observado na Figura 85.

Figura 85 – Recorte do esboço para mobgrafia com coração preso em atadura.



Fonte: a autora.

Decidindo não fazer a mobgrafia para o segundo esboço pois foi verificado que ficariam duas imagens muito parecidas e somando com o esboço de número 01, e teríamos três mobgrafias da série muito parecidas. Com isto, foi feita uma alteração no momento do ensaio e considerado que fazer uma imagem com a modelo correndo e demonstrando alegria em uma simulação de liberdade seria mais condizente com o sentimento de emoção da série.

Figura 86 – Mobgrafia capturada a partir do esboço do coração sendo roubado.



Fonte: a autora.

Outra decisão tomada foi a não aparição do rosto da assistente. A série deveria mostrar apenas uma personagem e inserir outra face poderia interferir no resultado final desejado, como sendo a razão e a emoção sentimentos opostos, mas complementares e pertencentes ao mesmo indivíduo.

Como o esboço de número 02 foi substituído, a imagem apresentada a seguir não possui um desenho prévio, mas foi idealizada no local do ensaio. Para representar a emoção enquanto liberdade e alegria, foi colocado um vestido rendado na modelo e fixado um tecido de musseline nas costas para que ele pudesse ter movimento. O clima foi favorável ao ensaio, propiciando ventos leves e suficientes para movimentar o tecido, mas não a ponto de arrancá-lo.

Figura 87 – Bastidores da captura da mobgrafia idealizada para simbolizar a liberdade e alegria.



Fonte: Acervo de Claudia Maria do Lago.

Para capturar a mobgrafia, pediu-se que a modelo se posicionasse mais longe e ao comando viesse correndo em diagonal ao encontro da câmera. Enquanto a modelo corria, algumas palavras eram ditas para melhorar seu posicionamento, altura e direção da cabeça ou expressão facial. A direção de modelos se mostra uma ferramenta importante e indispensável quando se deseja obter ótimos resultados.

Neste caso, também optou-se pela captura em disparo contínuo para que o movimento pudesse ser registrado e a fotografia que havia sido idealizada pudesse se materializar.

Como a intenção era capturar a modelo correndo e o tecido que estava preso à sua roupa em um movimento que parecia estar voando, esta técnica foi a melhor opção a ser utilizada.

Figura 88 – Mobgrafias feitas com a captura contínua da modelo correndo.



Fonte: a autora.

Após fazer as mobgrafias, o *smartphone* guarda-as em uma pasta específica pois enquanto captura contínua, sua especificidade diverge das demais. Desta forma também fica fácil acessar a pasta e dentre todas as mobgrafias feitas com o disparo contínuo, escolher a que mostra um resultado mais condizente com o esperado.

Figura 89 – Mobgrafia conseguida com a captura contínua de movimento de corrida. Imagem feita em substituição ao esboço 02.



Fonte: a autora.

Refletindo sobre a substituição do esboço de número 02, decidiu-se também, fazer uma nova mobgrafia para a série que retratasse a “perda de razão” em função da emoção. Improvisando no local e reunindo a modelo e a assistente, foi explicado qual era a intenção e feita a captura da imagem imaginada. Para ela, a captura da modelo foi feita segurando o coração, cuja intenção era passar a mobgrafia por um processo de tratamento de imagem e cortar a mobgrafia na altura da cabeça da modelo, simulando assim a “perda da razão”.

Figura 90 – Mobgrafia feita no local do ensaio.



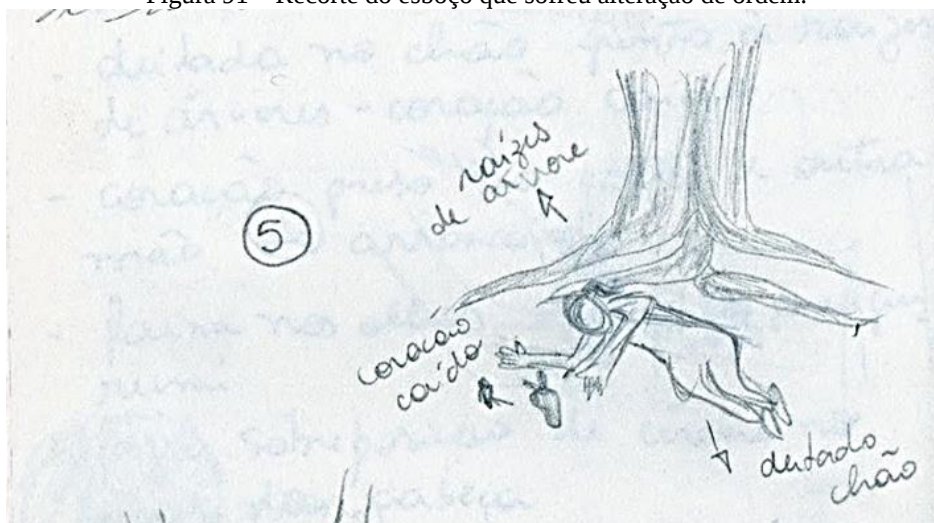
Fonte: a autora.

Com a troca de posição do esboço 04 para a primeira imagem da série, a próxima mobgrafia a ser feita seria a imagem do esboço 05, porém houve mais uma alteração pois pode-se perceber, com o decorrer do ensaio, que esta imagem em si caberia muito bem como o fechamento da série ao incluir junto o *prop*²⁶ cérebro.

O esboço de número 05 reflete o repouso da modelo junto ao coração e ao adicionar o cérebro, transmitirá a sensação de plenitude ao possuir o coração e o cérebro, representando que agora, está completa, com a tomada da consciência e o coração em paz.

²⁶ O termo *prop* utilizado na fotografia e no ramo das artes provém da expressão em inglês “*stage prop*” que significa “adereços de palco”. Desta forma, os *props* utilizados nestas profissões se referem a todos os objetos e adereços que podem auxiliar na montagem do cenário para que as imagens sejam capturadas. Porém, nesta tese, daqui em diante, o termo será substituído por “objeto” para proporcionar uma leitura mais fluida e para que haja melhor entendimento do processo fotográfico e de pós-produção.

Figura 91 – Recorte do esboço que sofreu alteração de ordem.

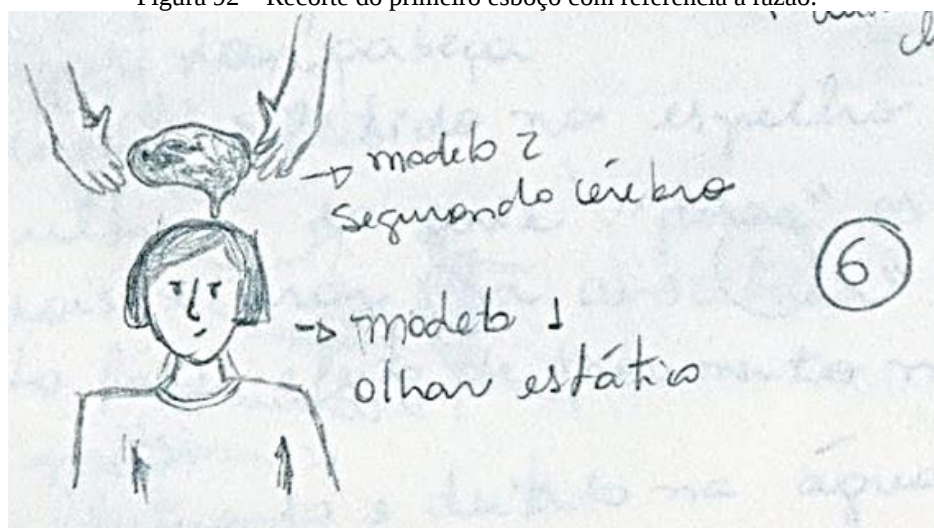


Fonte: a autora.

Desta forma, o esboço 06 começou a tomar forma como o próximo na linha de sequência da série. Alterações são comuns nos ensaios em *Fine Art*. Algumas podem ocorrer devido à mudança de tempo, de disposição do/da modelo ou por decisão do próprio fotógrafo que vai percebendo, enquanto as imagens vão tomando forma, as possibilidades de melhoria da série que será finalizada.

Dando continuidade na sequência dos esboços, o desenho de número 06 fazia referência à razão, com a modelo, de olhar estático, movimento posado e alguém segurando o cérebro no lugar. A intenção desta imagem era justamente isto, que nossa razão, por muitas vezes, está ligada à alguém que a mantém no lugar certo.

Figura 92 – Recorte do primeiro esboço com referência à razão.



Fonte: a autora.

Para a captura desta mobgrafia, foi solicitado à assistente que se posicionasse atrás de uma árvore e segurasse o cérebro em amigurumi para que apenas suas mãos apareçam dando assim uma ilusão de que havia mais alguém no local, indicando subjetivamente na imagem que sempre há alguém que pode influenciar na nossa razão.

Figura 93 – Bastidores da captura da mobgrafia para o esboço de número 06.



Fonte: a autora.

É importante reiterar a elaboração do roteiro para o ensaio fotográfico prevendo todas as necessidades para a feitoria das fotografias ou mobgrafias. Sem a presença da assistente Claudia Maria do Lago, esta mobgrafia poderia não existir e de alguma forma prejudicar o resultado final da série. Com a modelo e a assistente posicionadas e direcionadas, a mobgrafia pode ser capturada.

Figura 94 – Mobgrafia obtida a partir do esboço de número 06.

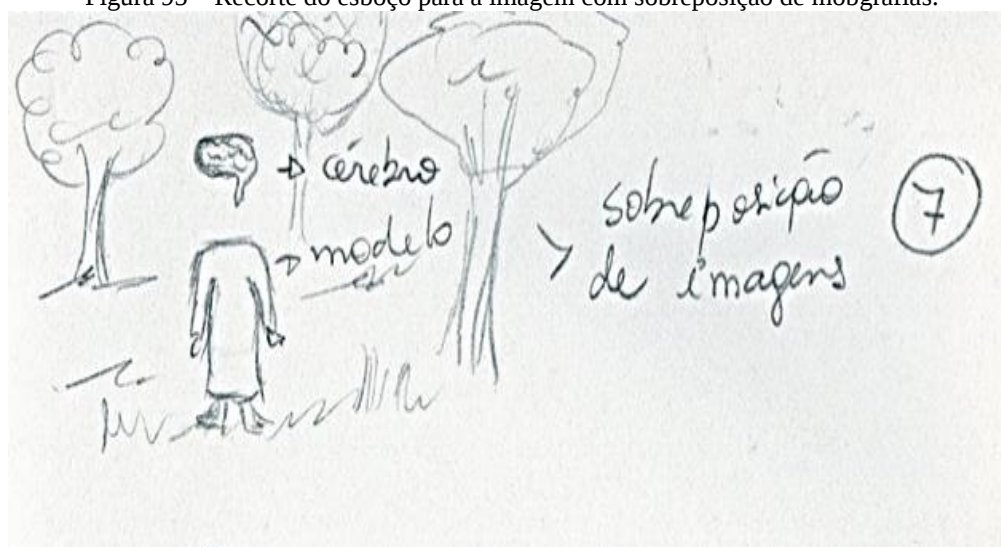


Fonte: a autora.

A ideia original para esta mobgrafia é que na imagem final, a modelo estivesse de olhos abertos, olhando fixamente para o espectador. Porém, ao fazer a fotografia, a frase “os olhos transmitem nossos sentimentos” foi recordada e, para que não houvesse interferência da emoção sobre a razão, optou-se por fazer uma nova mobgrafia, mas que a modelo estivesse de olhos fechados.

Continuando a sequência dos esboços, a próxima imagem foi pensada para ser uma sobreposição de duas imagens.

Figura 95 – Recorte do esboço para a imagem com sobreposição de mobgrafias.



Fonte: a autora.

No roteiro, estava previsto a utilização de um tripé, em especial para poder fazer esta imagem final com destreza. Para isso, foi necessário realizar duas capturas de fotos na mesma posição e depois manipulá-las em um aplicativo. Com o local definido e o tripé posicionado, foi solicitado que a modelo ficasse na posição pensada e prendesse seus cabelos, pois na ideia original, ela não iria possuir mais uma cabeça, mas sim, somente seu cérebro.

Figura 96 e Figura 97 – Mobgrafias feitas para sobreposição de imagens.



Fonte: a autora.

Para a sobreposição, foi solicitado que a assistente Claudia Maria do Lago segurasse, na mesma posição em que a modelo estava, o cérebro, para que ele tivesse, em sua captura, todas as nuances e iluminação que a modelo, e desta forma, a sobreposição de imagens pudesse ficar o mais real possível. Também foi feita uma mobgrafia do objeto “cérebro” em close-up para caso a qualidade da imagem anterior se perdesse com o zoom.

Figura 98 – Mobgrafia do “cérebro” feita em close-up para o recorte.



Fonte: a autora.

Pensando em um “Plano B”, caso a sobreposição das imagens não ficasse como pretendido, ficou decidido fazer a captura de mais uma mobgrafia para este esboço, mas desta vez, a modelo estava segurando o cérebro na frente de sua cabeça.

Figura 99 – Mobgrafia feita para o “Plano B”.

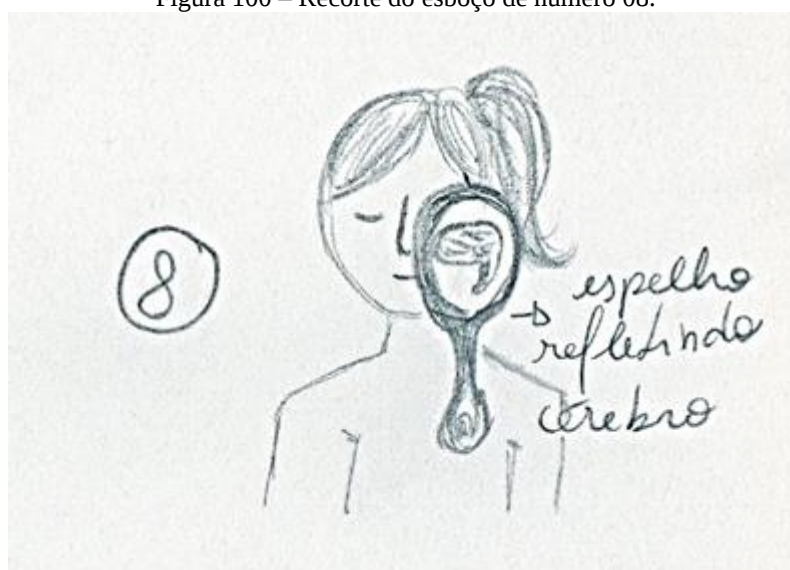


Fonte: a autora.

Em contraste com as mobgrafias que referem-se à emoção, esta imagem precisava ser estática, dura, assim como a razão. Para representar isto, o tecido preso à modelo foi depositado sobre o chão para indicar a falta de movimento.

Após a captura da mobgrafia de apoio, foi dada sequência nos esboços com a elaboração da foto que concretizasse o esboço de número 08. Neste esboço, a ideia foi a utilização de um espelho que refletisse o cérebro, com a ideia de mensagem de que, todas as ações que tomamos são reflexo de nossos pensamentos.

Figura 100 – Recorte do esboço de número 08.



Fonte: a autora.

Para a elaboração desta imagem, a modelo foi posicionada no cenário e então, solicitado que a assistente segurasse o cérebro e o posicionasse de modo com que ele pudesse ser visualizado pela câmera. O espelho que foi utilizado foi um espelho de aumento.

Figura 101 – Bastidores da captura da mobgrafia para o esboço de número 08.



Fonte: a autora.

Porém o reflexo conseguido pela lente de aumento não proporcionou o resultado planejado, com isto, ficou decidido que esta mobgrafia também precisaria passar por um processo de manipulação de imagem para que o reflexo do cérebro pudesse ficar como planejado. Para a imagem do cérebro, será utilizada a mesma mobgrafia da sobreposição planejada para o esboço 07.

Figura 102 – Mobgrafia com a reflexão do cérebro.

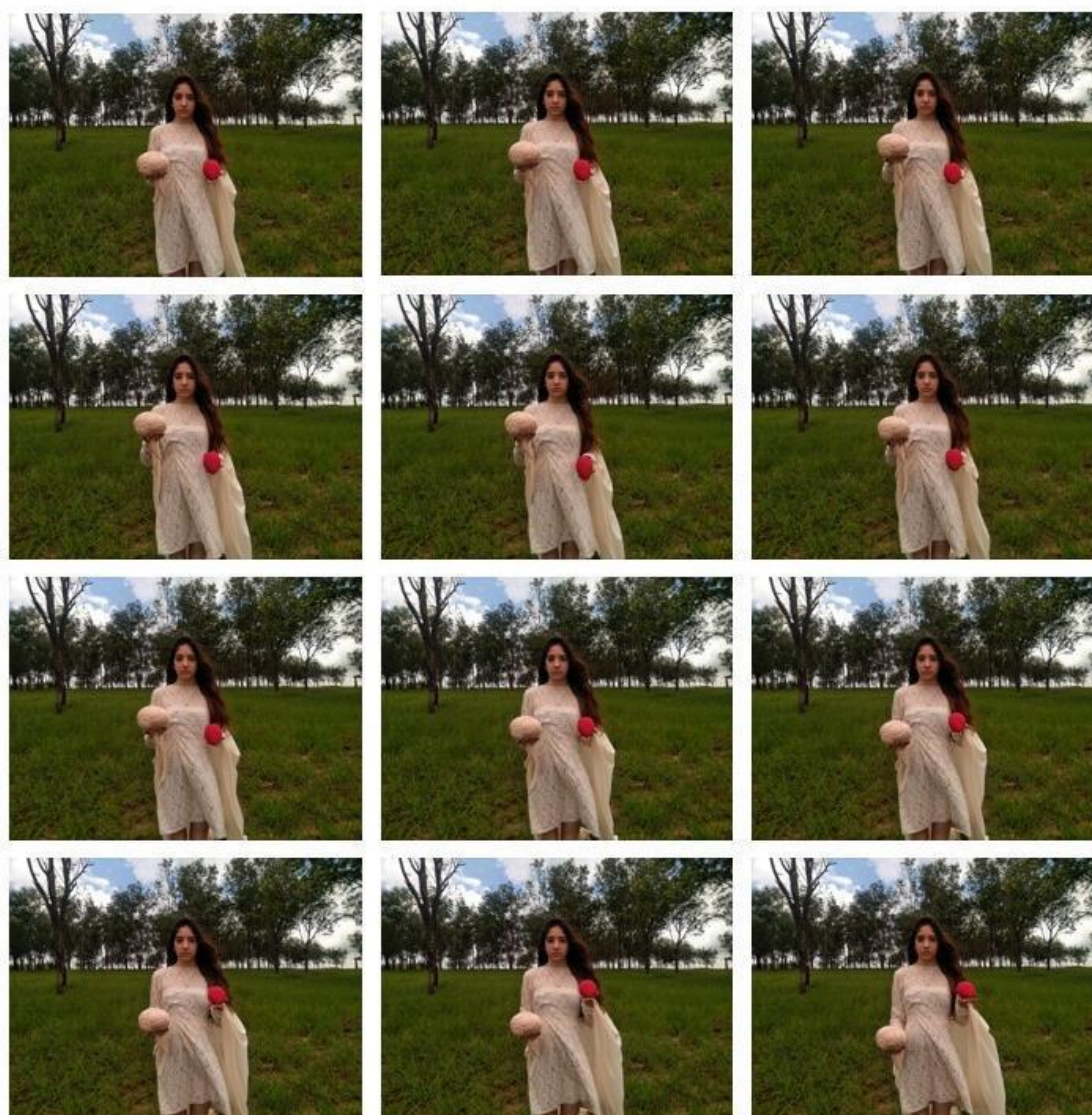


Fonte: a autora.

Após feita a mobgrafia para o esboço 08, foi dada sequência no ensaio. O esboço de número 09, tinha sido planejado para ser o último da série, porém, ficou decidido que o esboço da raiz seria o último. Então, dando continuidade nas mobgrafias, esta imagem irá retratar o início da tomada de consciência, como se a modelo estivesse pesando a razão e a emoção para então tomar sua decisão.

Para compor esta imagem que precisará dar a sensação de movimento nas mãos da modelo enquanto segura o coração e o cérebro, foi feita a utilização do tripé para a captura de diversas imagens onde a modelo posicionava os objetos de forma alternada para que assim, a sobreposição das imagens dando a sensação de balanço pudesse ser finalizada.

Figura 103 – Sequência de mobgrafias feitas para sobreposição de imagens.



Fonte: a autora.

Avançando para a captura da última mobgrafia da série, o esboço de número 05 foi então materializado na mobgrafia que irá mostrar a consciência já formada. Com a união do tecido vermelho, que foi utilizado na primeira mobgrafia da série, esta imagem contou com a modelo deitada nos galhos secos, segurando em igualdade o cérebro e o coração, com a visível influência de um dos quadros utilizados para referências contido no roteiro dessa série, que trazia a religião como assunto.

Figura 104 – Bastidores da captura da mobgrafia referente ao esboço de número 05.



Fonte: Acervo de Claudia Maria Lago.

Após posicionar a modelo e fazer os ajustes nos tecidos e nos objetos que comporiam a cena, foi percebido que o sol estava aparecendo. O ensaio foi iniciado com o dia bem nublado, o que a princípio tinha criado preocupação se haveria tempo hábil para terminar as mobgrafias antes de cair a chuva, porém, conforme as horas se passavam, as nuvens foram passando e o sol aparecendo. Ao reparar nesta mudança de tempo, foi idealizado fazer uma manipulação de imagens na pós-produção e adicionar nuvens nas mobgrafias, entretanto, ficou entendido que esta mudança de clima poderia me favorecer e também compor a série enquanto narrativa e simbolizar que ao adquirir consciência, o “tempo se abria” e as nuvens escuras passavam.

Com a decisão de manutenção do sol tomada, a mobgrafia foi registrada com a modelo sob o galho seco e segurando de forma equilibrada e com semblante sereno os dois objetos que carregaram por todo o ensaio a representação da razão e da emoção.

Para esta imagem também foi pensada a utilização dos dois tecidos utilizados no ensaio, retornando com o primeiro tecido de cor vermelha para passar a ideia de que o trabalho está completo.

Figura 105 – Mobgrafia capturada como a última imagem da série.



Fonte: a autora.

Findadas as capturas das mobgrafias, a próxima etapa foi a da edição das imagens, que consiste na escolha. Após passar todas as imagens para uma nuvem para fazer um *backup*, foi realizada uma escolha minuciosa de quais mobgrafias irão compor a série final. Após a edição das imagens, criou-se uma nova pasta no *smartphone* e as imagens escolhidas foram salvas nela para que pudessem passar para a etapa de pós-produção e tratamento, fazendo os ajustes necessários e que foram previstos no roteiro.

5.1.6 - Pós-produção das Mobgrafias

De acordo com Bittencourt (2017), o processo de pós-produção e a manipulação das imagens podem auxiliar o fotógrafo a potencializar a sensação desejada. E a manipulação digital favoreceu a criatividade dos artistas com a criação de “ferramentas capazes de transformar em imagem até o mais delirante voo de imaginação” (p.117). Segundo a autora, a manipulação de imagens não é um trabalho simples tendo em vista a grande variedade de softwares e linguagens que permitem diversas combinações.

E foi graças ao desenvolvimento destas tecnologias que a mobgrafia, hoje, conta com inúmeros aplicativos para tratamento e manipulação de imagens que permitem compartilhamento entre si das mobgrafias que estão sendo trabalhadas. Cada um possui uma ferramenta específica, mesmo que outras possam ser iguais, conforme o mobgrafista vai conhecendo o aplicativo, vai percebendo a ferramenta que mais aprecia em cada um deles.

Algumas mobgrafias podem chegar a ser tratadas com mais de cinco aplicativos para que o resultado pretendido seja alcançado. Alguns aplicativos mais atuais ou que se favorecem de atualizações constantes de seus desenvolvedores já possuem a capacidade de Inteligência Artificial (IA) para melhor identificação e manipulação das imagens trabalhadas nele. O aplicativo Adobe Lightroom Mobile é um exemplo, pois conta com a ferramenta “máscara” que possui IA para identificar o céu ou a pessoa na foto e, assim, separá-la em uma “máscara” para o tratamento individual desta parte da imagem.

Para o tratamento das mobgrafias da série “Razão e Emoção”, foram utilizados os aplicativos Adobe Lightroom Mobile, Adobe Photoshop Mix, Adobe Photoshop Fix, Google Snapseed, PicsArt e Lensa para se chegar no resultado pretendido na criação dos esboços da referida.

Abaixo, está detalhado o processo de tratamento e manipulação de todas as mobgrafias editadas para compor a série. As tabelas contendo os valores específicos de cada ajuste de ferramenta pode ser encontrado no ANEXO 5. A primeira mobgrafia sempre é utilizada como referência para as demais, da mesma maneira da captura da mobgrafia, quando utilizadas as mesmas configurações para que todas as imagens da série tenham unicidade. Decerto, podem surgir necessidades e ajustes específicos em algumas imagens, mas o padrão já foi estabelecido. Começou-se o tratamento pela primeira imagem da série, a mobgrafia que foi feita no lago.

Figura 106 – Processo de limpeza da imagem.

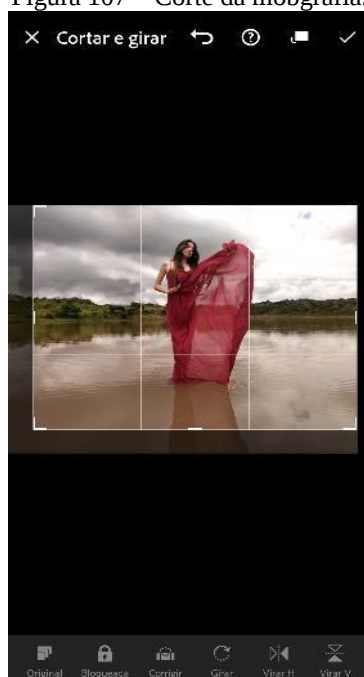


Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

O primeiro ajuste foi a limpeza da imagem. No local de captura, havia diversas torres de energia ao fundo que não condizem com a proposta da imagem, sendo assim necessária a limpeza. Para isto, a mobgrafia foi aberta no aplicativo Adobe Lightroom Mobile e a ferramenta escolhida foi a de “recuperação”, dentro desta ferramenta, existem três categorias: remover, recuperar e clonar. Utilizei as três categorias para a remoção e aperfeiçoamento da imagem nas áreas que tinham as antenas e fios, conforme visualizado na Figura 106. Para a limpeza da imagem, o processo foi realizado 41 vezes, até que todas as distrações e imperfeições fossem corrigidas.

Após a retirada dos objetos que estavam interferindo na imagem, foi feito o recorte para enquadrar de forma mais precisa a imagem. Vale lembrar que, *smartphone* utilizado para fazer estas mobgrafias (Asus Zenfone 5 Selfie Pro) a câmera possui maior qualidade técnica em megapixels no tamanho 4x3, a qual foram feitas todas as mobgrafias desta série, pois prevendo que elas precisariam de pós-produção, e que, alguns aplicativos podem reduzir sua qualidade (em tamanho), decidi utilizar o melhor recurso oferecido no aparelho para a captura das imagens desta tese.

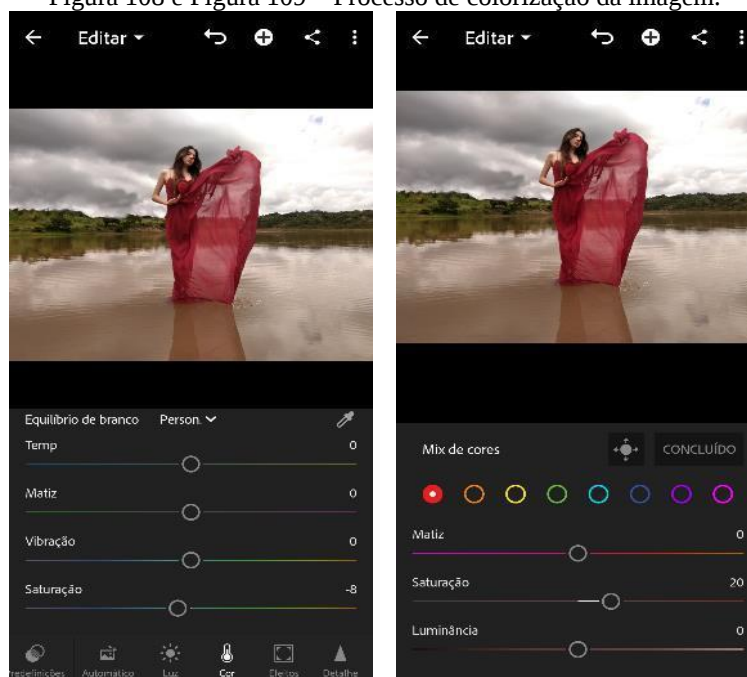
Figura 107 – Corte da mobgrafia.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Como esta foi a primeira das imagens da série, todos os recortes das demais imagens seguirão a mesma proporção a fim de se criar uma identidade visual. Seguindo com o tratamento da imagem, o próximo passo feito foram os ajustes das cores e tonalidades para que a imagem pudesse chegar no esquema de cores pretendido nos esboços.

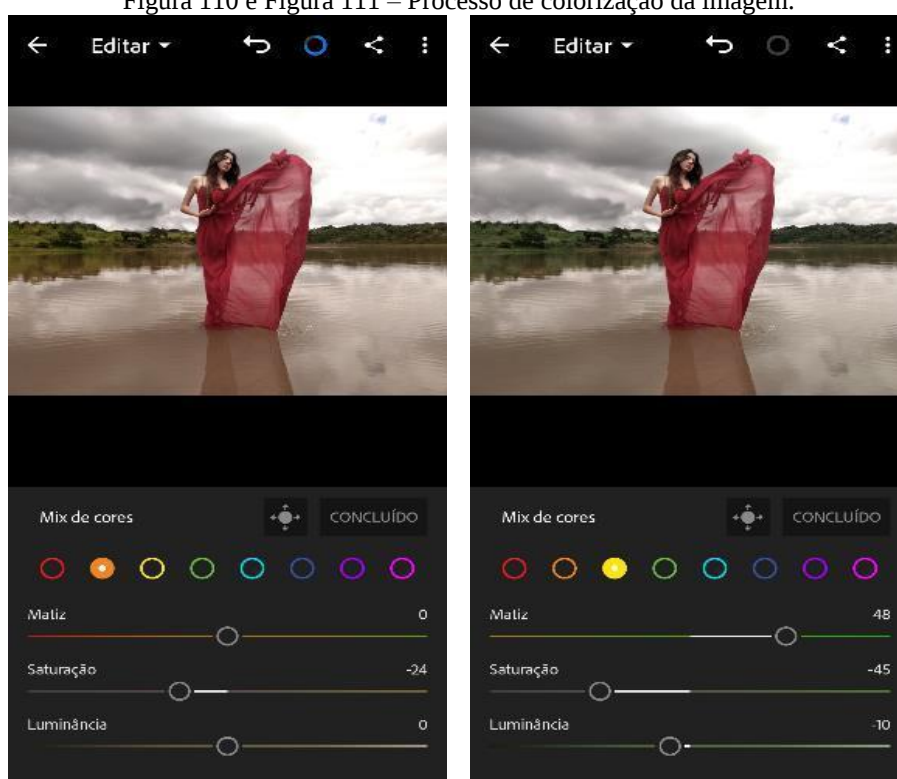
Figura 108 e Figura 109 – Processo de colorização da imagem.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

O processo de colorização foi iniciado com os ajustes gerais (Figura 108) e modificado apenas a saturação geral da imagem, diminuindo em 08 pontos. Esta alteração foi necessária pois, prevendo os ajustes individuais e o destaque em cores específicas, deixá-lo em sua média poderá acentuá-lo mais do que o planejado. Não teria problema realizar estes ajustes gerais ao final dos ajustes individuais, porém, com a habilidade em tratamento de imagens por mim adquirida, decidi iniciar desta forma. Por conseguinte, dentro da ferramenta “cor” do aplicativo foi possível fazer alterações individuais (Figuras 109 a 116) utilizando o mix de cores oferecido. Como a cor vermelha faz parte da construção da narrativa central da imagem, foi alterada apenas a saturação, aumentando em 20 pontos.

Figura 110 e Figura 111 – Processo de colorização da imagem.

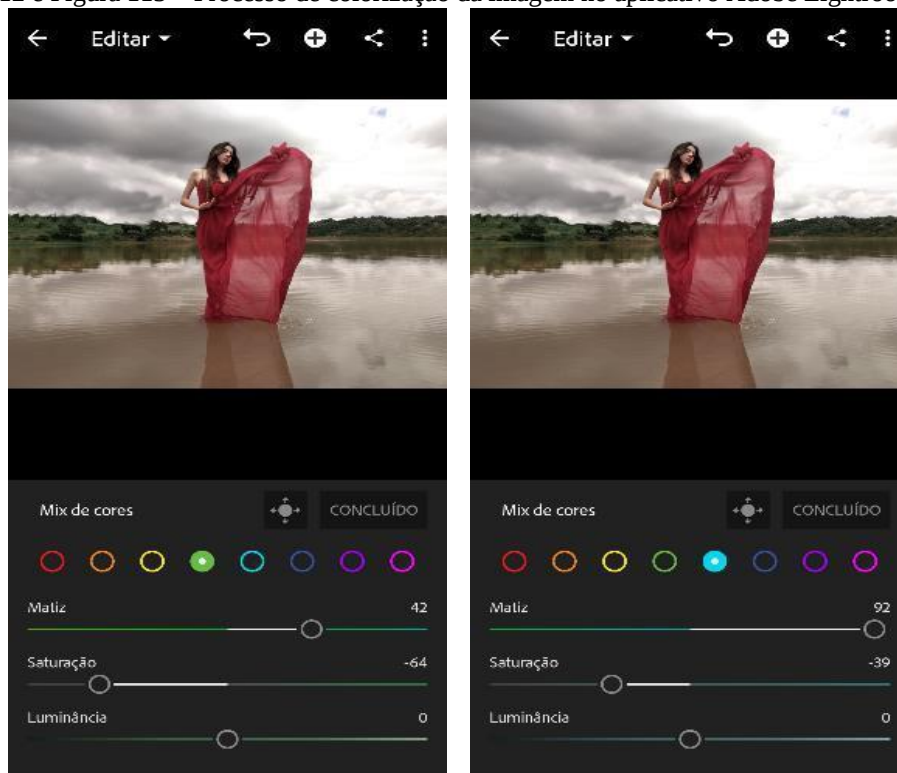


Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Para a cor laranja, que compõe entre outros itens a pele, foi reduzida a saturação em 24 pontos. Como a mobgrafia foi feita em 6.500K, a imagem em si possui um tom alaranjado acima da média, e, para ajustar o tom de pele, foi necessário este ajuste, uma vez que a pele possui a cor laranja em sua composição. Para a cor amarela, a matiz foi alterada na cor puxando para o esverdeado, reduzindo a saturação em 45 pontos e a luminância foi diminuída em 10 pontos. A cor amarela reflete, em grande maioria, a composição da mata das imagens obtidas

nas fotografias. Normalmente para os ajustes de folhagens e gramados, as cores amarela e verde são alteradas ou ajustadas.

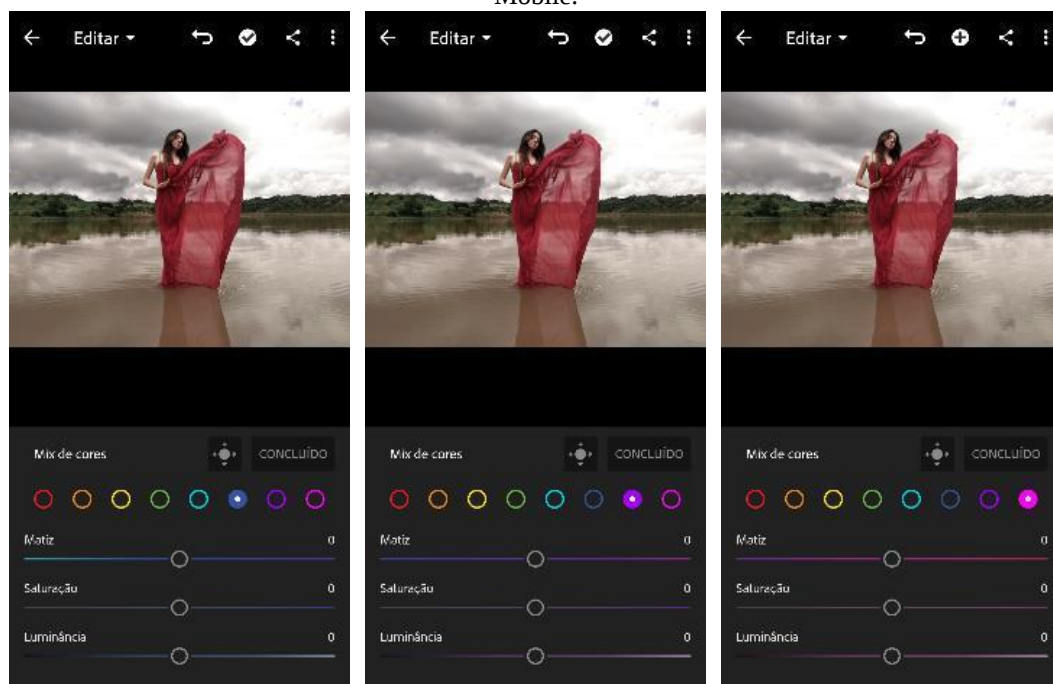
Figura 112 e Figura 113 – Processo de colorização da imagem no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Complementando os ajustes para as áreas de mata da imagem, a cor verde sofreu alterações em sua matiz para um tom azulado e a saturação foi reduzida em 64 pontos. Já o azul celeste teve a matiz alterada para a tonalização de azul profundo e sua saturação diminuída em 39 pontos. Foi possível notar que o lago não possui nenhum tom de azul, ficando esta cor para poucas partes do céu. Como a intenção da mobgrafia era deixar as nuvens o mais cinzentas possível, a cor azul celeste sofreu esta alteração.

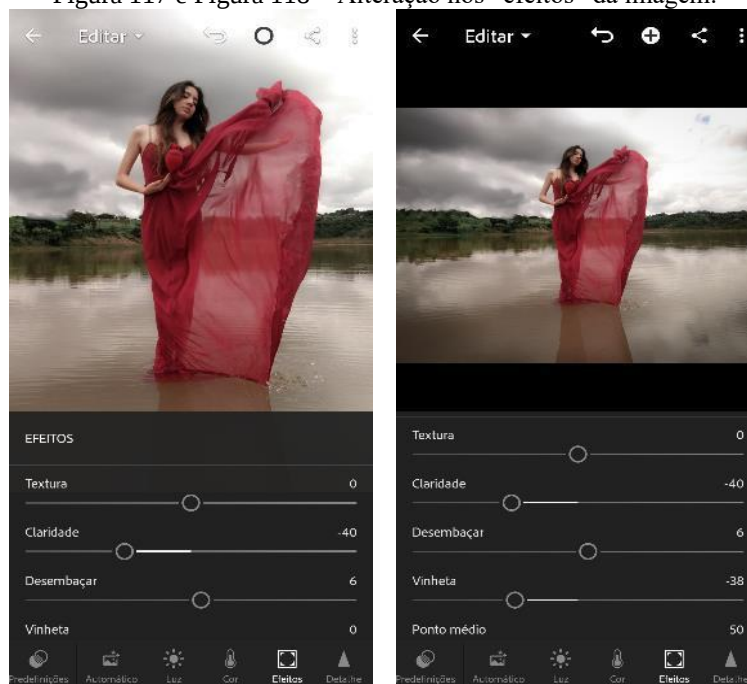
Figura 114, Figura 115 e Figura 116 – Processo de colorização da imagem no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

As demais cores (azul profundo, roxo e rosa) não sofreram alterações pois não compõem a imagem a ponto de suas alterações ficarem visíveis. O próximo passo do tratamento da imagem foram ajustes denominados “efeitos” no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Figura 117 e Figura 118 – Alteração nos “efeitos” da imagem.

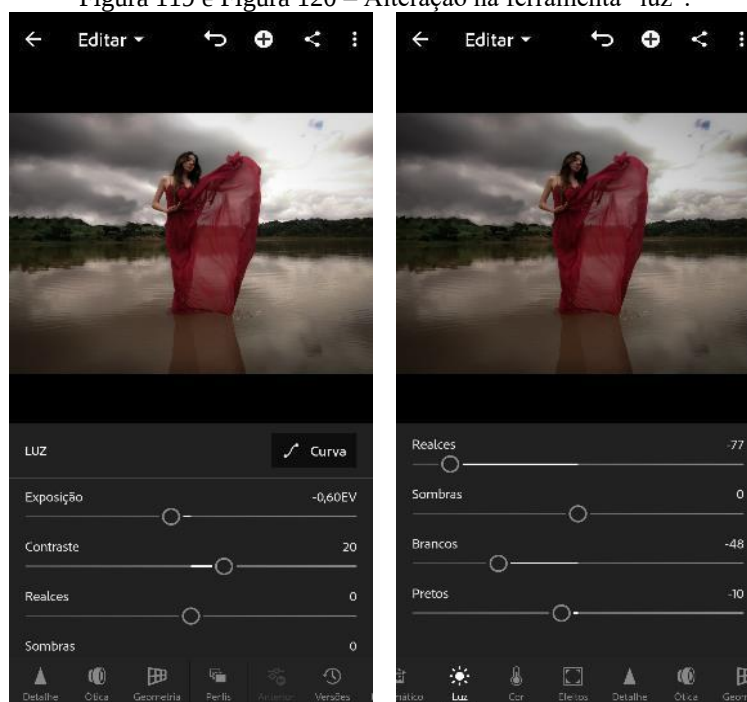


Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

É possível verificar nas Figuras 117 e 118, as categorias da ferramenta “efeitos” do aplicativo em questão. Nele, pode-se alterar a textura, claridade, desembaçar e criar vinheta com ajustes específicos para ela, como ajustar seu ponto médio e difusão. Na série, a intenção desde a sua criação, foi deixar as imagens com um tom mais escuro dando ar de “sombrio”, destacando o objeto principal desta mobgrafia. Para isto, esta ferramenta “efeitos” auxilia de diversas formas a se chegar no resultado pretendido. No item “claridade” foi possível ajustar o brilho, contraste e a nitidez de uma forma uniforme na imagem, alterando respectivamente as duas características: quanto mais claridade mais nítida com detalhes marcados e escuros; quanto menos claridade, a foto fica mais “esfumaçada” (pois a imagem perde um pouco da nitidez criando esta sensação), mais clara e com menos contrastes.

Para a mobgrafia em questão, a claridade foi reduzida em 40 pontos, deixando-a com um aspecto mais esfumaçado e com menos áreas marcadas. O item desembaçar foi aumentado em 06 pontos para que as áreas mais claras ficassem menos esbranquiçadas (havia muitas nuvens no céu e refletidas no lago). Para que a sensação de “sombrio” fosse melhor percebida, foi realizado um ajuste adicionando vinheta na imagem. Para isto, sua claridade foi reduzida em 38 pontos, deixando a mobgrafia mais escura nas bordas. Não foram feitos ajustes pontuais na vinheta como o ponto médio e sua difusão.

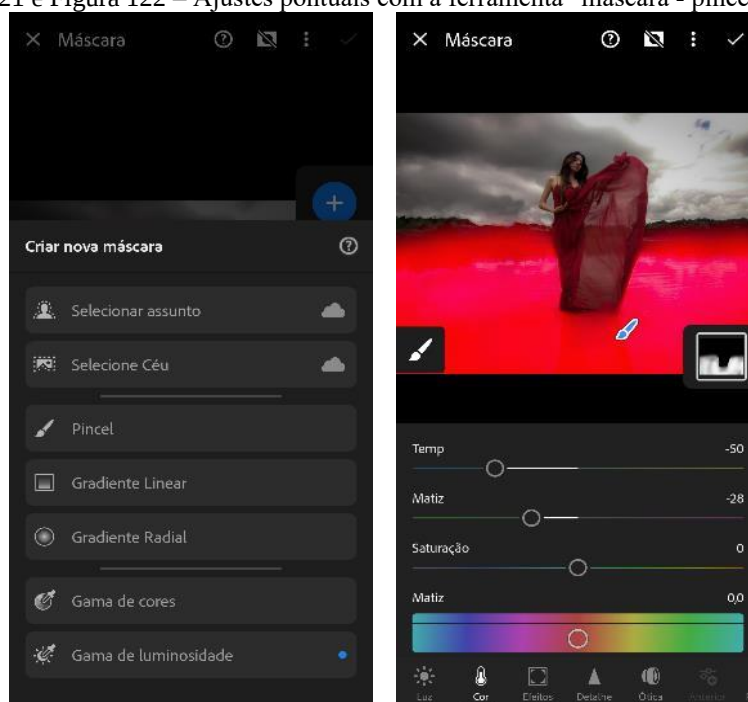
Figura 119 e Figura 120 – Alteração na ferramenta “luz”.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

As alterações em exposição, realces e os contrastes foram deixadas para o final do tratamento das imagens, pois pode-se verificar, por diversas vezes em tratamentos anteriores em muitas mobgrafias, que os ajustes específicos podem acarretar em novos ajustes de exposição e contraste, por exemplo se estes forem feitos antes. Desta forma, procurou-se mantê-los para o final e fazê-los com mais refinamento. Para esta mobgrafia (e que vai ser utilizado como base para as demais da série) reduziu-se a exposição em 0,60 pontos, deixando-a mais escura. O contraste foi aumentado em 20 pontos e os realces reduzidos em 77 pontos para que áreas como as nuvens e o lago apresentem mais nuances. Foram diminuídos os brancos em 48 pontos para que as nuvens não ofusquem tanto a imagem e foi reduzido ainda mais as áreas escuras, abaixando a pontuação dos pretos em 10 pontos. Este item em si trabalha de forma contrária, sendo que quando diminuimos sua pontuação, os detalhes mais escuros se acentuam e os pretos da imagem se realçam, e quando “aumentamos” sua pontuação, os pretos da imagem recebem mais luminosidade, deixando os pretos mais “iluminados” (maior redução de pretos) e a foto em si mais esbranquiçada. Todos estes ajustes de ferramentas específicas podem mudar de aplicativo para aplicativo. O importante é que o mobgrafista explore e faça muitos testes até que conheça a fundo as características de cada um e faça as melhores escolhas para o tratamento de suas mobgrafias.

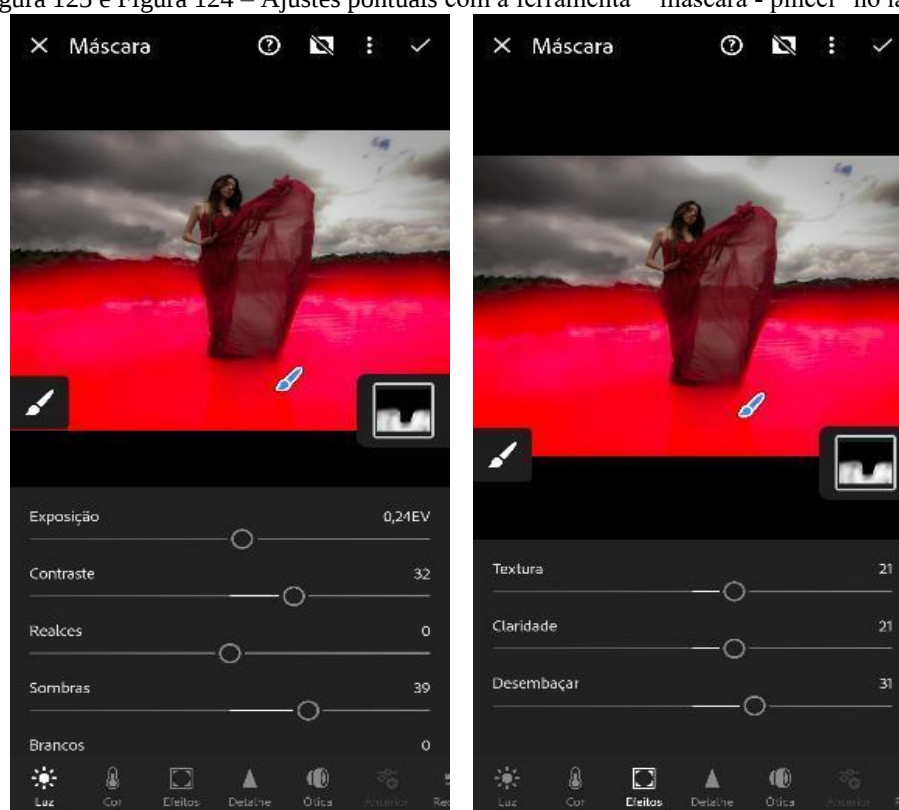
Figura 121 e Figura 122 – Ajustes pontuais com a ferramenta “máscara - pincel” no lago.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Findados os ajustes gerais na imagem, foi dado início na utilização da ferramenta “máscara” do aplicativo Adobe Lightroom Mobile que tem por capacidade alterar isoladamente as áreas selecionadas. Esta ferramenta conta com diferentes formas de “máscaras”, sendo possível selecionar o assunto desejado com pincel, “gradiente radial”, linear ou através de IA com seleção direta no céu ou assunto/pessoa. É possível ainda, ajustar isoladamente a gama de cores e luminosidade. Os ajustes de “máscara”, para esta mobgrafia, foram iniciados com o pincel na área do lago, para que sua tonalidade acentue mais as cores azuis. Para isto, com a ferramenta de “máscara” definida e a área selecionada, os ajustes específicos e possíveis com esta ferramentas foram alterados, como a temperatura, deslocando 50 pontos em direção do tom azul, a matiz foi alterada em 28 pontos para a cor esverdeada, para que o lago não ficasse com tonalidades de rosa. A saturação não foi alterada.

Figura 123 e Figura 124 – Ajustes pontuais com a ferramenta “máscara - pincel” no lago.

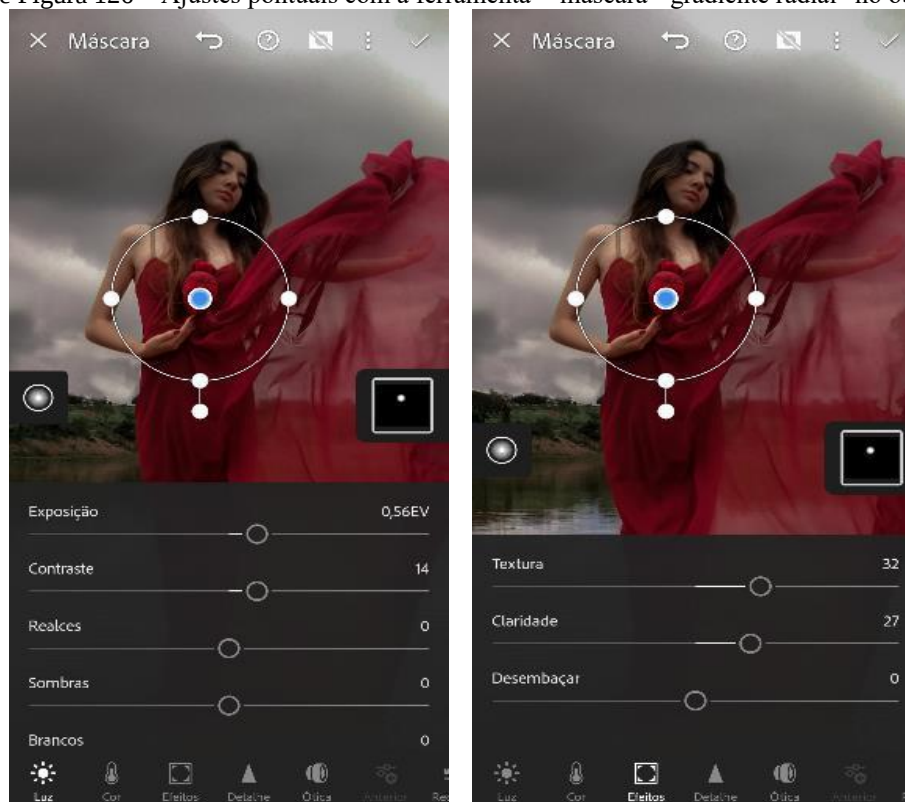


Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Ainda com a ferramenta “máscara” e o lago selecionado, foi selecionada a ferramenta “luz” e a exposição aumentada em 0,24 pontos, o contraste aumentado em 32 pontos e as sombras em 39 pontos. No caso do item “sombras”, seu funcionamento se assemelha ao item “pretos”, onde quanto maior o número, maior a redução de sombras. Não foram feitos ajustes nos itens “brancos” e “pretos”. Outra ferramenta foi selecionada para os ajustes finos, sendo

que desta vez houve ajustes em “efeitos”, aumentando a textura do lago em 21 pontos, a claridade em 21 pontos e desembaçar em 31 pontos. Estes ajustes aumentaram significativamente os detalhes do lago, como as pequenas ondas contidas nele.

Figura 125 e Figura 126 – Ajustes pontuais com a ferramenta “máscara - gradiente radial” no objeto coração.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

A próxima “máscara” a ser trabalhada foi o “gradiente radial” para dar maior ênfase no coração, objeto principal da mobgrafia. Para tanto, foi aumentada sua exposição em 0,56 pontos, seu contraste em 14 pontos, sua textura em 32 pontos e sua “claridade” em 27 pontos. A claridade foi ajustada neste caso, em específico para neutralizar os ajustes da “claridade” feitos na imagem geral.

Figura 127 – Ajustes pontuais com a ferramenta “máscara - gradiente radial” na modelo.

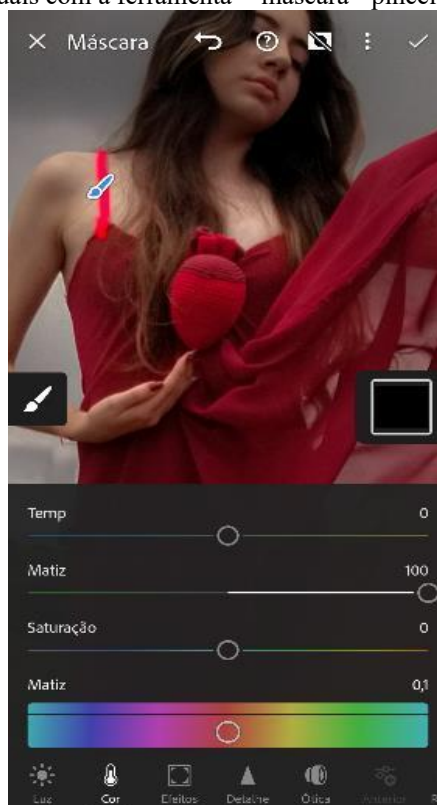


Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

A ferramenta “gradiente radial” trabalha de forma com que o centro da seleção radial possua mais detalhes, as bordas vão ficando difusas e os ajustes específicos feitos nesta seleção misturam-se com a imagem sem a seleção. Com mais uma “máscara” de “gradiente radial” selecionada, foi feito o ajuste mais global da modelo, aumentando a exposição em 0,48 pontos. Não se pode esquecer de levar em consideração que já foi feito aumento de exposição em uma área menor que foi a do coração. Aumentar exacerbadamente a exposição pode deixar o objeto coração “estourado” (brancos excessivos).

A ferramenta exposição é uma excelente aliada na pós-produção, principalmente nos casos em que não foi possível fazer uma captura com a iluminação ideal, pois se o ISO fosse aumentado para clarear a imagem, ela iria ser carregada de ruídos, podendo ter sua característica prejudicada ou a diferir das demais, ou se a velocidade de captura fosse diminuída, o que também resultaria em uma foto mais clara, ela poderia ficar borrada, pois com um tempo maior de captura e a modelo se movendo, a câmera não congelaria o movimento, deixando a foto desfocada.

Figura 128 – Ajustes pontuais com a ferramenta “máscara - pincel” em alça do top da modelo.

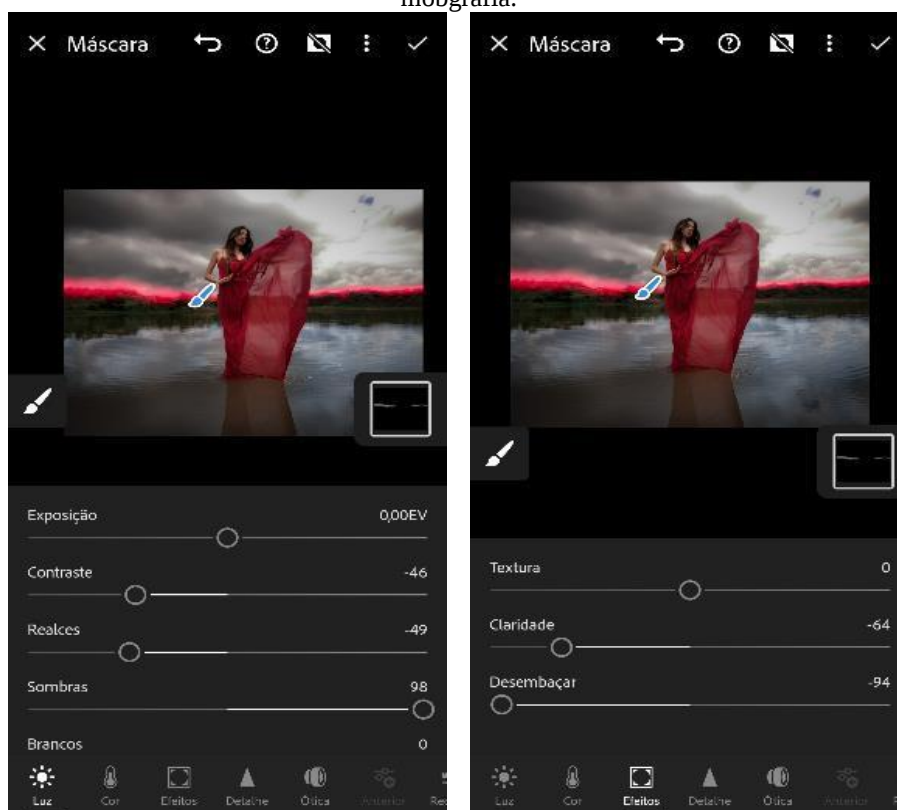


Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Quando os ajustes específicos de “máscara” estavam sendo feitos na modelo, pôde-se perceber que a alça de seu top estava aparecendo. Foi feito um teste removendo esta parte da alça, porém, o tecido que a vestia e que possui um caimento semelhante ao de um vestido ficou desconexo. Desta forma, foi feita a seleção com a “máscara” - pincel” e alterada a matiz da seleção levando a barra da ferramenta para a tonalidade rosa, chegando mais próxima possível da cor do tecido que a vestia.

É uma enorme vantagem o aplicativo possuir um pincel na ferramenta “máscara” pois este tipo de ajuste pequeno e específico não seria conseguido com o gradiente radial ou linear. Dentro da ferramenta “máscara” é possível escolher o pincel e ajustar seu tamanho. Uma dica importante quando se trabalha com o celular no tratamento de imagens é sempre dar zoom na tela quando for realizar pequenos ajustes, pois assim, a imagem fica com melhor visualização e a ferramenta pode ser utilizada com mais precisão.

Figura 129 e Figura 130 – Ajustes pontuais com a ferramenta “máscara - pincel” entre o céu e a mata da mobgrafia.



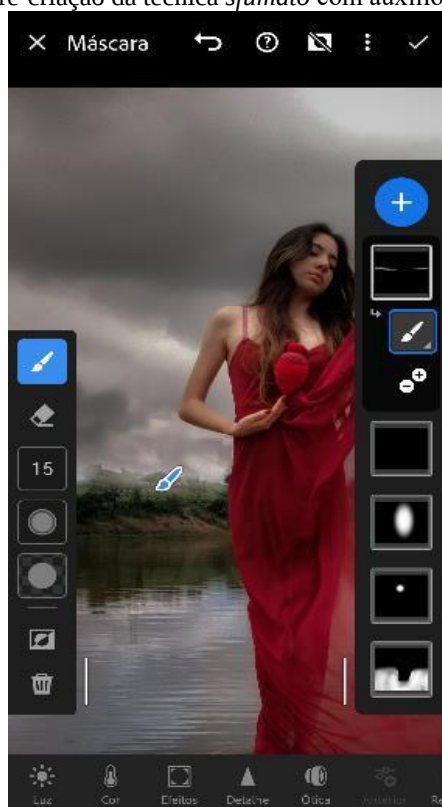
Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Utilizando uma técnica desenvolvida por Leonardo da Vinci na pintura Mona Lisa (1503), denominada *sfumato*²⁷, adotou-se a ferramenta “máscara” com o auxílio do item pincel, a área entre o céu e a mata da imagem foi selecionada e feita a redução da “claridade” em 64 pontos e “desembaçar” em 94 pontos. A ferramenta "desembaçar" foi utilizada aqui para, na verdade, “embaçar” a área selecionada, reduzindo-a. Com isto, a área em questão ficou com menos detalhes e mais esbranquiçada, dando um aspecto semelhante à técnica criada pelo pintor Leonardo da Vinci.

É impressionante como se pode criar ou recriar técnicas baseadas em referências e na observação da utilização dos aplicativos e suas ferramentas específicas. Quase como se fosse uma pintura, mas se apropriando do pincel virtual para se criar uma pintura também virtual.

²⁷ Técnica desenvolvida por Leonardo da Vinci na qual se cria um degrade fazendo com que uma forma se funde na outra como um esfumaçado e um suave sombreado (GOMBRICH, 2000).

Figura 131 – Detalhe da re-criação da técnica *sfumato* com auxílio da ferramenta “máscara”.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

O penúltimo ajuste feito na imagem se apropriou da atualização mais recente do aplicativo Adobe Lightroom Mobile com a utilização da IA. Para tal, foi selecionada a ferramenta “máscara” e escolhido o item “selecionar céu” (visualizado na Figura 132). A inteligência artificial faz a análise da imagem e seleciona automaticamente o “céu” contido nela. Pode-se, após a sua seleção, fazer também a sua inversão ajustando assim, as áreas inversas ao “céu”. Isto vale também para a IA “selecionar assunto”.

Ainda com a “máscara” selecionada, é possível adicionar ou remover pontos à seleção com o pincel ou um dos gradientes (radial ou linear), para que a seleção da “máscara” fique o mais precisa e completa antes de aplicar os ajustes específicos na área determinada.

Figura 132 – Detalhe de processamento do item de IA “selecionar céu” da ferramenta “máscara”.

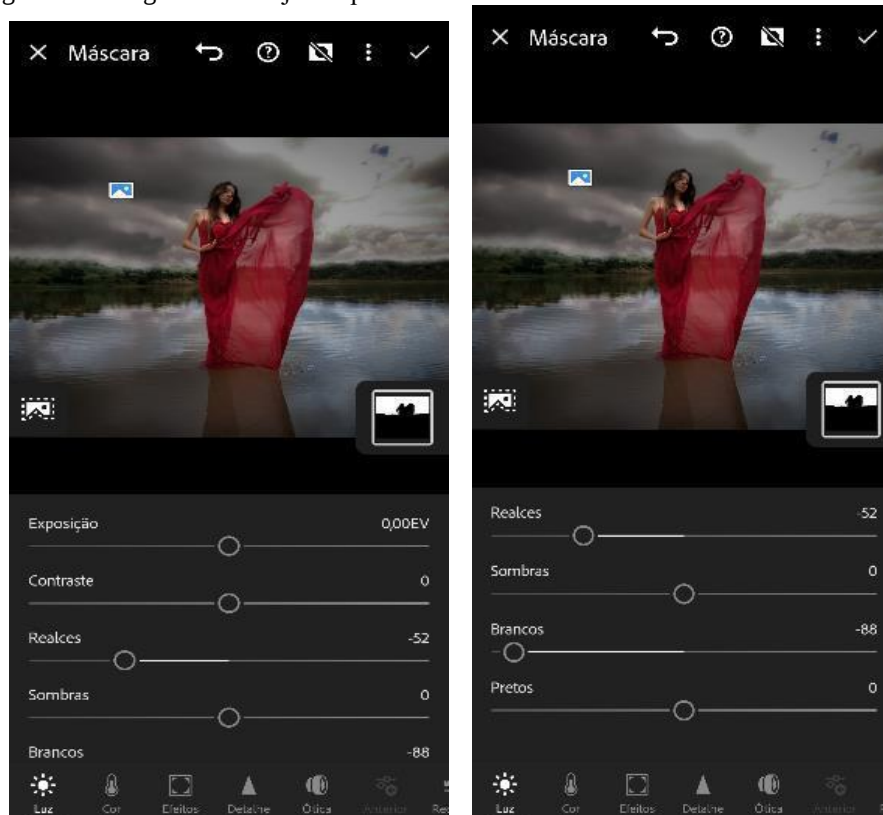


Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

A escolha pela seleção através de IA se deu, pois a demarcação da "máscara" é muito mais refinada do que o processo manual com o toque do dedo ou da caneta sobre a tela, desta forma, o assunto desejado ficou com um recorte mais bem delineado. Após o processamento automático da ferramenta, o “céu” foi selecionado sendo possível fazer os ajustes finos na área demarcada.

Como o dia do ensaio estava nublado e as fotografias precisaram contar, em sua composição, com muitas nuvens, optou-se por aproveitar este item da melhor maneira possível. Para que isto ocorresse, foi necessário então realizar os ajustes específicos nesta área.

Figura 133 e Figura 134 – Ajustes pontuais com a ferramenta “máscara - selecionar céu”

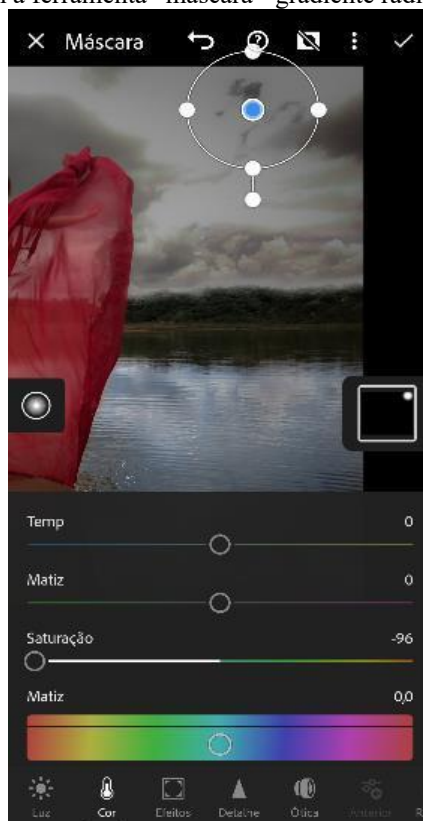


Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Prosseguindo com os ajustes, para que o céu da imagem ficasse como o idealizado, os realces foram diminuídos em 52 pontos, mostrando e demarcando mais as formas das nuvens. Também foram reduzidos os brancos em 88 pontos.

Parecendo que o tratamento da imagem teria chegado ao fim, foi possível perceber no canto superior esquerdo, que havia uma pequena área de céu aparente com a cor azul. Um único pedaço, desconexo do restante do céu, não poderia ser deixado para chamar a atenção (mesmo que subconscientemente) do espectador, pois ele, em si, não significava nada. Sendo assim, foi necessário um último ajuste, ainda com a ferramenta “máscara” e o item “gradiente radial” onde o pequeno pedaço de céu azul foi selecionado e a saturação reduzida quase em sua totalidade.

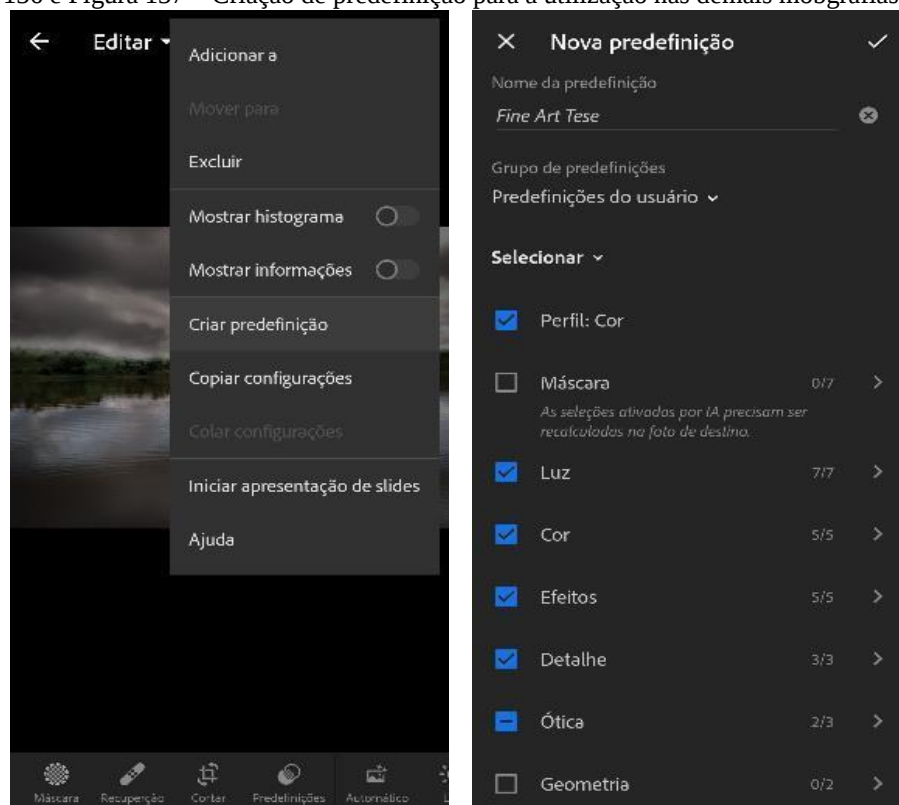
Figura 135 – Ajustes pontuais com a ferramenta “máscara - gradiente radial” em pequeno pedaço de céu azul.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Para os tratamentos, comumente é feita a utilização da ponta dos dedos ou de uma pequena caneta *touch* para trabalhar com os aplicativos no tratamento e manipulação das imagens, muitas vezes, a barra de ajustes é utilizada deslizando o dedo e não apertando pontualmente, pois desta forma, sua redução (neste aplicativo em específico) se dá de dois em dois pontos, e assim, reduz a praticidade no trabalho de pós-produção. Porém, nada impede de o fazer desta forma, bem como 04 pontos em 100 de saturação não irão alterar em nada neste caso em específico.

Figura 136 e Figura 137 – Criação de predefinição para a utilização nas demais mobgrafias da série.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

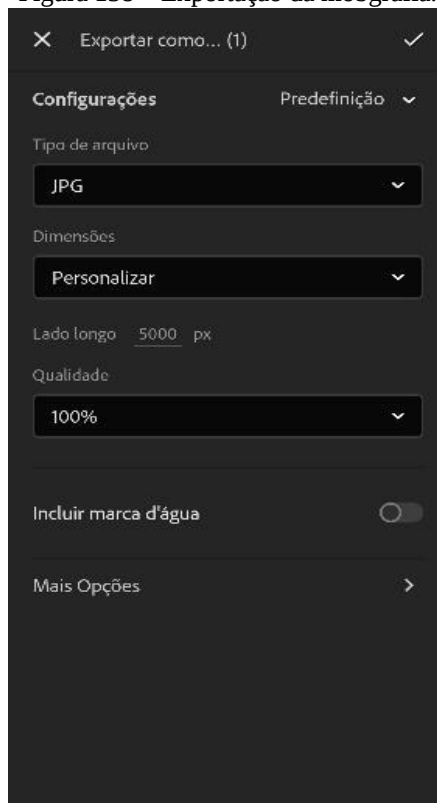
Encerrados os tratamentos para esta imagem, foi tomada a decisão de que, como se trata de uma imagem que compõe uma série fotográfica, foi criada então uma predefinição das configurações feitas na pós-produção desta imagem para ser utilizada, como base, em todas as demais imagens que comporão a série.

O aplicativo Adobe Lightroom Mobile propicia, dentre outras ferramentas, a “criação de predefinição”, que atua como um *preset* que pode ser alterado mesmo após a sua inserção na imagem. O mesmo resultado poderia ser alcançado se fosse escolhida a ferramenta “copiar configurações”, porém sua facilidade de utilização não é a mesma. Para usá-la, seria necessário copiar as configurações e colar nas outras fotos uma a uma e logo em sequência, sem fechar o aplicativo. Já com a criação da predefinição, é possível usar as configurações quantas vezes quiser e em momentos distintos, fechando e abrindo o aplicativo novamente.

Para esta predefinição, optou-se por não considerar a ferramenta “máscara” e fazer ajustes manuais e individuais em cada mobgrafia após a inserção da predefinição, pois cada

uma possui o objeto principal em uma porção diferente da imagem, exigindo seleções específicas.

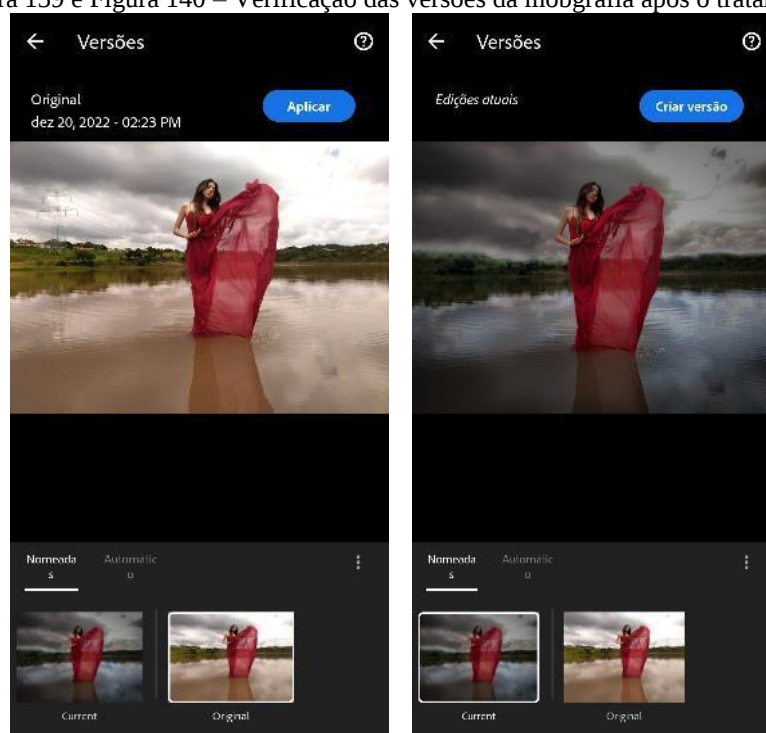
Figura 138 – Exportação da mobgrafia.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Após a criação da predefinição a ser utilizada em todas as outras mobgrafias da série “Razão e Emoção”, a imagem foi exportada com o formato do arquivo em JPG, qualidade em 100% e com dimensão de 5.000 pixels no lado mais longo pois, como estas imagens serão vinculadas a um documento, não há necessidade de tamanho maior, porém o aplicativo permanece com a imagem tratada e todas as configurações em seu banco de dados, dando a possibilidade de, tanto realizar ajustes posteriores, como exportar em um novo tamanho (até 15.000 pixels no lado longo) e formato (JPG, DNG ou TIF). Também é possível fazer ajustes como nitidez de saída (tela, papel brilhante ou papel fosco), escolher a intensidade (baixo, padrão ou alta), o espaço de cor (sRGB, Display P3, Adobe RGB ou ProPhoto RGB), incluir os metadados como informação da câmera, local e renomear os arquivos ou escolher o local de salvamento do arquivo dentro do aparelho celular.

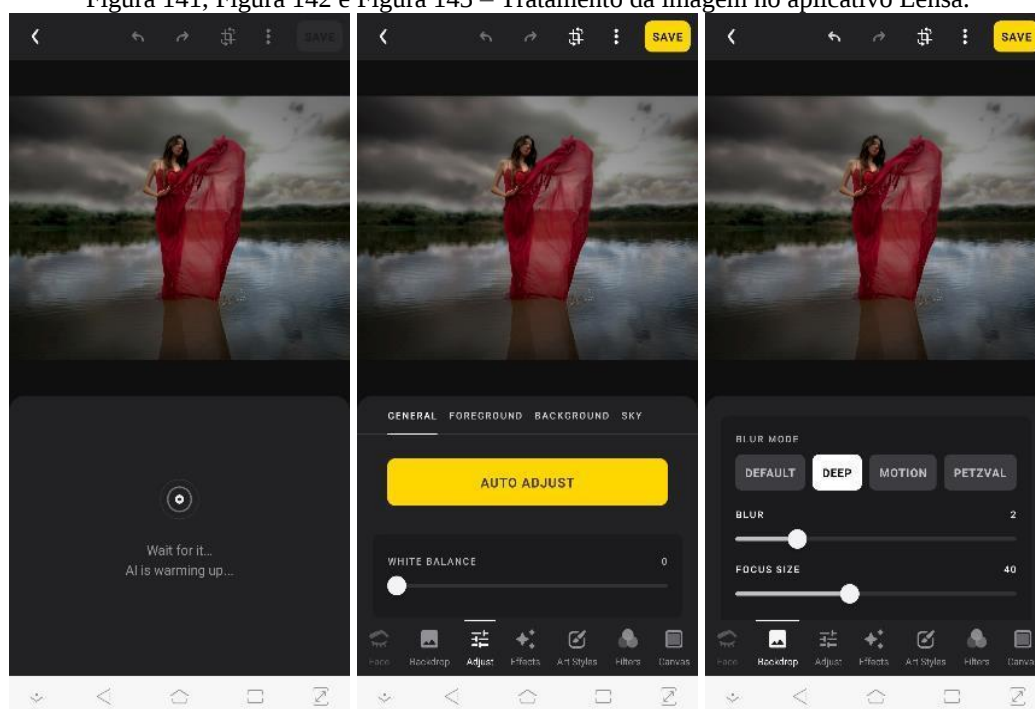
Figura 139 e Figura 140 – Verificação das versões da mobgrafia após o tratamento.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Ainda dentro do aplicativo, foi possível comparar as versões da foto com o antes e o depois do tratamento, bem como verificar todas as alterações que a imagem sofreu, podendo reverter o tratamento para uma versão anterior à final.

Figura 141, Figura 142 e Figura 143 – Tratamento da imagem no aplicativo Lensa.

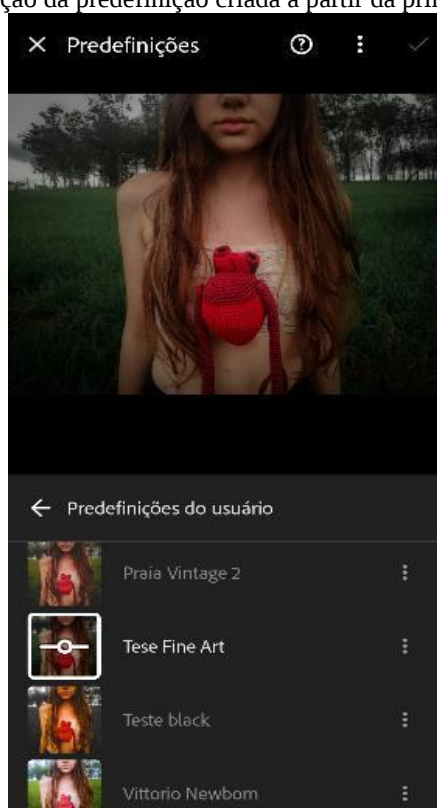


Fonte: captura de tela do aplicativo Lensa.

Para uma melhor finalização da imagem, foi utilizado o aplicativo Lensa para fazer um desfoque de lente no plano de fundo da mobgrafia, e desta forma, destacar ainda mais a modelo e o objeto coração. Este aplicativo utiliza a IA para fazer a seleção desejada, que pode ser escolhida entre a imagem geral, o primeiro plano, o segundo plano ou o céu. Com o Lensa é possível aplicar um desfoque de lente com uma qualidade muito próxima àqueles conseguidos com excelentes lentes em câmeras DSLR.

Para esta mobgrafia, foi selecionada a ferramenta “*backdrop*” e no modo de desfoque de profundidade (*deep*) ajustado para 02 pontos de desfoque e 40 pontos a distância focal. Após os ajustes, a imagem foi exportada. Com a primeira imagem da série finalizada e os ajustes definidos, foram editadas as imagens e aplicada a predefinição nas demais mobgrafias da série. Desta forma, o primeiro tratamento que elas receberam foi a predefinição salva no aplicativo Adobe Lightroom Mobile e posteriormente foram feitos ajustes específicos e individuais necessários para cada uma. Iniciou-se então o tratamento das demais mobgrafias da série.

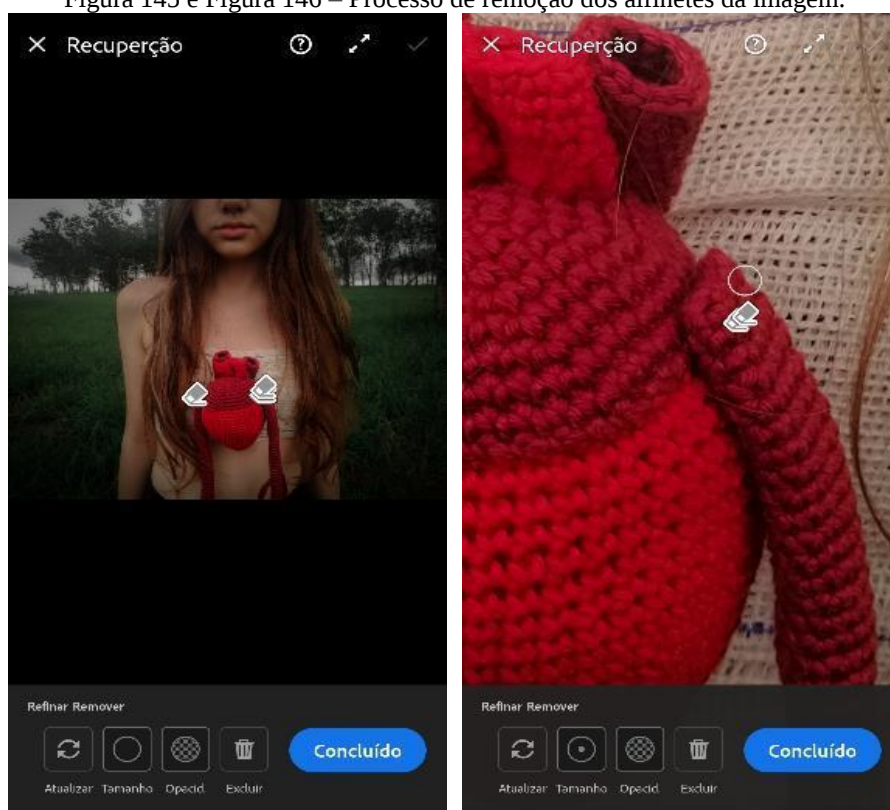
Figura 144 – Utilização da predefinição criada a partir da primeira imagem tratada.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Após a aplicação da predefinição, foi verificado na imagem que não era necessário nenhum ajuste geral na exposição, contraste, realces ou nas cores e que os valores determinados na predefinição seriam mantidos para esta imagem. A partir daí, começou o processo de limpeza da imagem para a remoção dos alfinetes que seguravam as artérias do coração.

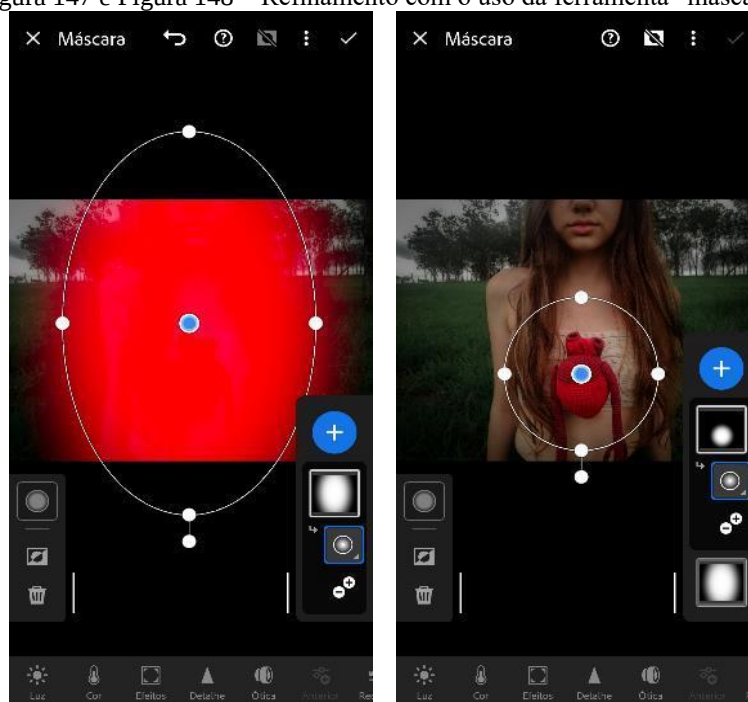
Figura 145 e Figura 146 – Processo de remoção dos alfinetes da imagem.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Para a remoção dos alfinetes foi utilizada a ferramenta “recuperação” em 05 processos com o pincel de remoção como visualizado nas imagens acima. Findado o processo de limpeza, o próximo passo foi adicionar as “máscaras” para aprimorar os detalhes da imagem.

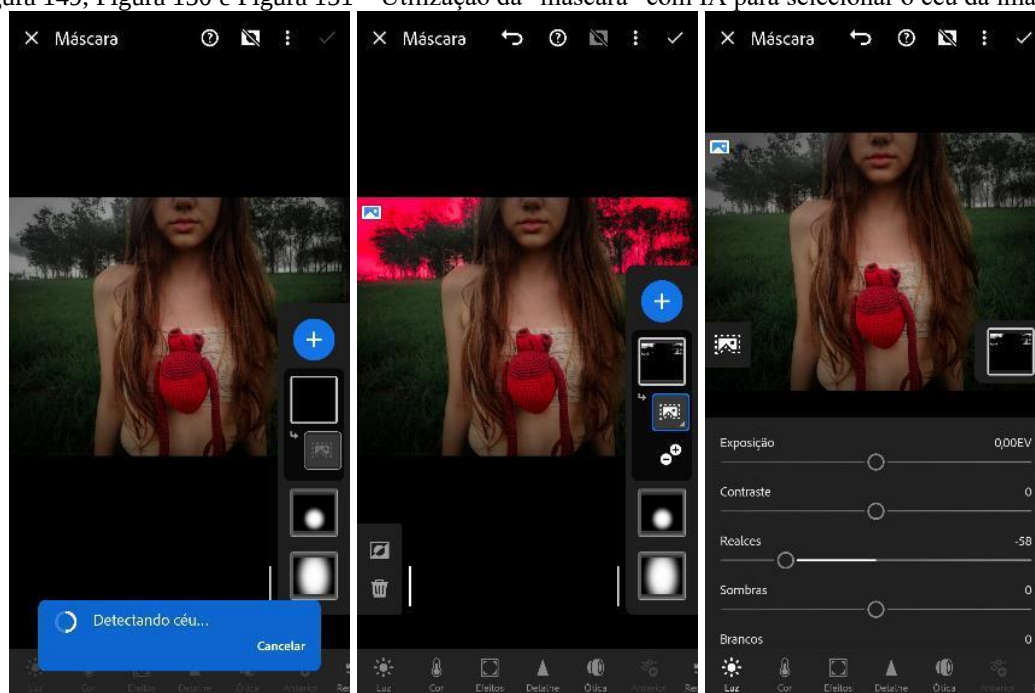
Figura 147 e Figura 148 – Refinamento com o uso da ferramenta “máscara”.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

A primeira "máscara" aplicada foi o “gradiente radial” para o destaque na modelo. Posteriormente, foi aplicado um novo “gradiente radial” para aumentar e refinar o destaque no objeto coração. Logo depois, foi utilizada a ferramenta “máscara” com IA para selecionar o céu e assim, realizar ajustes finos nesta área.

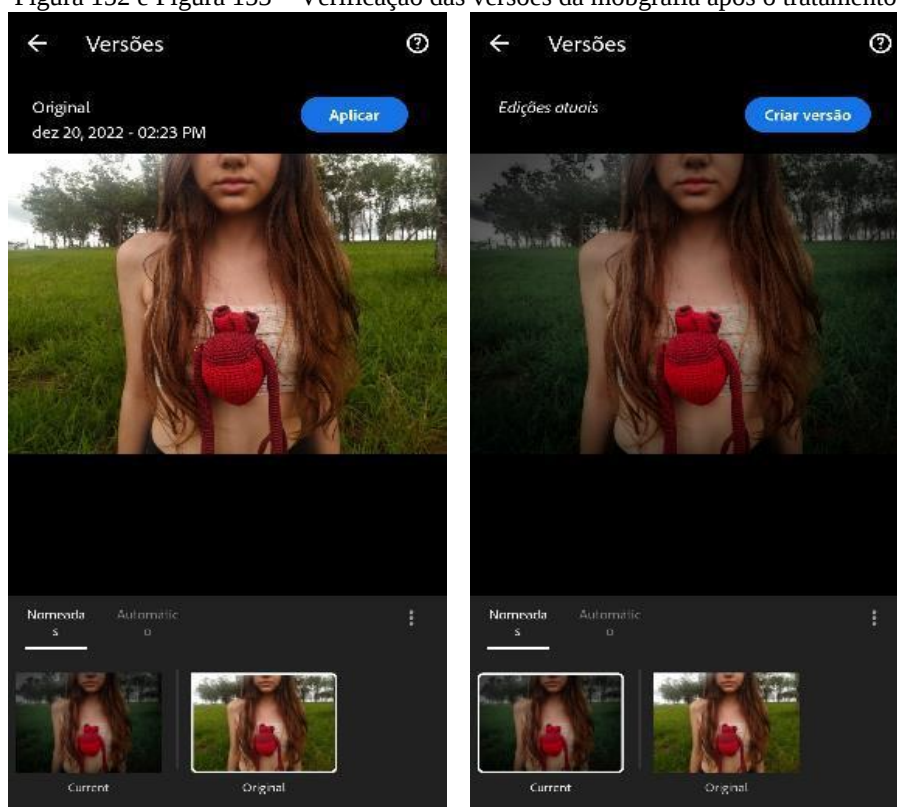
Figura 149, Figura 150 e Figura 151 – Utilização da “máscara” com IA para selecionar o céu da imagem.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Para o ajuste fino do céu, foram reduzidos apenas os realces da imagem para que as áreas claras não interferissem na dinâmica da foto, cuja intenção é destacar apenas a modelo e o objeto coração. Com o tratamento finalizado neste aplicativo, o próximo passo foi checar a imagem final e comparar com a original, bem como, em uma visualização rápida verificar se está de acordo com o tratamento das imagens anteriores.

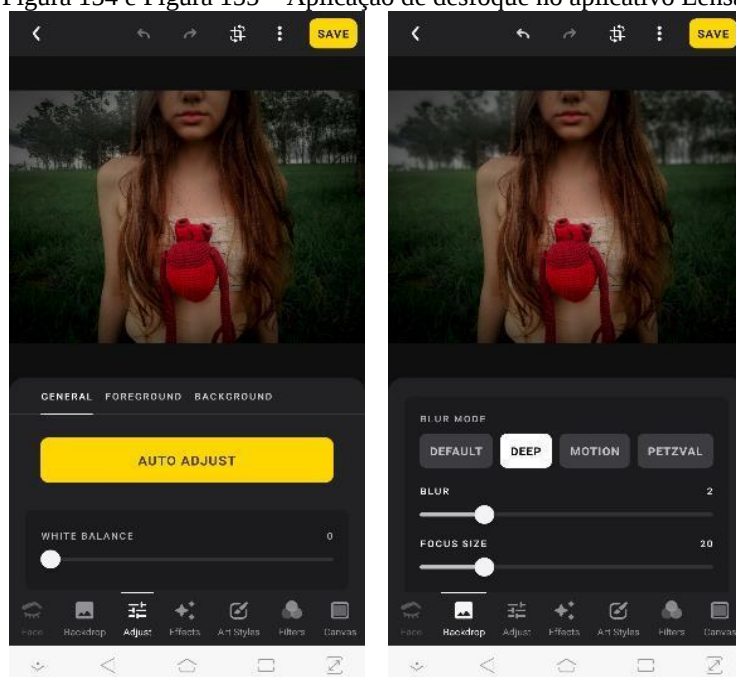
Figura 152 e Figura 153 – Verificação das versões da mobgrafia após o tratamento.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Após o tratamento no aplicativo Adobe Lightroom Mobile, a imagem foi exportada e aberta no aplicativo Lensa para o ajuste final, que será comum a todas as mobgrafias da série.

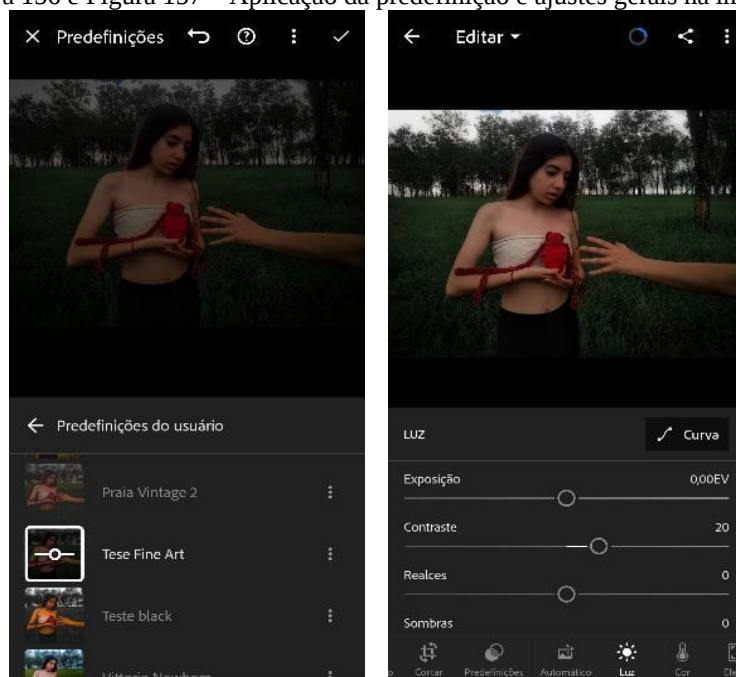
Figura 154 e Figura 155 – Aplicação de desfoque no aplicativo Lensa.



Fonte: captura de tela do aplicativo Lensa.

No aplicativo Lensa, foram escolhidas as mesmas configurações para aplicar o desfoque no fundo da mobgrafia, porém para esta imagem, os pontos de desfoque foram ajustados para 02 e a distância focal para 20 pontos. A próxima mobgrafia que foi tratada possui o mesmo processo de tratamento de imagens que a mobgrafia anterior.

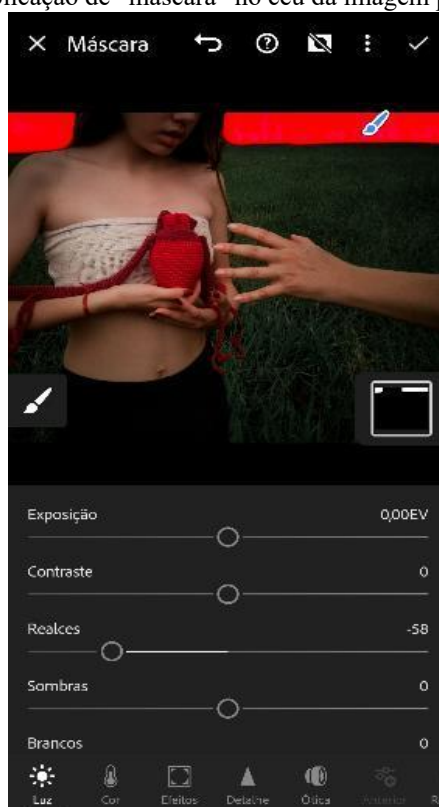
Figura 156 e Figura 157 – Aplicação da predefinição e ajustes gerais na imagem.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Para esta imagem, foi necessário fazer ajustes da predefinição salva. Provavelmente, no momento da captura desta mobgrafia, a luz ambiente estava diferente, pois como haviam muitas nuvens no céu, a luz era por vezes difusa e alterada pelas mesmas. Sendo assim, o valor de exposição e de realces foi movido para zero, para que a imagem ficasse mais clara. Os valores dos brancos e pretos também foram zerados. Com isto, o céu de fundo ficou muito mais claro, sendo necessário a aplicação de uma “máscara” localizada para ajustes finos na região.

Figura 158 – Aplicação de “máscara” no céu da imagem para ajustes finos.

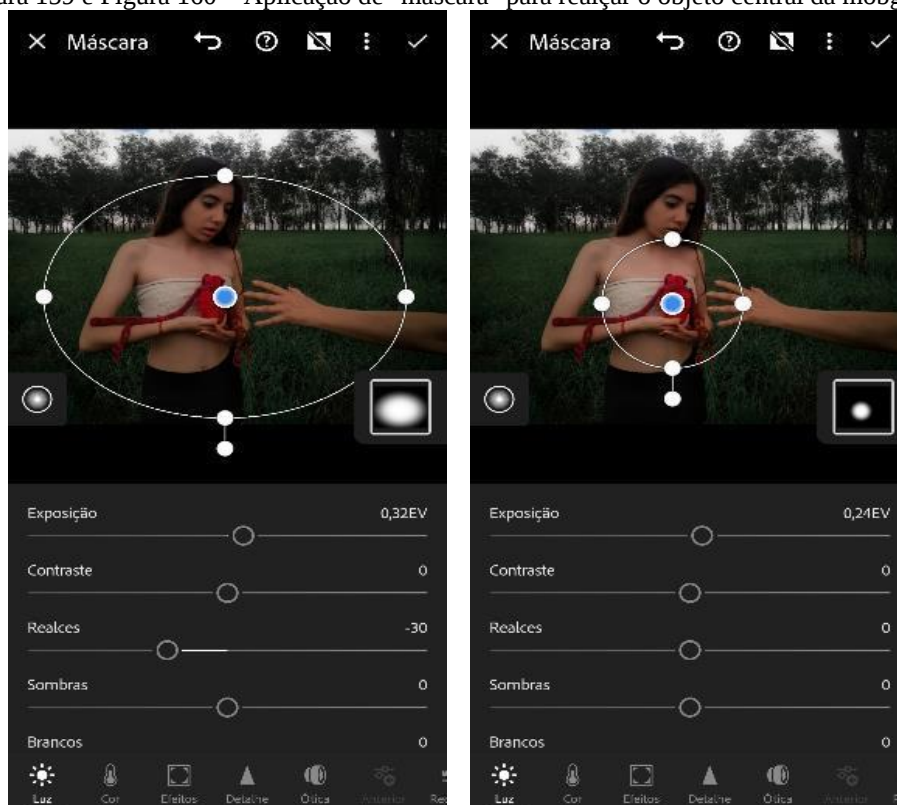


Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Neste caso, não foi utilizada a ferramenta de IA para a seleção do céu, pois como a área era pequena e linear, pôde ser selecionada com a ferramenta “pincel”. Como o ajuste em específico seria apenas o realce (reduzido em 58 pontos, tendo em vista que no ajuste geral, os realces foram zerados e isso aumentou a exposição do céu), a seleção não precisaria ser perfeita, pois não afetaria em recorte nenhum detalhe da imagem.

Posteriormente, foram realizados ajustes na porção central da imagem para que o objeto central pudesse ser destacado, como já havia sido feito nas imagens anteriores que compõem a série. Este procedimento será corriqueiro e comum a todas as mobgrafias da série “Razão e Emoção”.

Figura 159 e Figura 160 – Aplicação de "máscara" para realçar o objeto central da mobgrafia.

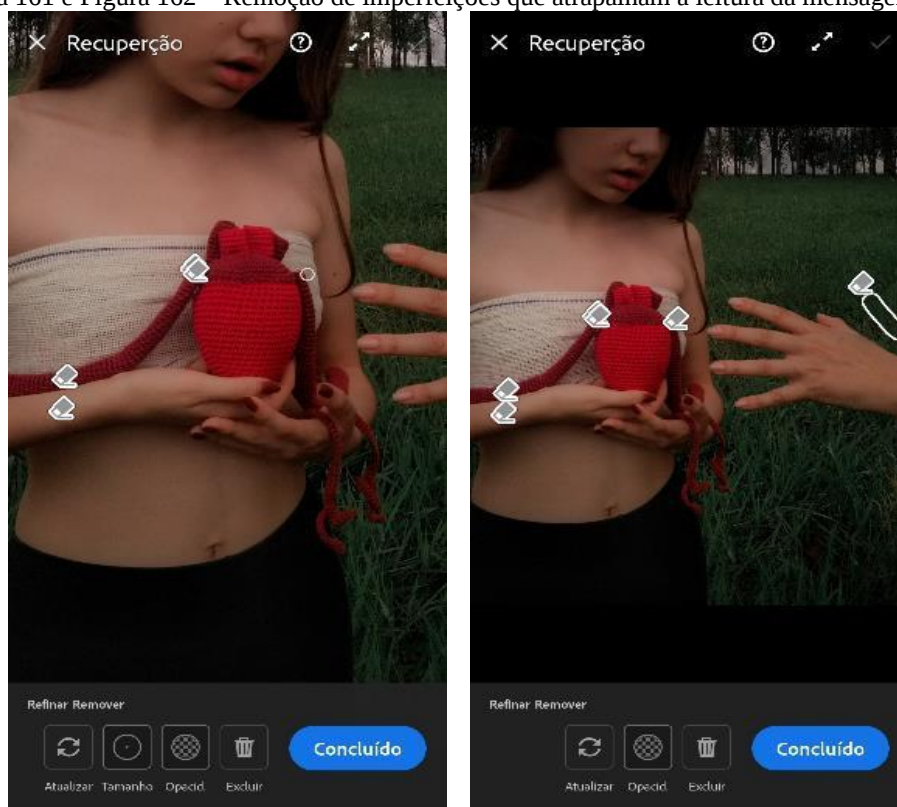


Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Para então destacar o objeto central da imagem, foi aplicada uma “máscara” com a ferramenta “gradiente radial” reduzindo os realces em 30 pontos (tendo em vista que no tratamento geral os realces foram zerados) e a exposição foi aumentada em 0,32 pontos. Um outro “gradiente radial” foi aplicado apenas no objeto coração para refinar seu destaque, aumentando ainda mais a exposição em 0,24 pontos nesta área específica.

O tratamento subsequente foi a limpeza da imagem, removendo os alfinetes, a pulseira da modelo e alguns galhos que estavam interferindo na leitura da mensagem final desejada.

Figura 161 e Figura 162 – Remoção de imperfeições que atrapalham a leitura da mensagem final.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Nesta imagem, foi utilizado apenas o item “remover” da ferramenta “recuperação” e o processo repetido 07 vezes. Assim que a limpeza da imagem estava concluída, foi iniciado o procedimento para o corte da imagem com a finalidade de harmonizar a composição e centralizar o assunto da narrativa. Vale lembrar que a proporção da imagem não foi alterada em nenhuma mobgrafia da série. Todas as mobgrafias foram capturadas com a proporção de imagem em 4x3 pois é a configuração da câmera do *smartphone* a qual possui maior qualidade técnica e tamanho em pixel no modo Pro (profissional).

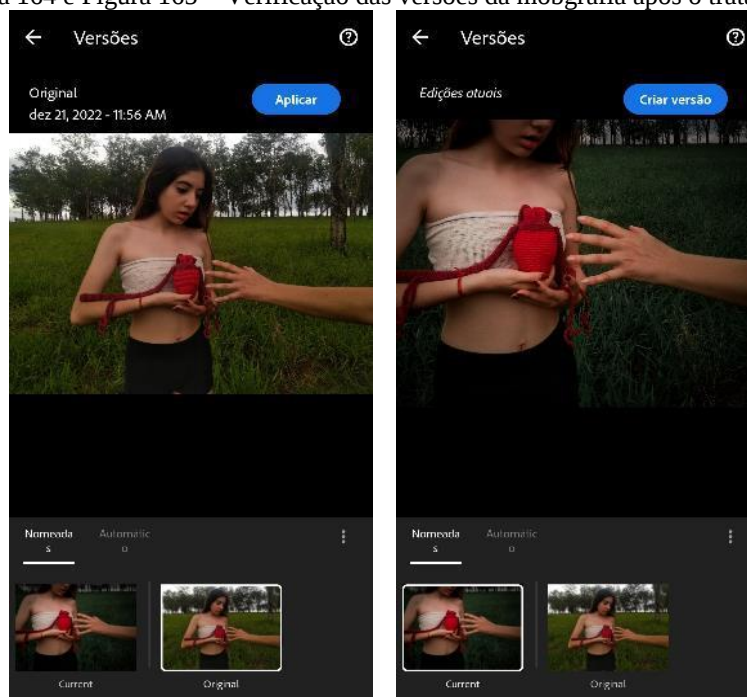
Figura 163 – Processo de corte da imagem.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Depois de fazer o corte da imagem, o processo de tratamento no aplicativo Adobe Lightroom Mobile estava finalizado. Para fazer uma última verificação, foi utilizada a ferramenta “versão” para comparar o antes com o depois do tratamento.

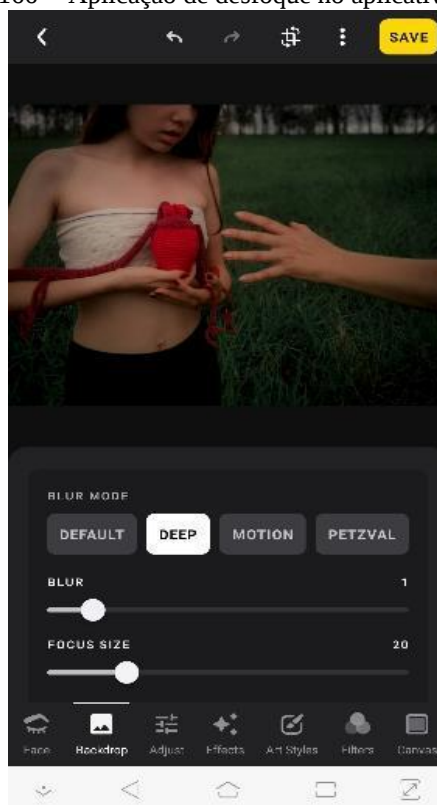
Figura 164 e Figura 165 – Verificação das versões da mobgrafia após o tratamento.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Conferidas as versões e a adequação da imagem com as demais da série, o próximo e último passo para o tratamento desta imagem foi a exportação para o aplicativo Lensa para a aplicação do desfoque no plano de fundo.

Figura 166 – Aplicação de desfoque no aplicativo Lensa.

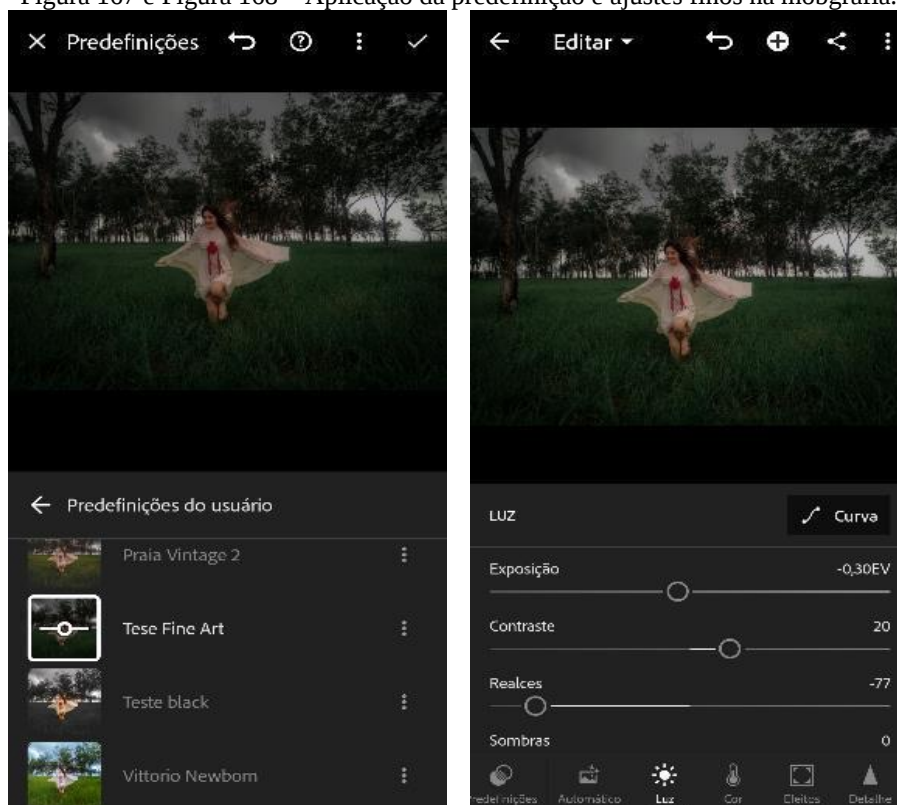


Fonte: captura de tela do aplicativo Lensa.

Para esta imagem, o modo de desfoque aplicado foi o mesmo das outras imagens, porém com 01 ponto de desfoque e o tamanho do desfoque foi ajustado em 20 pontos. O desfoque de fundos em fotografia pode ser chamado também de efeito Bokeh. Esta palavra (bokeh) tem origem na língua japonesa (ぼけ) “boke” e seu significado pode ser entendido como borrão ou mancha. Atualizado para a língua inglesa, o termo passou a ser conhecido como Bokeh (ANG, 2002).

A próxima mobgrafia tratada foi a substituta ao esboço de número 02.

Figura 167 e Figura 168 – Aplicação da predefinição e ajustes finos na mobgrafia.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Com a aplicação da predefinição percebeu-se que era necessário fazer algum ajuste na iluminação da imagem. Desta forma, a exposição foi ajustada em -0,30 pontos deixando a imagem com a luminosidade adequada, e não sendo necessário ajustar nenhuma outra ferramenta relacionada a luz. Os demais valores permaneceram como na predefinição.

Desta maneira, foi iniciado o tratamento que se referia à limpeza da imagem, como pode ser visualizado na Figura 169.

Figura 169 – Processo de "recuperação" da imagem.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Para a limpeza desta mobgrafia, foi necessário remover as alças da sandália que a modelo estava usando. Como a intenção da mobgrafia era não possuir nenhum calçado, foi necessário fazer esta remoção no pós-tratamento, uma vez que a mobgrafia foi feita em local de bastante mato e para a segurança da modelo, optou-se pelo calçamento de sandália para preservá-la. No pós-tratamento, então, foi utilizada a ferramenta de “recuperação” e os itens “clonar” e “remover” foram os escolhidos para auxiliar na remoção das alças da sandália. O processo foi feito por 10 vezes até que o resultado fosse satisfatório. Após a remoção, o processo de corte da imagem foi iniciado.

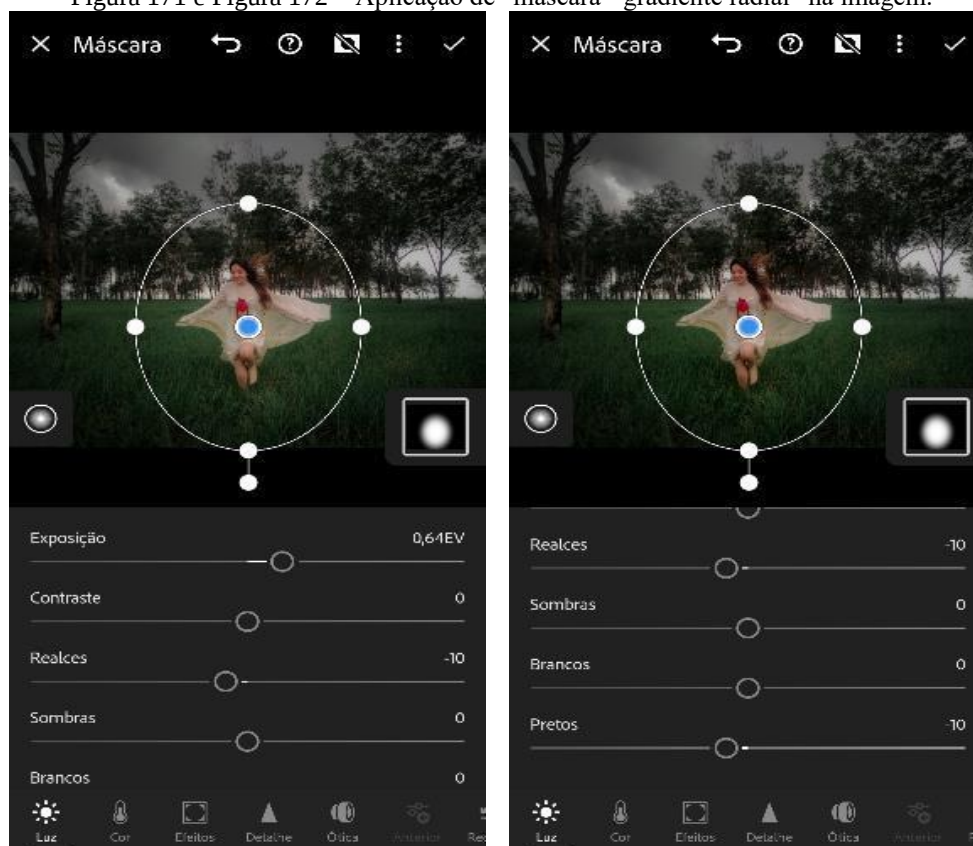
Figura 170 – Processo de corte e ajuste de linha do horizonte na imagem.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Para o corte da imagem, a proporção de 4x3 foi mantida e foi feito um ajuste no qual a modelo permanecesse exatamente no centro da mobgrafia e a linha do horizonte também ficasse alinhada ao centro da imagem, formando, subjetivamente, uma cruz com a modelo. Feito o ajuste de corte da imagem, foi iniciado o processo de ajuste final com a aplicação das “máscaras”.

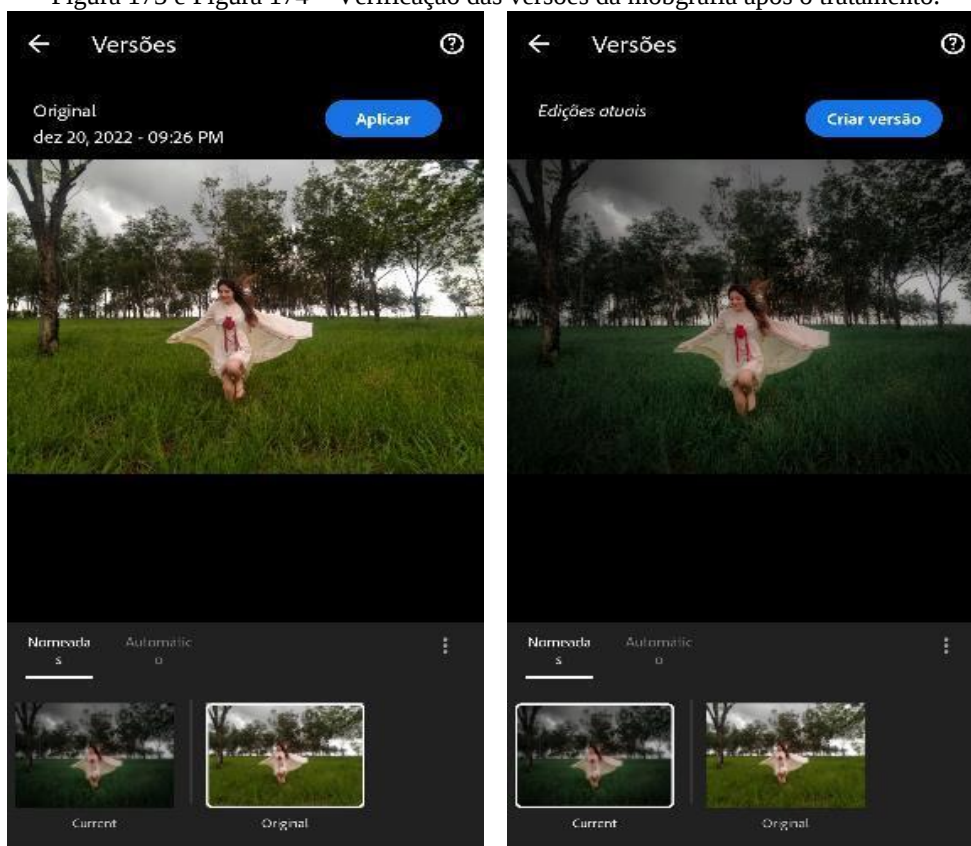
Figura 171 e Figura 172 – Aplicação de “máscara - gradiente radial” na imagem.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Para esta mobgrafia, foi inserida apenas uma “máscara” com o “gradiente radial” aumentando a exposição central da imagem em 0,64 pontos e chamando a atenção do expectador para esta área. Foram diminuídos em 10 pontos os realces para que o vestido da modelo não ficasse estourado e perdesse seus detalhes de renda. Os pretos da área da “máscara” foram reduzidos em 10 pontos, acentuando assim as áreas escuras e os detalhes e contornos da renda e da figura. Após a adequação da “máscara” foi feita a verificação das versões da mobgrafia.

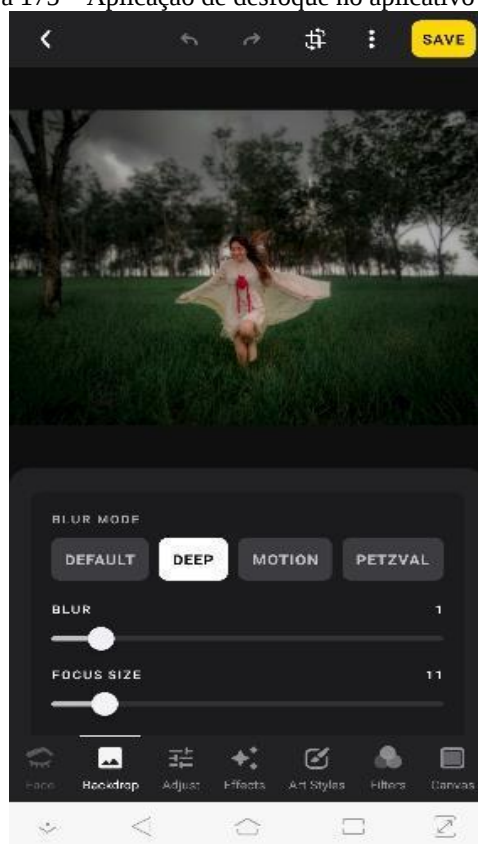
Figura 173 e Figura 174 – Verificação das versões da mobgrafia após o tratamento.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

A visualização das versões da mobgrafia se faz sempre necessária quando estamos trabalhando com séries para que as imagens finais possam ser comparadas antes de serem exportadas ou tratadas em outros aplicativos. É importante ainda, observar a evolução da imagem durante o processo de tratamento que recebeu. Com o aval positivo da versão final, a imagem foi compartilhada no aplicativo Lensa para a aplicação do desfoque comum a todas as mobgrafias da série.

Figura 175 – Aplicação de desfoque no aplicativo Lensa.

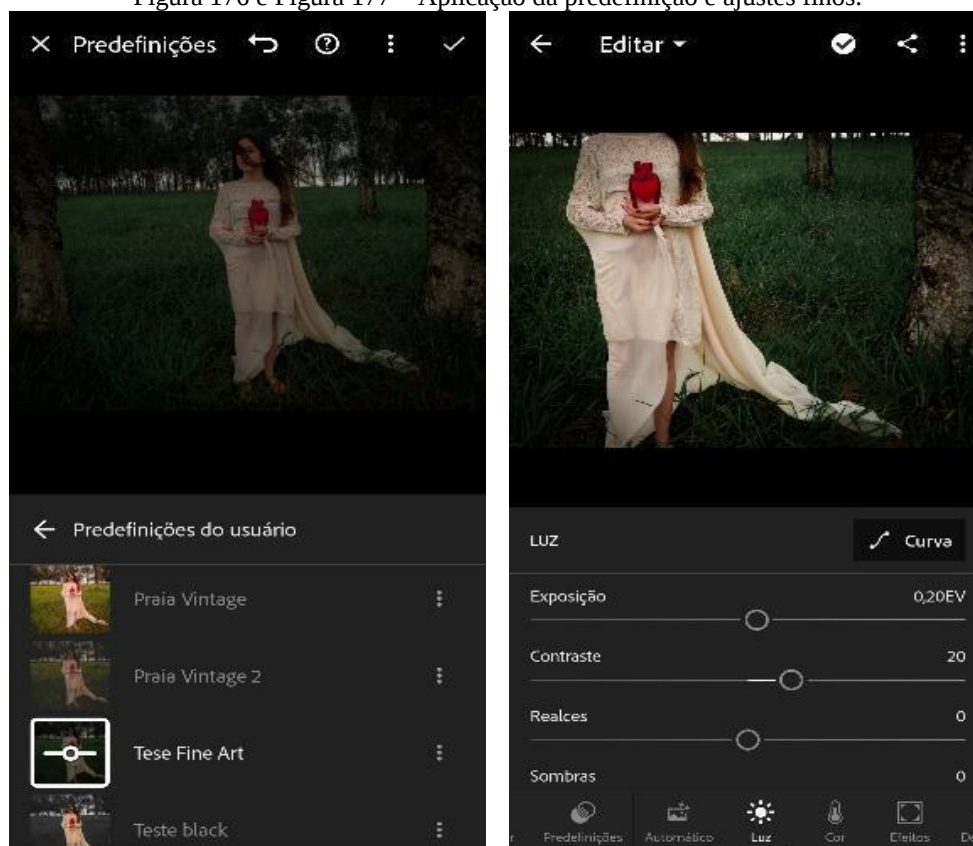


Fonte: captura de tela do aplicativo Lensa.

Aplicado o desfoque de profundidade em 01 ponto, o tamanho do foco foi ajustado em 11 pontos, trazendo um pouco mais do desfoque para o gramado próximo ao primeiro plano da imagem. Como se trata de uma imagem na qual a modelo está situada mais distante e possui mais paisagem em sua composição, o tamanho do foco pôde ser ajustado para se iniciar mais adjacente à modelo.

A próxima mobgrafia tratada foi a incluída no local dos ensaios e que se refere à “perda da razão” pela emoção.

Figura 176 e Figura 177 – Aplicação da predefinição e ajustes finos.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Ao aplicar a predefinição já salva anteriormente e que será usada como base para todas as mobgrafias da série “Razão e Emoção” foi percebida a necessidade de ajustes de luz para esta mobgrafia. Sendo assim, a exposição foi ajustada em 0,20 pontos, e o contraste permaneceu em 20 pontos, os realces foram zerados e os brancos e pretos permaneceram como na predefinição. Após os ajustes de luz, foi dado início ao processo de corte e ajuste de linha do horizonte da imagem.

Figura 178 – Processo de corte e ajuste de horizonte da imagem.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

O corte desta imagem foi pensado para causar desconforto visual no espectador, e para o entendedor de fotografia, uma certa provocação. Mas foi tudo feito propositalmente. Nesta imagem em específico, a modelo que é portadora do objeto central da narrativa da imagem foi posicionada após o corte, na primeira porção do terço imagético. Na maioria das vezes, a imagem que é elaborada tendo a regra dos terços como base posiciona o objeto principal no terço final, pois, como leitores ocidentais, nós lemos a imagem da esquerda para a direita e assim, qualquer vazío contido nela fica no primeiro terço não causando desconforto nem confusão na leitura imagética. Neste caso em especial, a intenção foi realmente causar esse desconforto, deixando toda a mensagem da imagem posicionada no primeiro terço e um vazío logo em seguida, que significa a “perda da razão”, sentimento inicial pretendido com esta mobgrafia. A cabeça da modelo também foi cortada para realçar esta sensação.

Ficou claro, neste exemplo, como as regras da fotografia podem ser quebradas para comunicar alguma mensagem, mesmo que indiretamente. Na fotografia *Fine Art*, a utilização de todo e qualquer artifício existente é importante para provocar os sentimentos e conseguir assim passar a mensagem desejada com a imagem.

O corte ainda foi adequado à triangulação de imagens. Foi percebido com o recorte inicial a possibilidade de se trabalhar com mais esta regra da fotografia. A utilização da composição em triângulos tem por finalidade causar impacto visual em uma fotografia, podendo causar êxtase e auxiliar na perspectiva e na profundidade. Nesta imagem (Figura 178) a composição implícita em triângulo assimétrico pode auxiliar na intensificação da leitura da modelo, assim que o olhar conduz do primeiro terço para o último terço da imagem, ele volta para o objeto principal, percorrendo a forma triangular.

Após o processo de corte, foi necessário fazer a limpeza da imagem para retirar qualquer objeto ou elemento indesejado e não planejado que atrapalhasse a leitura ideal da mensagem.

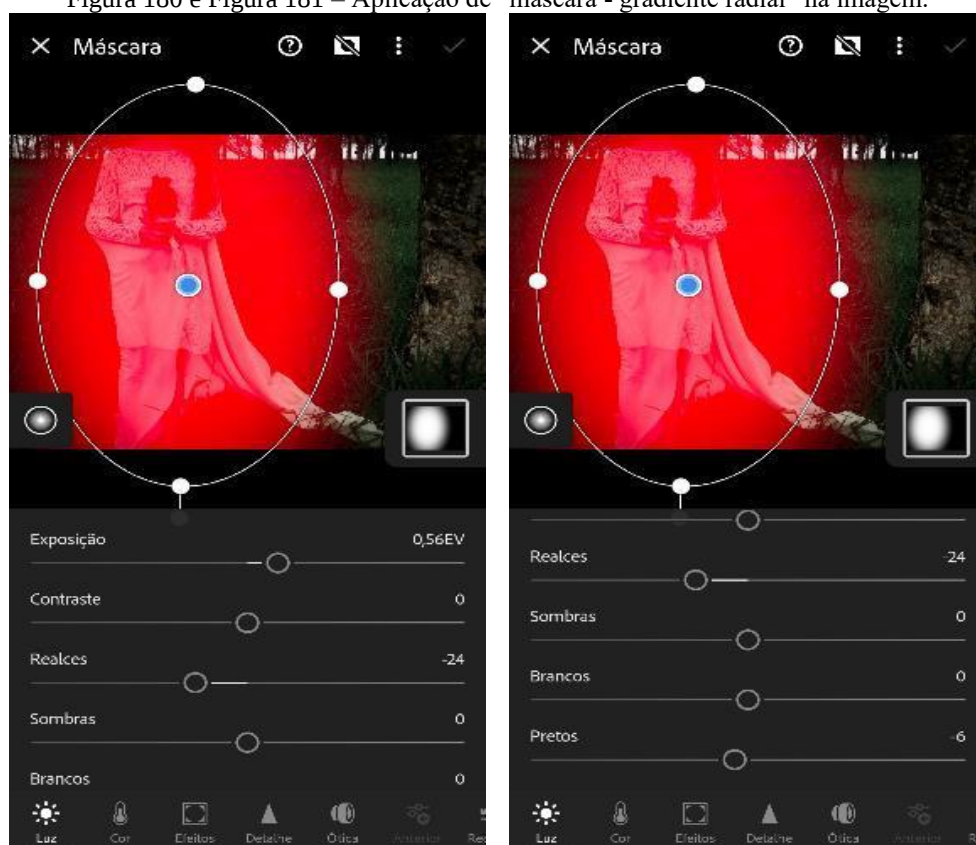
Figura 179 – Processo de corte e ajuste de horizonte da imagem.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Neste caso, em específico, foram retiradas as bacias de coleta de látex presos nas seringueiras, e também foi feita a remoção de uma sujeira ao lado do vestido da modelo bem como foi utilizada a ferramenta “remoção - remover” para esconder o top que a modelo vestia por debaixo do vestido, que totalizou 05 processos. Com a limpeza finalizada, foi iniciado o processo final de tratamento no aplicativo Adobe Lightroom Mobile com a aplicação da “máscara”.

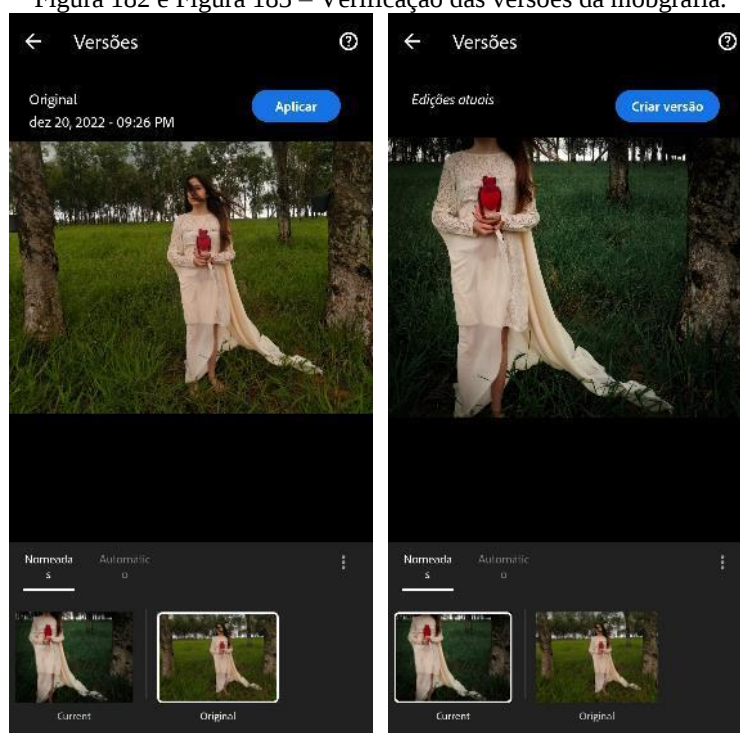
Figura 180 e Figura 181 – Aplicação de “máscara - gradiente radial” na imagem.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

A “máscara” de “gradiente radial” foi aplicada sob a modelo e o objeto coração de forma única para dar realce neles, que são os objetos principais da mobgrafia. Para isto, a exposição foi aumentada em 0,56 pontos, os realces reduzidos em 24 pontos e os pretos reduzidos em 06 pontos para escurecer os detalhes e contornos da área demarcada. Findados os tratamentos neste aplicativo, foi feita a verificação das versões da mobgrafia.

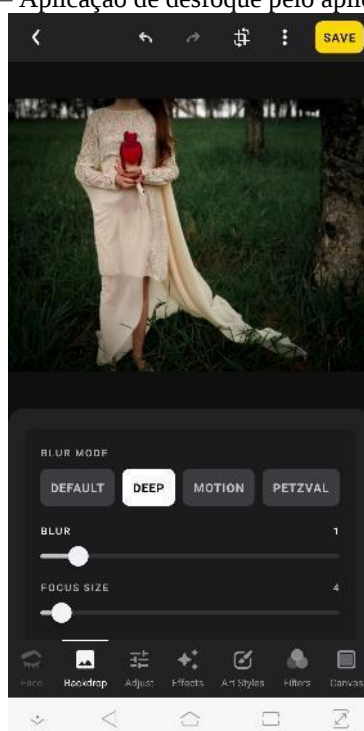
Figura 182 e Figura 183 – Verificação das versões da mobgrafia.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Seguidamente, a imagem foi exportada e aberta no aplicativo Lensa para iniciar o processo de desfoque da imagem.

Figura 184 – Aplicação de desfoque pelo aplicativo Lensa.

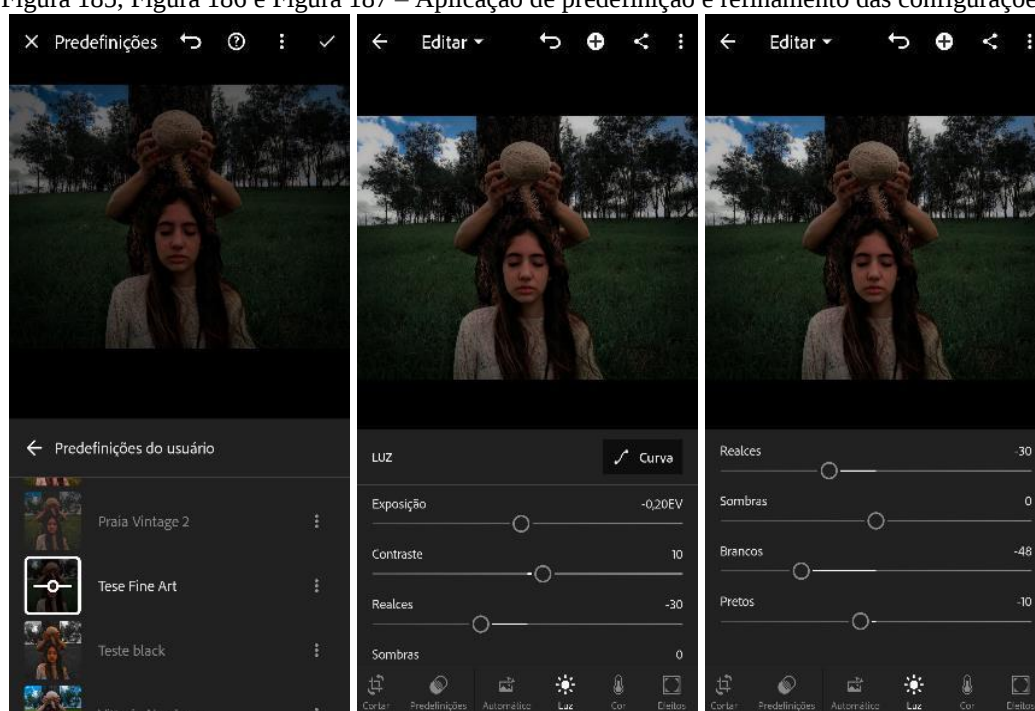


Fonte: captura de tela do aplicativo Lensa.

O desfoque nesta imagem manteve 01 ponto, porém, o tamanho do foco foi ajustado para 04 pontos, trazendo o desfoque mais próximo ao primeiro plano da imagem e auxiliando a composição e a construção dos planos já feitos com a captura dos troncos das árvores.

Com o tratamento da imagem que significa a “perda da razão” finalizada, foi dado início no tratamento da próxima imagem, a que reflete a “condução da razão”.

Figura 185, Figura 186 e Figura 187 – Aplicação de predefinição e refinamento das configurações.

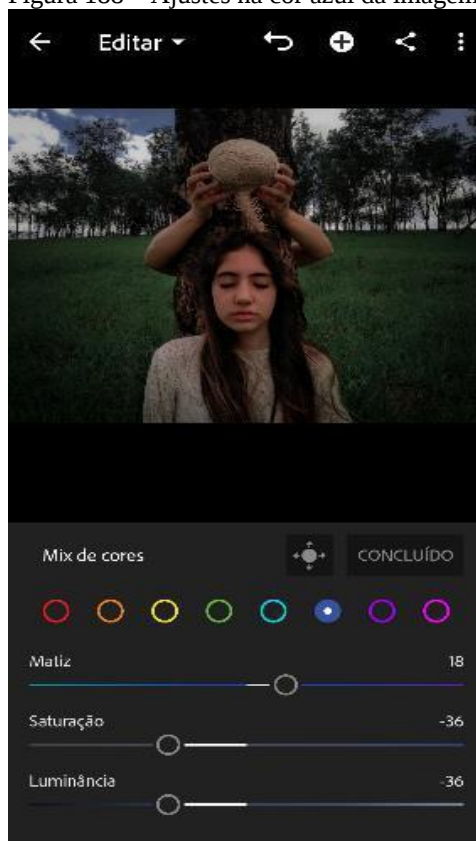


Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Com a predefinição aplicada, alguns ajustes precisaram ser feitos como a diminuição da exposição para -0,20 pontos, o contraste foi ajustado em 10 pontos e os realces em -30 pontos. Os brancos e pretos da imagem mantiveram os pontos da predefinição.

No dia em que o ensaio estava agendado, o tempo ficou nublado, o que não foi um empecilho para fazer as mobgrafias, sendo que as nuvens compuseram muito bem, porém, conforme as horas foram passando, as nuvens foram dissipando e o sol e áreas azuis no céu começaram a aparecer. Desta forma, a primeira mobgrafias não possuía a cor azul no céu e foi a partir dela que a predefinição foi feita. Com isso, esta imagem precisou sofrer ajustes na cor azul para que seguisse o planejamento e o esquema de cores elaborado para a série.

Figura 188 – Ajustes na cor azul da imagem.

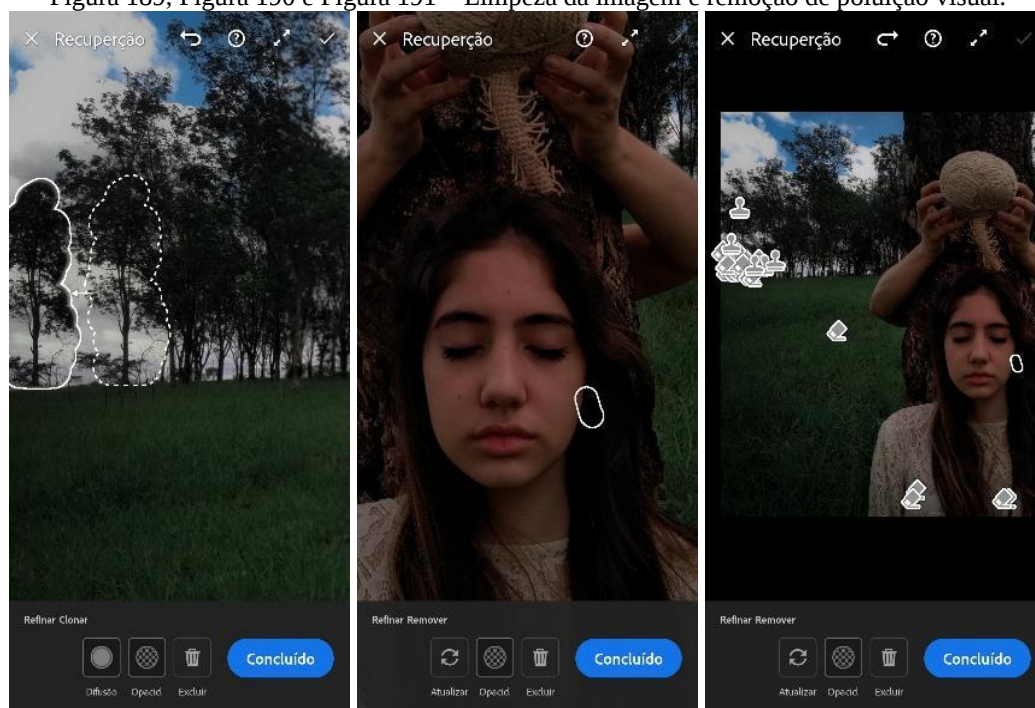


Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

O tom de azul profundo foi ajustado para entrar em concordância com a tonalidade planejada. Para tanto, sua matiz foi ajustada em 18 pontos, chegando mais próxima do roxo e o tornando um tom mais fechado. A saturação foi reduzida em 36 pontos e a sua luminância foi diminuída em 36 pontos também, para que a cor se tornasse um pouco mais escura e dessaturada.

Com os ajustes nas cores realizados, o próximo passo do tratamento da imagem no aplicativo Adobe Lightroom Mobile foi a limpeza da imagem.

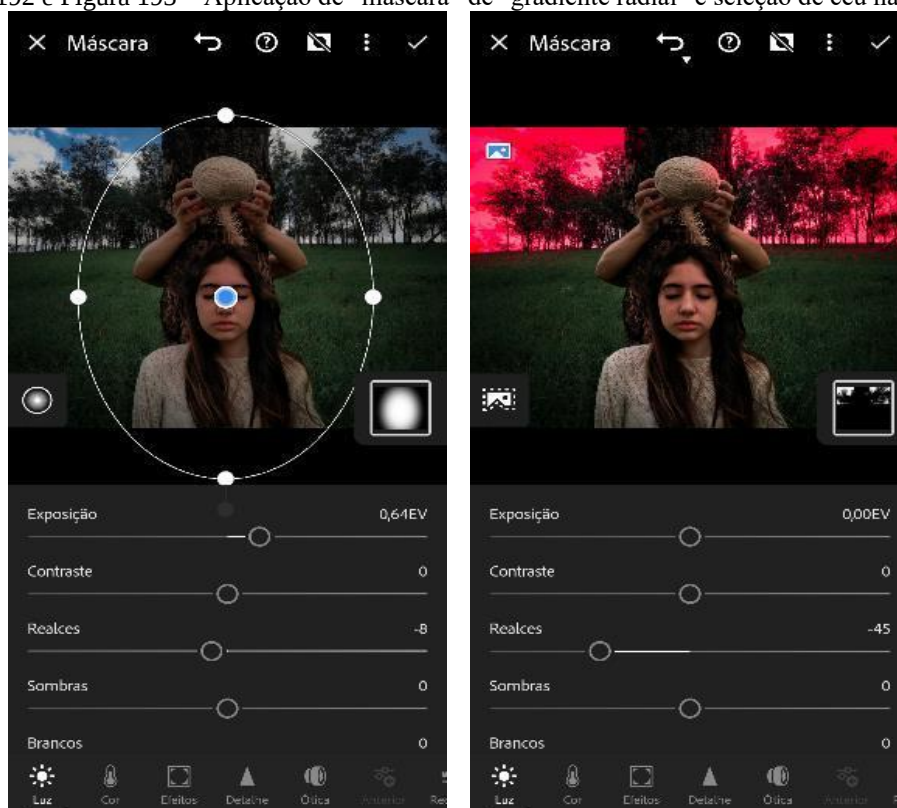
Figura 189, Figura 190 e Figura 191 – Limpeza da imagem e remoção de poluição visual.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Iniciando o processo de limpeza da imagem, foi observado que no canto esquerdo da mobgrafia, a paisagem possuía uma área sem mata, o que estava chamando a atenção do olhar por se tornar uma parte muito clara na imagem. Desta forma, optou-se por fazer a clonagem das árvores e recriar uma mata para sanar este problema. Na face da modelo, percebeu-se que no momento da captura da mobgrafia, o cabelo voou para o lado deixando parte da orelha à mostra. Como a composição para esta imagem é simétrica, este pequeno pedaço de orelha aparente estava causando desconforto visual, com isto, foi feito o processo de remoção do referido para homogeneizar o rosto da modelo. Alguns outros ajustes também foram realizados com esta ferramenta, como a remoção de galhos secos no gramado e a remoção do top que a modelo estava usando por debaixo do vestido totalizando 23 processos. Após este processo, foi feita a aplicação de “máscara” para refinar o tratamento da imagem.

Figura 192 e Figura 193 – Aplicação de “máscara” de "gradiente radial" e seleção de céu na imagem.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Para o refinamento da imagem com destaque na modelo e no objeto coração, aplicou-se uma “máscara” com "gradiente radial" centralizada e com ajuste da exposição em 0,64 pontos e realces diminuídos em 08 pontos para que os detalhes do vestido pudessem ser mantidos. Também foi aplicado uma “máscara” de IA para selecionar o céu, sendo reduzido o realce em 45 pontos. Depois de aplicadas as “máscaras” foi feito o corte e o ajuste da linha do horizonte da imagem.

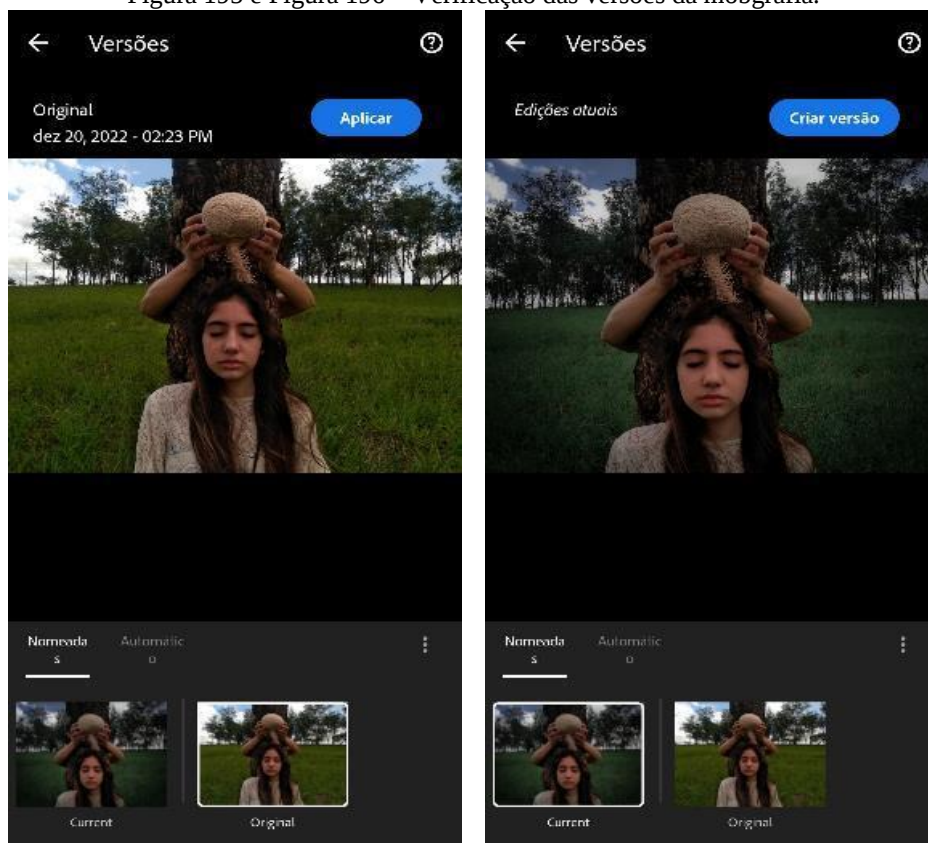
Figura 194 – Corte e ajuste de linha do horizonte da imagem.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

O primeiro ajuste realizado foi a adequação da linha do horizonte em uma angulação de -1,32. O corte, mantendo a proporção de 4x3 foi feito para que a ideia de formação de uma cruz com a linha do horizonte e a modelo/tronco fosse mantida. Para manter a proporção da imagem, foi levado em consideração o espaço existente entre o cérebro e a borda da imagem e repetido na área inferior para que assim, a mobgrafia possuísse um equilíbrio em sua proporção. Ao finalizar o corte, as versões da imagem puderam ser visualizadas para a conferência.

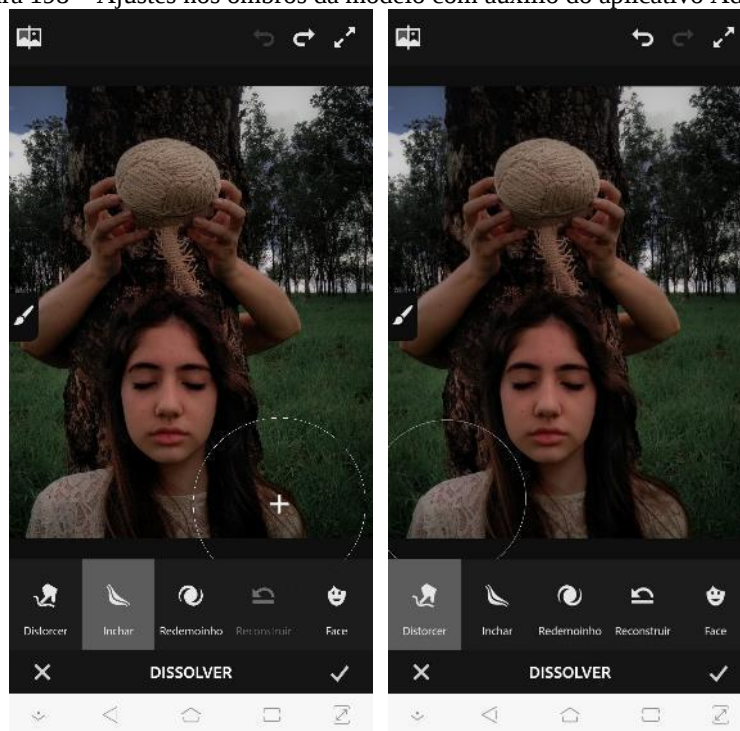
Figura 195 e Figura 196 – Verificação das versões da mobgrafia.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Durante a verificação das versões do antes e depois da imagem, foi observado que a postura da modelo ainda estava causando um desequilíbrio na imagem como um todo, sendo necessário fazer algum tipo de ajuste para que seus ombros pudessem chegar o mais reto um do outro. Sendo assim, a imagem foi exportada e aberta no aplicativo Adobe Photoshop Mix. Este aplicativo também é da empresa Adobe, assim como o Lightroom Mobile. Com ele é possível fazer restaurações, distorções, correções e outros diversos ajustes gerais em imagens, porém, o que chama mais a atenção é a ferramenta dissolver, muito utilizada na versão desktop. Com esta ferramenta foi possível fazer os ajustes necessários nos ombros da modelo.

Figura 197 e Figura 198 – Ajustes nos ombros da modelo com auxílio do aplicativo Adobe Photoshop Fix.

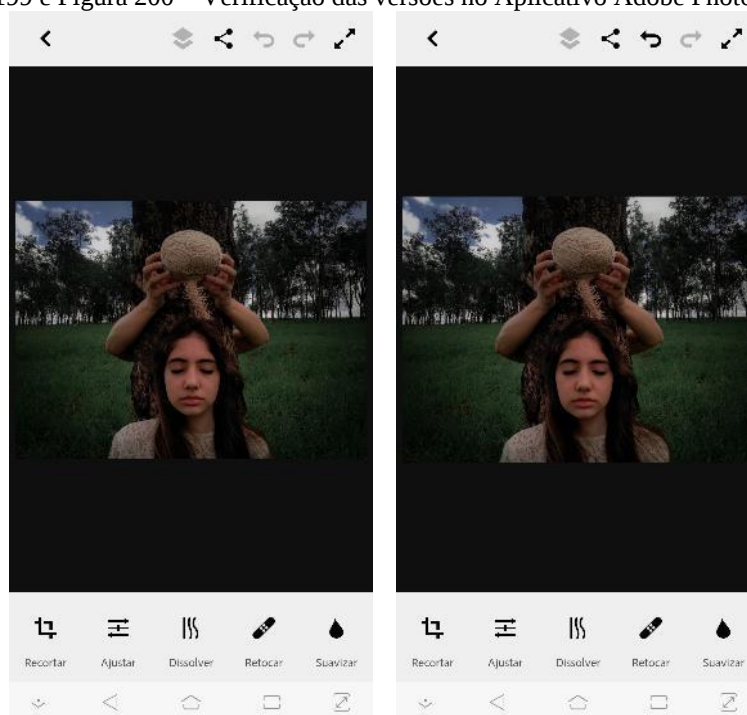


Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Photoshop Fix.

Com a ferramenta “dissolver” e o item “inchar” selecionado, foi feito um ajuste no ombro esquerdo (à direita da mobgrafia). Esta ferramenta tem a função de inchar a área selecionada, como o próprio nome já diz. Com um toque na tela o aplicativo faz a alteração na imagem inchando a seleção do centro para fora. Tendo feito este procedimento, foi selecionado o item “distorcer” para realizar o ajuste no ombro direito da modelo (à esquerda da mobgrafia). Esta ferramenta tem a capacidade de, dentro da área circular que é referente ao tamanho do seu pincel, fazer ajustes e “mover” a área selecionada conforme o utilizador arrasta o dedo, distorcendo assim a imagem. É necessário tomar muito cuidado com estas ferramentas, pois um toque a mais pode deformar demasiado a imagem. Também é preciso observar a área que é selecionada, pois a ferramenta faz a deformação ou o inchamento de toda a área, e por exemplo, se por engano ou descuido eu incluísse o rosto da modelo na área selecionada, este também seria deformado. Assim como todas as ferramentas e aplicativos mobile, é necessário realizar testes e repetir diversas vezes para que o entendimento e agilidade na utilização seja alcançado.

Nas imagens a seguir é possível visualizar o processo com o antes e o depois dos ajustes com a ferramenta “dissolver”.

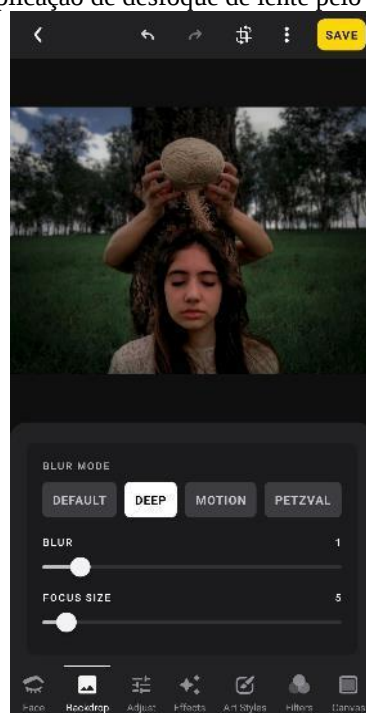
Figura 199 e Figura 200 – Verificação das versões no Aplicativo Adobe Photoshop Fix.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Photoshop Fix.

Para finalizar o tratamento da imagem em questão, a mesma foi aberta no aplicativo Lensa para a aplicação do desfoque comum a todas as mobgrafias da série, mantendo assim o padrão das imagens.

Figura 201 – Aplicação de desfoque de lente pelo aplicativo Lensa.



Fonte: captura de tela do aplicativo Lensa.

O desfoque de profundidade de lente foi aplicado com ajuste de desfoque em 01 ponto e o tamanho do desfoque em 05 pontos para que fique adjacente à modelo para que a destaque ainda mais, juntamente com o tronco da árvore, criando e demarcando os planos da imagem.

Para a próxima mobgrafia da série correspondente ao esboço de número 07, foram utilizados vários aplicativos para a manipulação das mobgrafias que a comporão. Esta imagem foi pensada como uma sobreposição de duas mobgrafias. Para iniciar o processo de manipulação, foi aberto o aplicativo PicsArt para fazer o recorte do objeto “cérebro”.

O aplicativo PicsArt é um dos melhores no que se diz respeito à criação dos chamados *stickers*, ou seja, imagens com fundo transparente que podem ser usadas, dentre outras formas, como figurinhas para a web. Estes *stickers* também são muito úteis para a manipulação de imagens através da mobgrafia. Além desta ferramenta, o aplicativo PicsArt possui diversos efeitos de IA, fundos, filtros, textos e *overlays* que são imagens, normalmente em formato PNG²⁸, que são utilizadas para sobreposição em outras fotografias e complementar a composição, como pétalas caindo, efeito *bokeh*, raios de sol ou folhagens. Essas imagens em formato PNG possuem fundo transparente e através da sobreposição podem ser ajustadas em opacidade e variar sua mesclagem para combinar melhor com a imagem base.

Figura 202, Figura 203 e Figura 204 – Recorte do objeto “cérebro” com o aplicativo PicsArt.



Fonte: captura de tela do aplicativo PicsArt.

²⁸ *Portable Network Graphic* (Gráficos Portáteis de Rede).

Dando sequência na manipulação da mobgrafia, foi importada a imagem feita especialmente para o recorte. Escolhendo a ferramenta “recorte” dentro do aplicativo PicsArt, uma nova janela foi aberta com as opções de ferramenta de seleção. Foi escolhida a ferramenta “contornar” e com o toque do dedo na tela do *smartphone* foi feito um contorno ao redor do objeto pretendido. Através de IA, o aplicativo recorta a seleção e a exporta em formato PNG para uma nova janela, dando a possibilidade de realizar ajustes finos com a restauração ou remoção de pequenos ruídos que ainda possam sobrar da imagem anterior. Após o refinamento a imagem foi exportada e salva na galeria do celular para uso posterior.

O próximo passo para a manipulação para compor a imagem final foi a manipulação da mobgrafia que continha a modelo. A intenção para esta mobgrafia foi a remoção da cabeça da modelo para posterior colagem do *sticker* que foi gerado com o cérebro. Para esta manipulação, foi utilizado o aplicativo Adobe Photoshop Fix.

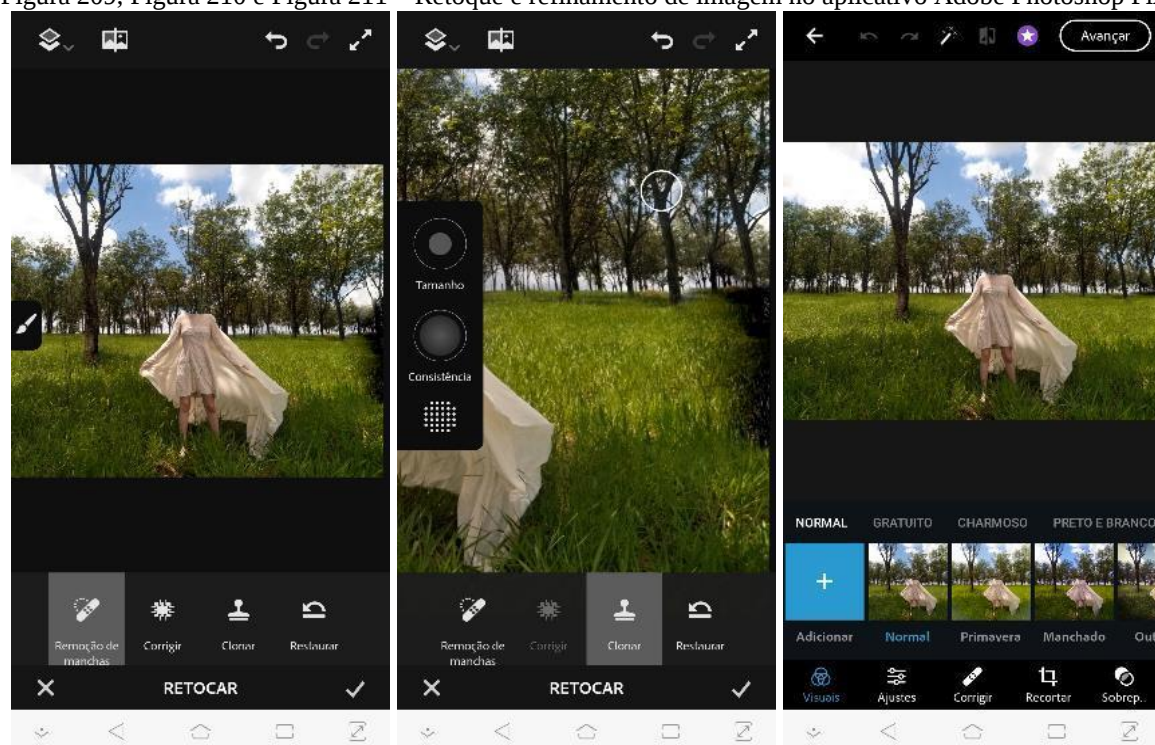
Figura 205, Figura 206, Figura 207 e Figura 208 – Remoção da cabeça com o aplicativo Adobe Photoshop Fix.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Photoshop Fix.

Com a mobgrafia importada no aplicativo Adobe Photoshop Mix, foi dado início à remoção da área que se desejava apagar com a ferramenta "retocar". Dentro da janela da ferramenta, foi selecionado o item “remoção de mancha” e feito o primeiro retoque, sendo o maior deles, e o que não precisava de muita atenção nos detalhes. Posteriormente, foi selecionado o item “clonar” e realizados os ajustes finos na imagem. Esta ferramenta “clonar” faz a cópia da imagem e a clona para o local escolhido, sendo possível escolher diversas partes da imagem e fazer uma composição na área em questão.

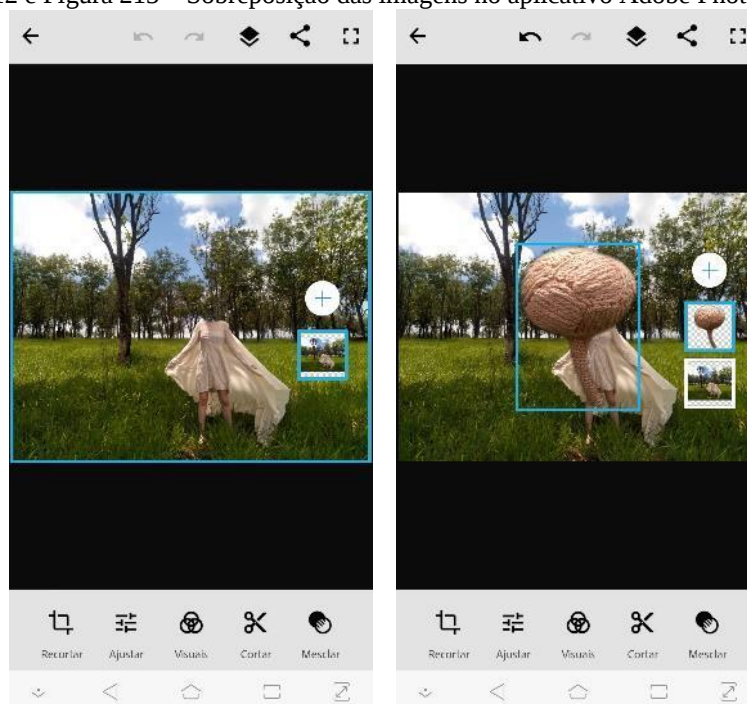
Figura 209, Figura 210 e Figura 211 – Retoque e refinamento de imagem no aplicativo Adobe Photoshop Fix.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Photoshop Fix.

Com a cabeça da modelo removida, foi feita a remoção do rebatedor que também aparecia na imagem causando poluição visual. Para a remoção do objeto foi selecionada novamente a ferramenta “remoção de manchas” do aplicativo Adobe Photoshop Fix e com o item “clonar” foi feita a correção da imagem. Na Figura 211, pode-se visualizar a imagem limpa e com a cabeça removida. Ao finalizar a manipulação da imagem, a mesma foi salva e em seguida aberta no aplicativo Adobe Photoshop Mix para fazer a sobreposição de imagens com o *sticker* do "cérebro" que havia sido feito.

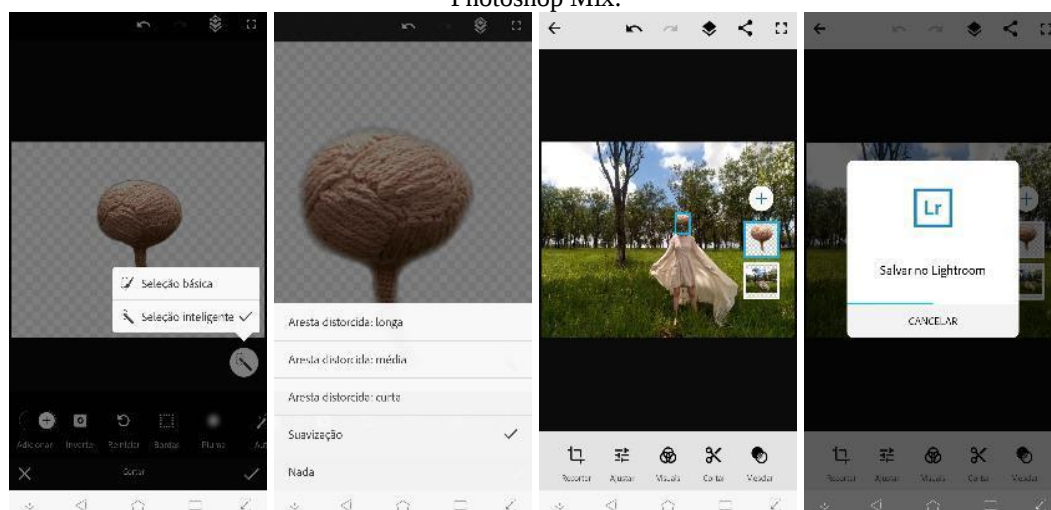
Figura 212 e Figura 213 – Sobreposição das imagens no aplicativo Adobe Photoshop Mix.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Photoshop Mix.

O Aplicativo Adobe Photoshop Mix, também da empresa Adobe, é uma ótima ferramenta para fazer sobreposição de imagens, pois ele trabalha com camadas, sendo possível fazer ajustes em cada uma delas de forma independente. Por isso, foi feita a escolha deste aplicativo para a combinação das duas mobgrafias manipuladas anteriormente. Com a importação das mobgrafias em camadas, foi observado que o objeto “cérebro” necessitava de um refinamento em seu recorte para que as imagens possuíssem o mesmo acabamento.

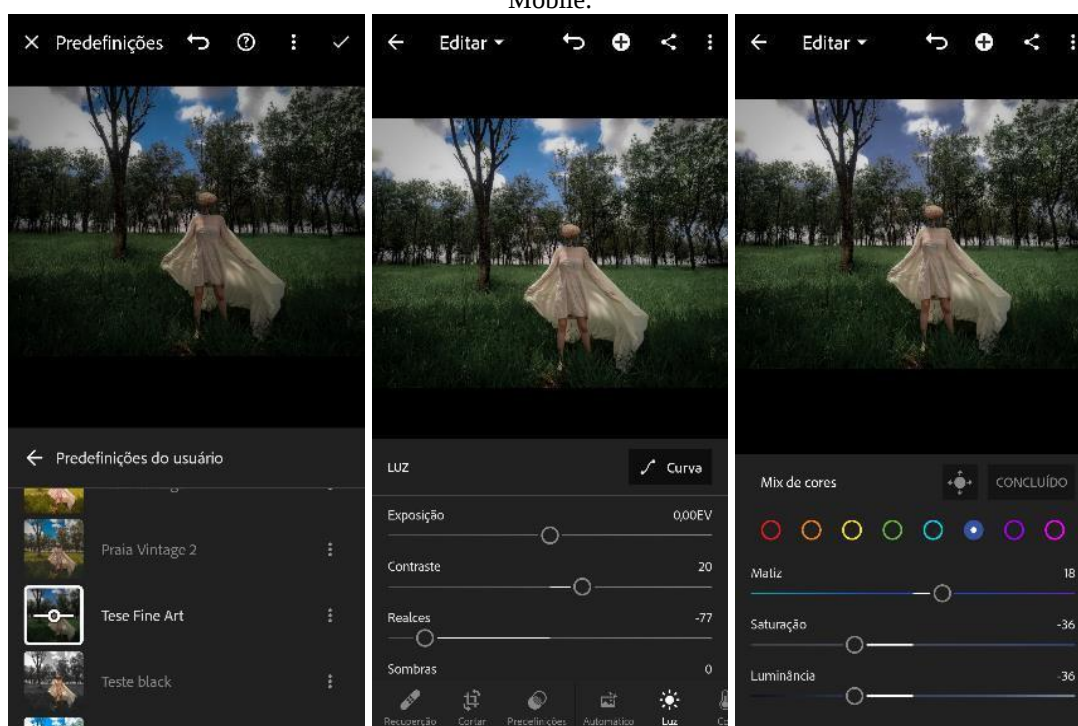
Figura 214, Figura 215, Figura 216 e Figura 217 – Ajustes em camada independente no aplicativo Adobe Photoshop Mix.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Photoshop Mix.

Para o ajuste do recorte do objeto "cérebro" foi selecionada a camada referente a ele e a ferramenta "cortar", seguidamente, foi selecionado o item "seleção inteligente" e no item "bordas" a opção escolhida foi "suavização". Desta maneira, o aplicativo faz, através de Inteligência artificial, o refinamento através de uma suavização da borda da imagem. Com o refinamento do objeto "cérebro" finalizado, o ajuste posterior foi o redimensionamento do mesmo e o arraste para a localização ideal e pretendida, que era acima do pescoço da modelo, no lugar da cabeça. Feito isto, a imagem foi salva e exportada para o aplicativo Adobe Lightroom Mobile. Como os aplicativos em questão são da mesma empresa, eles permitem o compartilhamento e salvamento direto na biblioteca do aplicativo escolhido, podendo intercambiar imagens entre eles.

Figura 218, Figura 219 e Figura 220 – Aplicação da predefinição e ajustes finos no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.



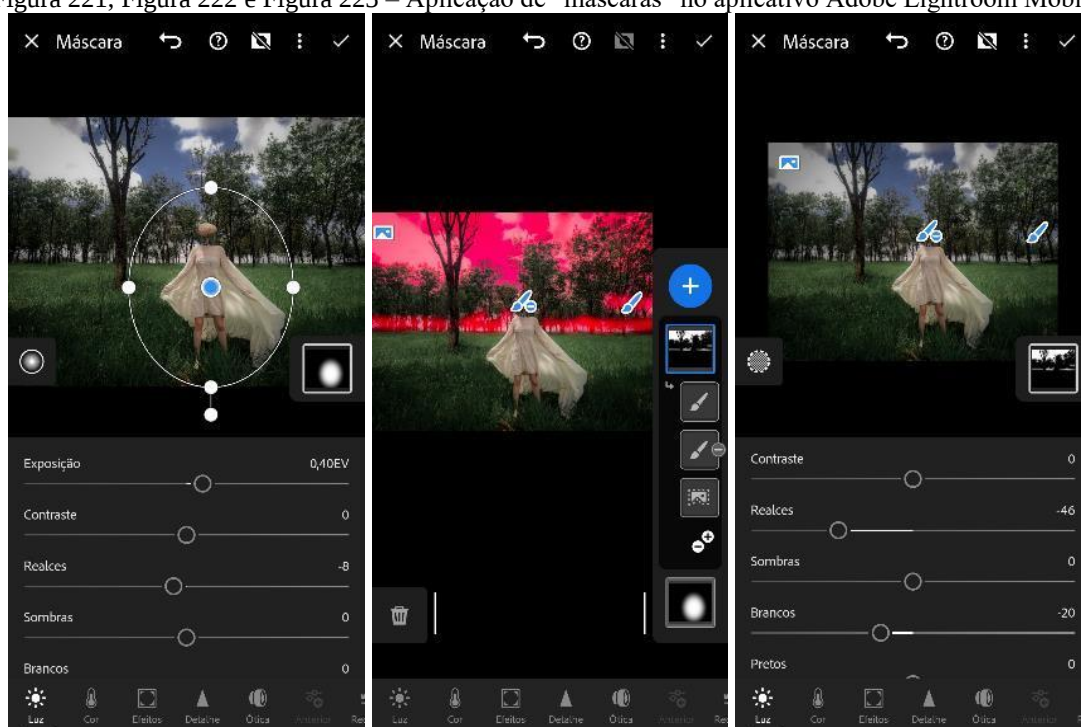
Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Tendo a imagem compartilhada no aplicativo Adobe Lightroom Mobile, foi dado início ao tratamento a partir da predefinição comuns às imagens da série. Neste caso foi necessário ajustar a exposição em 0 pontos pois a exposição criada a partir da predefinição estava deixando a imagem escura demais. Como nesta imagem, o céu também estava aparente, seguiu-se a

mesma configuração para a cor azul profundo feita na imagem anterior, com a sua matiz em 18 pontos, a saturação e a luminância em -36 pontos. Os demais itens não sofreram alteração.

Com os ajustes da predefinição finalizados, foi dada sequência no tratamento da imagem fazendo os ajustes finos com as “máscaras”.

Figura 221, Figura 222 e Figura 223 – Aplicação de “máscaras” no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Primeiramente, foi criada uma “máscara” de "gradiente radial" com a exposição aumentada em 0,40 pontos e os realces diminuídos em 08 pontos para dar destaque à modelo fotográfica. Logo em seguida, foi aplicada uma “máscara” de IA para selecionar o céu da imagem. Como a parte inferior do céu não havia sido detectada pela IA, foi adicionada esta área com a ferramenta pincel à “máscara” e realizados os ajustes de realces, que foram reduzidos em 46 pontos e os brancos diminuídos em 20 pontos. Após o refinamento da imagem com as “máscaras”, foi feito o recorte e a angulação da imagem.

Figura 224 e Figura 225 – Corte e ajuste de linha do horizonte no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

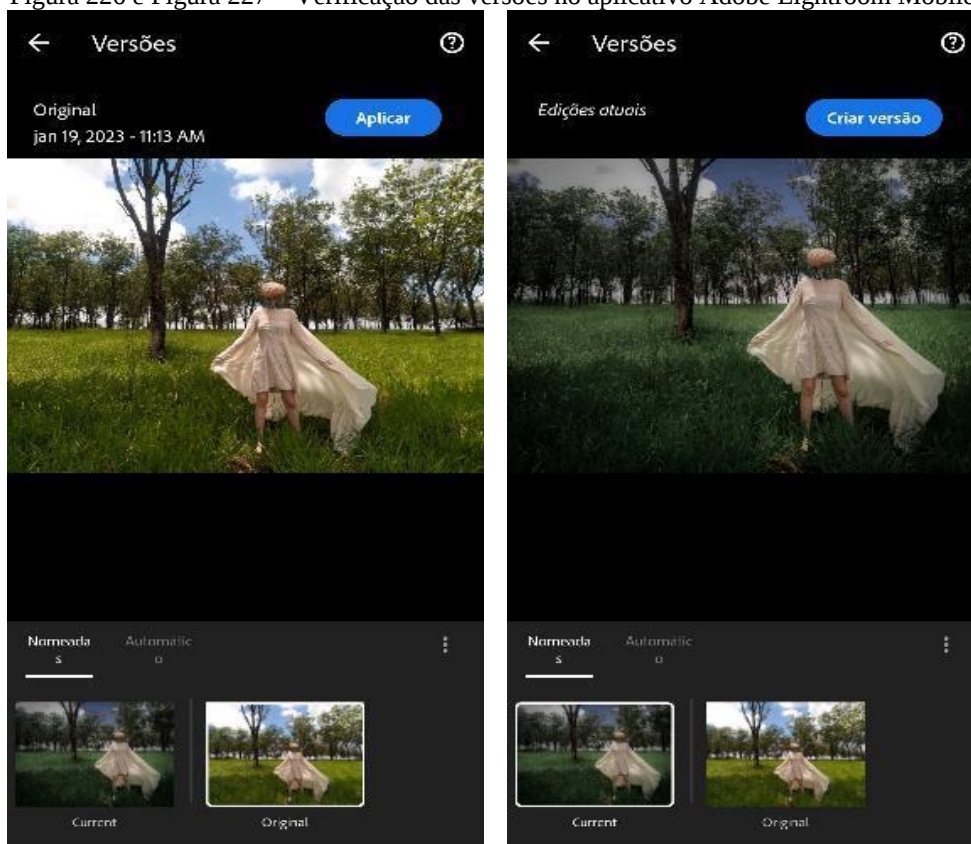


Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

O corte da imagem seguiu o padrão de medidas escolhido para a série, porém, a localização do objeto principal foi colocado no segundo terço da imagem, em contrapartida com a imagem que se referia à “perda da razão”, esta imagem significa a obtenção da razão, ou a pureza da razão, sem nenhum outro órgão de sentidos para lhe moldar.

Com a imagem nesta porção da regra dos terços, a leitura imagética se torna completa ao partir do vazio, passando pela árvore até chegar no objeto principal, parando ali, prendendo a atenção do espectador. A linha do horizonte da imagem foi corrigida em -0,32 graus. Com o tratamento finalizado no aplicativo Adobe Lightroom Mobile, foram abertas as versões para a sua conferência.

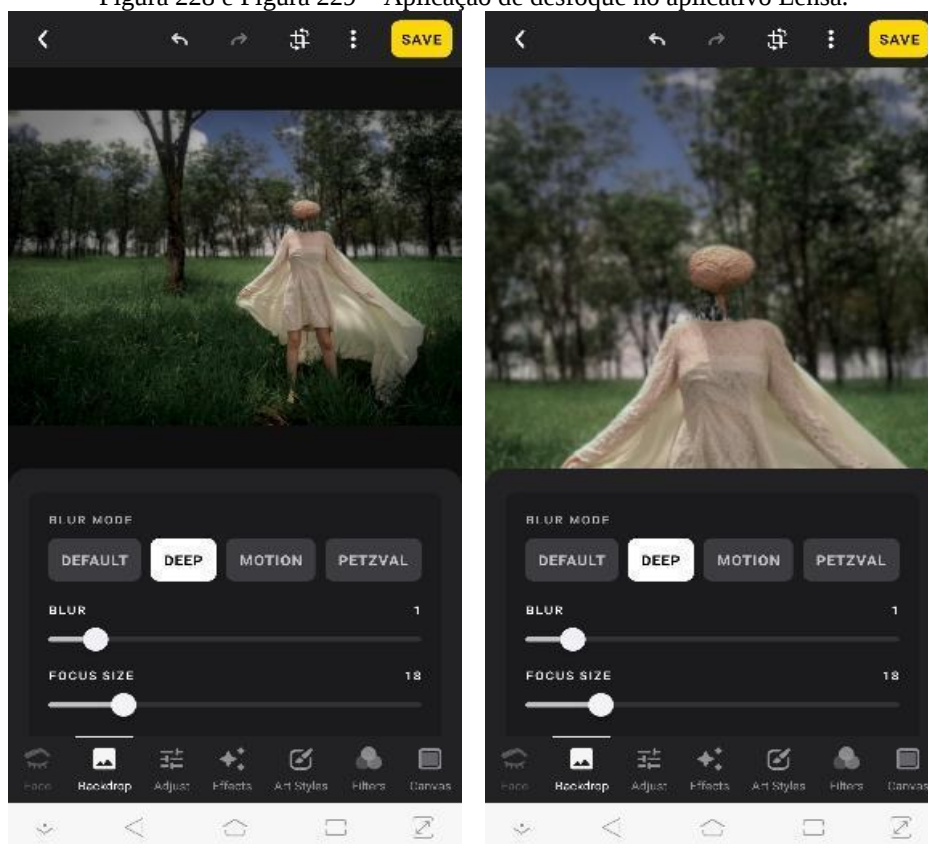
Figura 226 e Figura 227 – Verificação das versões no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Tendo as verificações das versões sido feitas, a imagem foi aberta no aplicativo Lensa para que o desfoque seja feito. Após um padrão de tratamento de imagens ter sido definido, é interessante considerar mantê-lo em todas as imagens, principalmente em se tratando de séries, para que assim haja conformidade no trabalho como um todo.

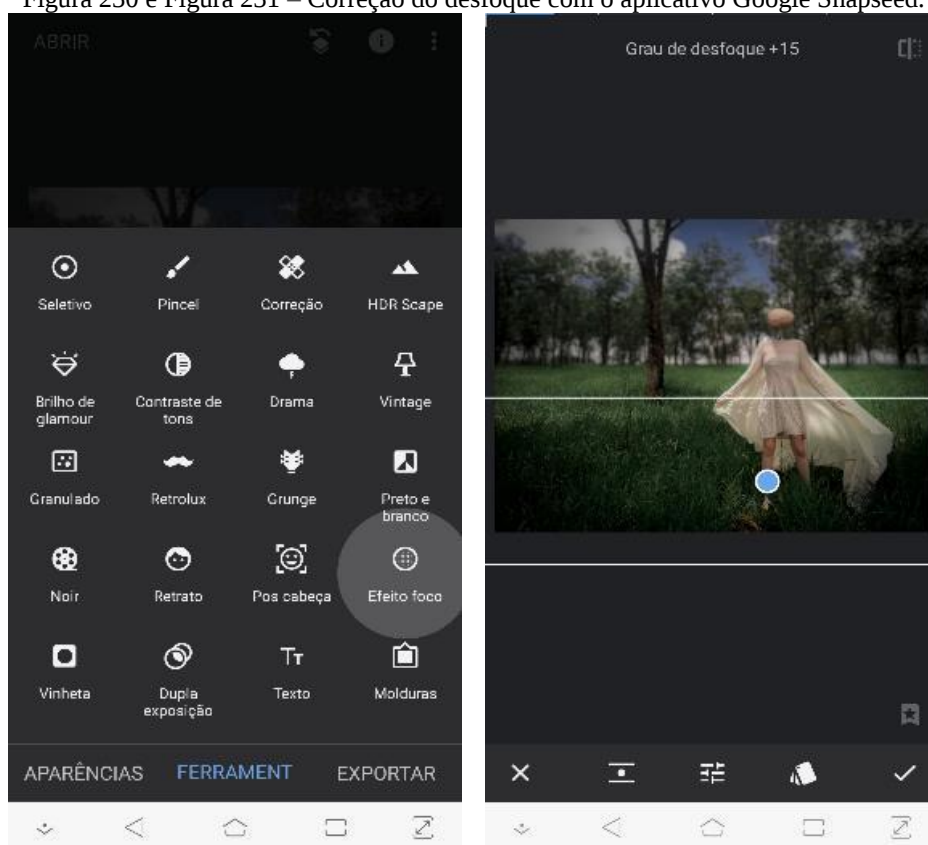
Figura 228 e Figura 229 – Aplicação de desfoque no aplicativo Lensa.



Fonte: captura de tela do aplicativo Lensa.

A imagem foi aberta no aplicativo Lensa e com o modo de desfoque de profundidade selecionado, foi aplicado 01 ponto de desfoque na imagem, com ajuste de profundidade em 18 pontos. Ao conferir o desfoque, foi percebido um pequeno defeito na imagem. Como o aplicativo Lensa trabalha com a seleção por Inteligência Artificial, e não dando oportunidade de refinamento, e nenhum outro aplicativo conhecido fazendo o trabalho do modo de desfoque em profundidade, foi feito um retoque, apenas na parte defeituosa em um novo aplicativo, o Google Snapseed.

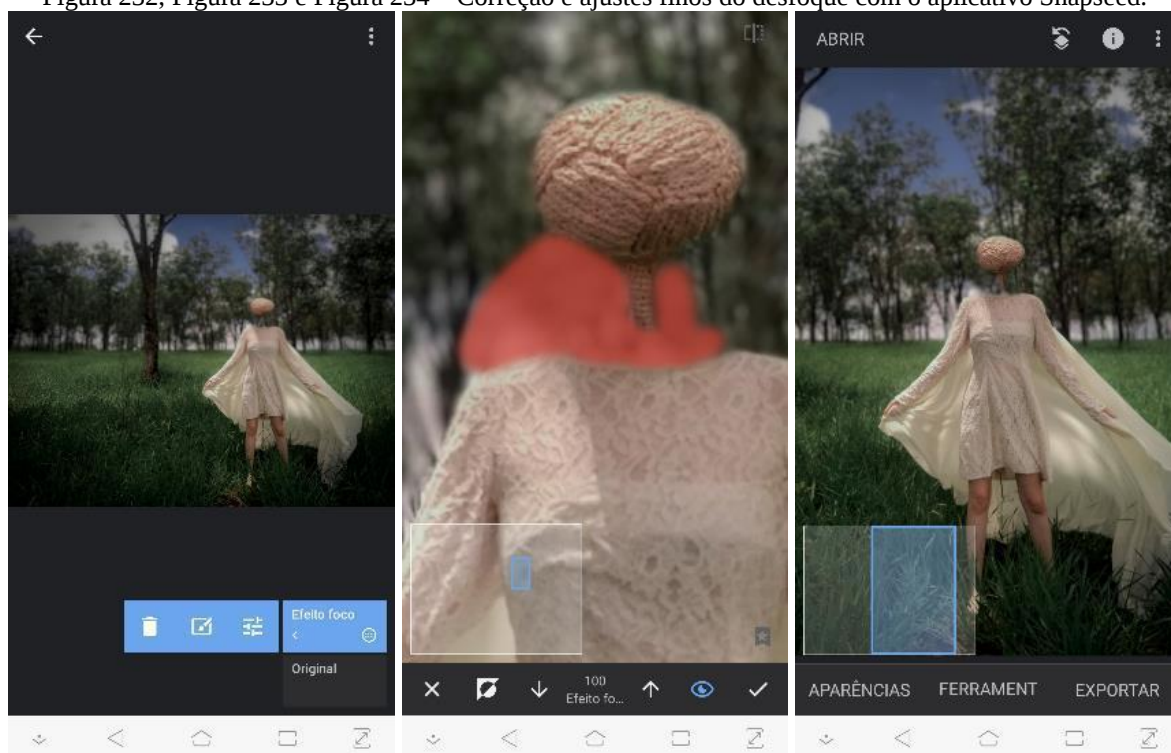
Figura 230 e Figura 231 – Correção do desfoque com o aplicativo Google Snapseed.



Fonte: captura de tela do aplicativo Snapseed.

Para a remoção da falha do desfoque que ficou na imagem, ela foi aberta no aplicativo Snapseed para a sua correção. Como este aplicativo também trabalha com camadas, foi aplicado um desfoque com a ferramenta “efeito foco” no modo de gradiente linear e ajustado em 15 pontos na área do defeito. Posteriormente, os ícones “camada de edições” e “ver edições” foram selecionados para o ajuste fino na camada do desfoque.

Figura 232, Figura 233 e Figura 234 – Correção e ajustes finos do desfoque com o aplicativo Snapseed.

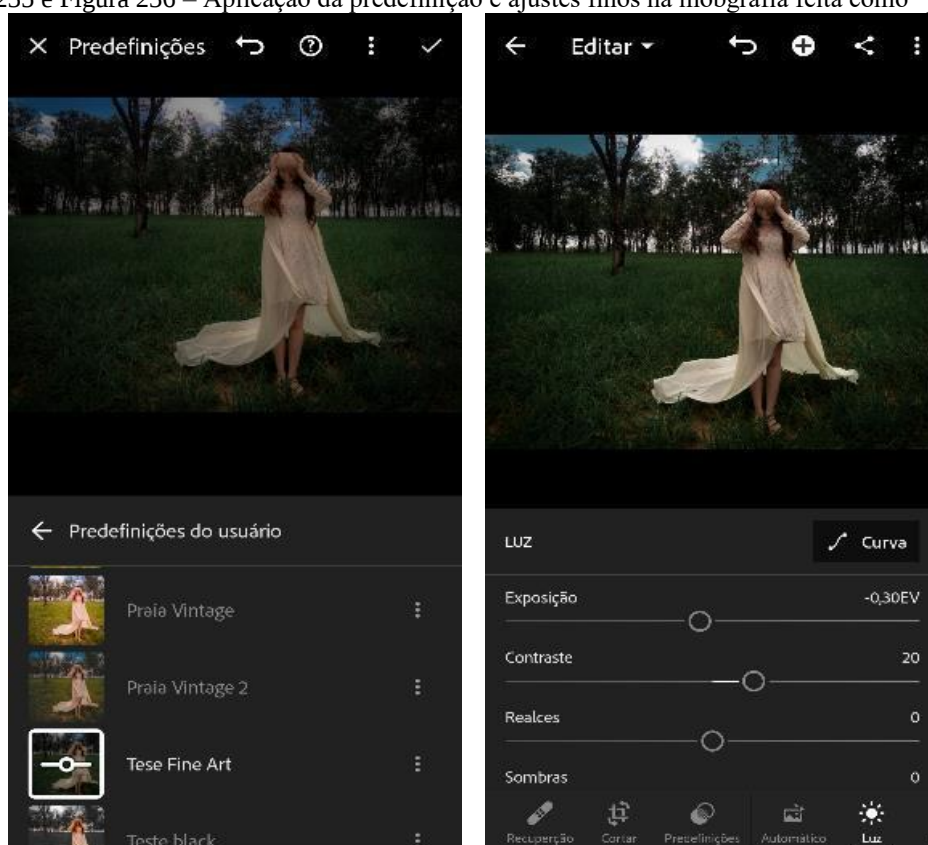


Fonte: captura de tela do aplicativo Snapseed.

Com a camada selecionada, o “pincel de camadas” foi selecionado e somente a área do defeito a ser corrigida foi preenchida com valor em 100%. Ao fechar a edição de camadas, a imagem estava com defeito do foco corrigido e com seu tratamento finalizado, podendo ser exportada e salva na galeria do aparelho celular.

Para esta ideia de mobgrafia com o cérebro sob a cabeça, também havia sido feita uma outra mobgrafia como um “Plano B”, caso a manipulação da imagem não ficasse como imaginado. Com isto, ela também foi tratada e reservada para posteriormente, em conjunto, as duas imagens serem analisadas em conjunto com as demais da série para se decidir qual utilizar.

Figura 235 e Figura 236 – Aplicação da predefinição e ajustes finos na mobgrafia feita como “plano B”.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Tendo a imagem aberta no aplicativo Adobe Lightroom Mobile, a predefinição foi aplicada e os ajustes de luz foram refinados com a exposição alterada para -30 pontos e os realces zerados, sendo que os demais valores não foram alterados. Assim que os ajustes de iluminação estavam adequados, o processo de limpeza da imagem foi iniciado.

Figura 237 – Processo de remoção de manchas e limpeza da imagem.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Neste processo, a alça da sandália precisava ser removida, para dar a ilusão de que a modelo estava descalça. Para isto, a ferramenta “recuperação” foi escolhida e selecionado o pincel “remover” para fazer a remoção do objeto indesejado. Também foi removido um pedaço de galho existente no chão, ao lado da modelo. No total, foram feitos 09 processos de remoção de objetos. Seguindo o tratamento, foram feitos o corte da imagem e o ajuste segundo a regra dos terços.

Figura 238 – Corte e ajuste da imagem de acordo com a regra dos terços.

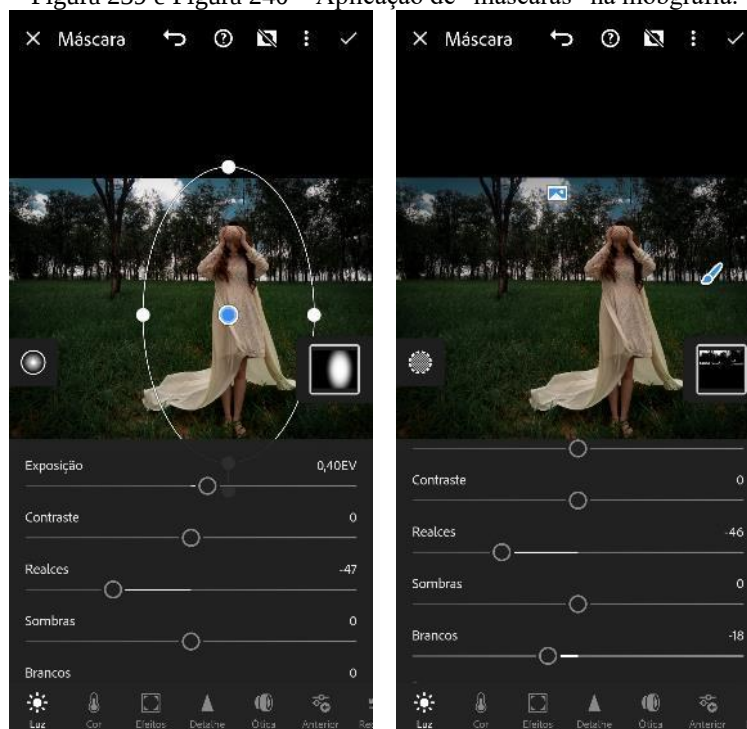


Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Utilizando-se da mesma ideia da imagem anterior, de posicionar a modelo na segunda porção da regra dos terços para passar a sensação de leitura completa, esta imagem foi ajustada igualmente, pois poderá fazer a sua substituição caso a manipulação da imagem não se adeque à proposta da série como um todo. Desta forma, é importante seguir todas os ajustes feitos na imagem que a antecede.

Depois de realizar o corte e ajustar o posicionamento da imagem, foi dado início na inserção de “máscaras” para ajustes específicos e pontuais.

Figura 239 e Figura 240 – Aplicação de “máscaras” na mobgrafia.

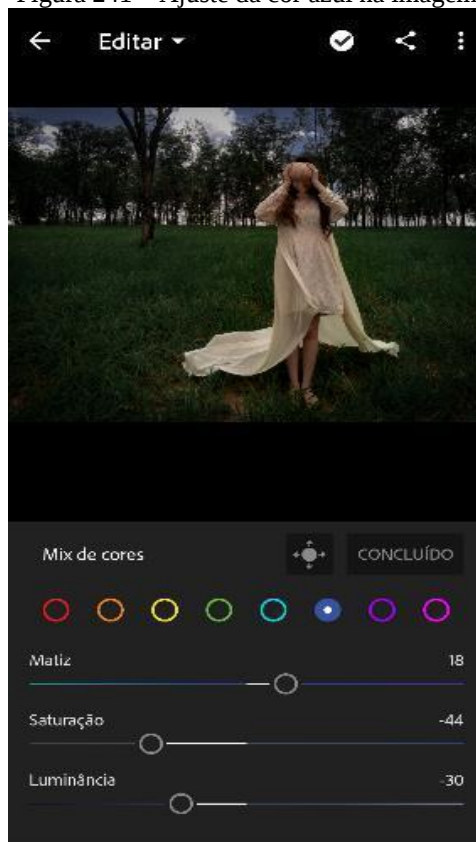


Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

A primeira “máscara” a ser aplicada, foi o "gradiente radial" para proporcionar o destaque na modelo. Para isto a exposição foi aumentada em 0,40 pontos e os realces diminuídos em 47 pontos para que o vestido que a modelo estava utilizando mantivesse visível os detalhes. A próxima “máscara” a ser aplicada foi a de Inteligência Artificial para o céu. Com o céu selecionado e adicionado manualmente com a ferramenta “pincel” na parte inferior do céu, próximo as árvores, não detectada pela IA, os realces foram reduzidos em 46 pontos e os brancos em 18 pontos.

Após todos os ajustes, pode ser percebido que os azuis do céu ainda não tinham sido tratados de acordo com as demais imagens onde esta mesma cor aparecia. Sendo assim, foram feitos os ajustes necessários na cor.

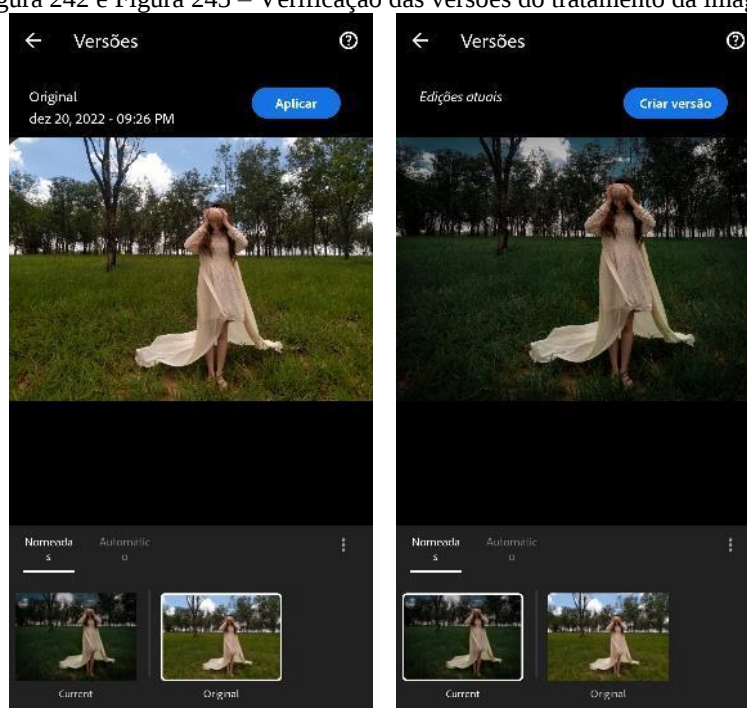
Figura 241 – Ajuste da cor azul na imagem



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Seguindo o padrão dos tratamentos anteriores para as mobgrafias que continham o azul aparente no céu, esta mobgrafia teve a matiz ajustada em 18 pontos, a saturação reduzida para -44 pontos e a luminância para -30 pontos. A saturação e a luminância tiveram ajustes similares pois, quando esta mobgrafia foi feita, havia mais sol na locação, e consequentemente mais iluminação que influi diretamente nas cores, portanto, a saturação e a luminância neste caso precisaram ser reduzidas. Terminados os ajustes, foi feita a verificação das versões da imagem.

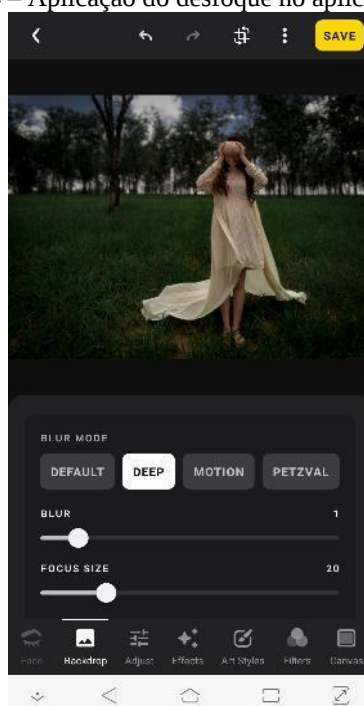
Figura 242 e Figura 243 – Verificação das versões do tratamento da imagem.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Com as versões visualizadas e verificadas com as demais imagens já tratadas, a mobgrafia foi exportada e salva na galeria para ser aberta no aplicativo Lensa, para que o desfoque seja aplicado.

Figura 244 – Aplicação do desfoque no aplicativo Lensa.



Fonte: captura de tela do aplicativo Lensa.

Após abrir a imagem no aplicativo Lensa, e selecionando a ferramenta “*backdrop* (plano de fundo)” e o item “*deep* (profundidade)”, o desfoque foi ajustado em 01 ponto e o tamanho de sua profundidade em 20 pontos, afastando o desfoque um pouco mais da modelo iniciando-se próximo ao centro da imagem, finalizando assim, o tratamento desta imagem, podendo seguir para a próxima mobgrafia da série.

Figura 245, Figura 246 e Figura 247 – Preparação da mobgrafia do objeto cérebro no aplicativo Adobe Photoshop Fix para receber recorte.



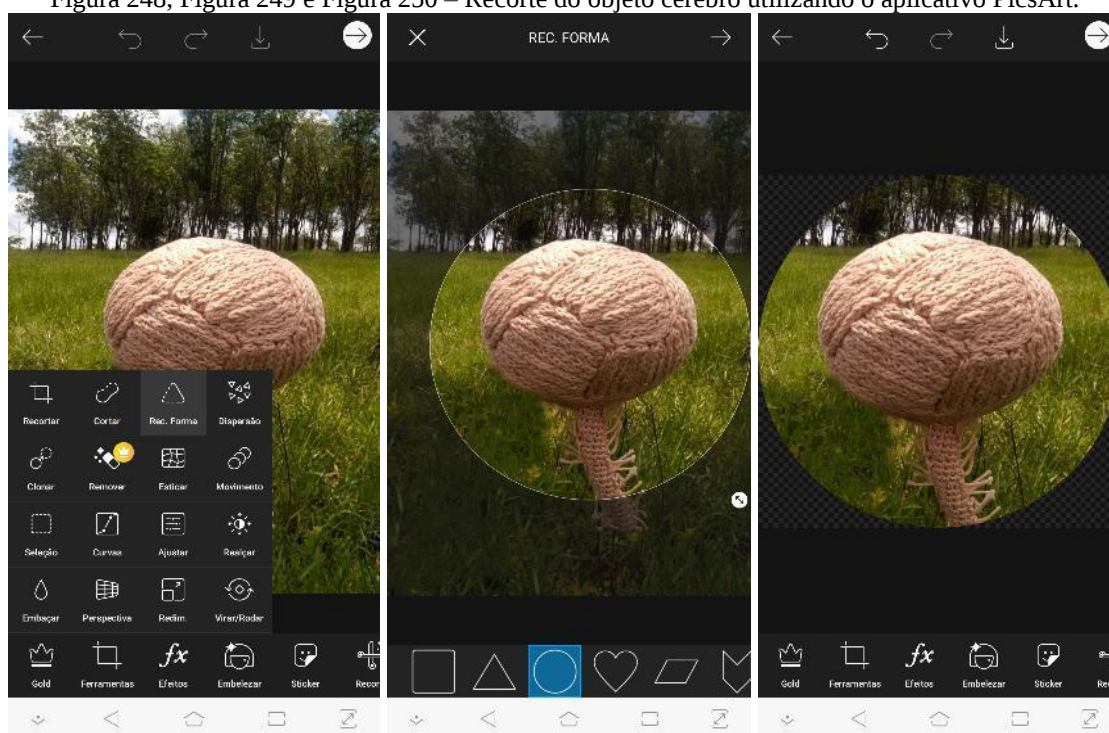
Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Photoshop Fix.

Para iniciar o processo de pós-produção da próxima imagem da série “Razão e Emoção”, foi necessário realizar um recorte em um formato específico para que pudesse ser colada sob outra imagem. Para isto, a mobgrafia que foi recortada foi a mesma feita para o esboço de número 07, representando a “perda da razão” (Figura 98). A imagem foi aberta no aplicativo Adobe Photoshop Fix para que pudesse ter a mão que aparecia na imagem retirada, pois como sua utilização seria a representação em um espelho, precisava conter apenas o cérebro e o fundo de paisagem. Desta forma, foi selecionado no aplicativo Adobe Photoshop Fix a ferramenta “retocar” e com o item “remoção de manchas” e “corrigir” a limpeza da imagem foi feita, deixando-a pronta para receber o recorte.

Para fazer o recorte da imagem, optou-se por utilizar o aplicativo PicsArt, pois o mesmo possui uma ferramenta específica para cortar imagens em formatos pré-definidos. Como neste

caso, foi preciso uma forma circular para poder encaixar a imagem do cérebro no reflexo do espelho (lembrando que, como já informado em capítulo anterior, o reflexo pretendido não teve o resultado esperado, sendo necessária a manipulação da imagem) a ferramenta “recorte de formas” foi selecionada e uma nova tela do aplicativo foi aberta com as opções disponíveis.

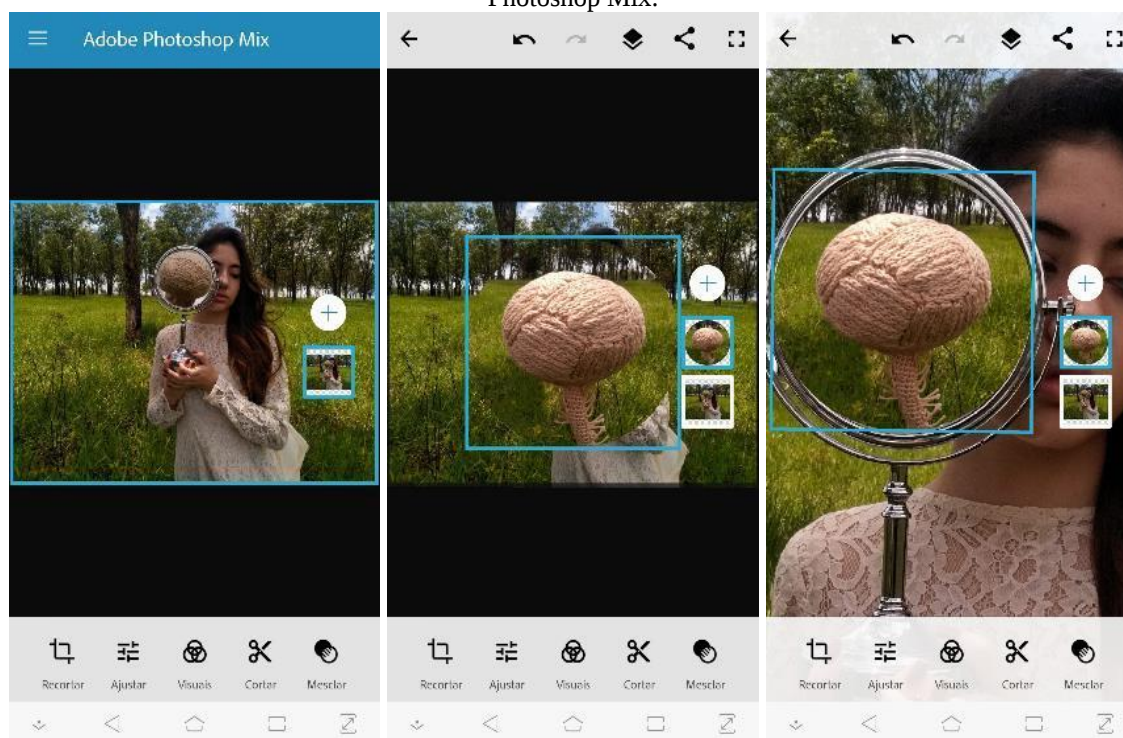
Figura 248, Figura 249 e Figura 250 – Recorte do objeto cérebro utilizando o aplicativo PicsArt.



Fonte: captura de tela do aplicativo PicsArt.

Desta maneira, o formato de círculo foi escolhido, o tamanho foi ajustado e a imagem do cérebro foi ajustada dentro do formato. Ao aceitar a aplicação, na nova tela do aplicativo a forma já apareceu com o recorte escolhido e com o fundo transparente. Ao salvar a imagem para uso posterior, ela foi exportada em formato PNG, ou seja, seu fundo permaneceu transparente.

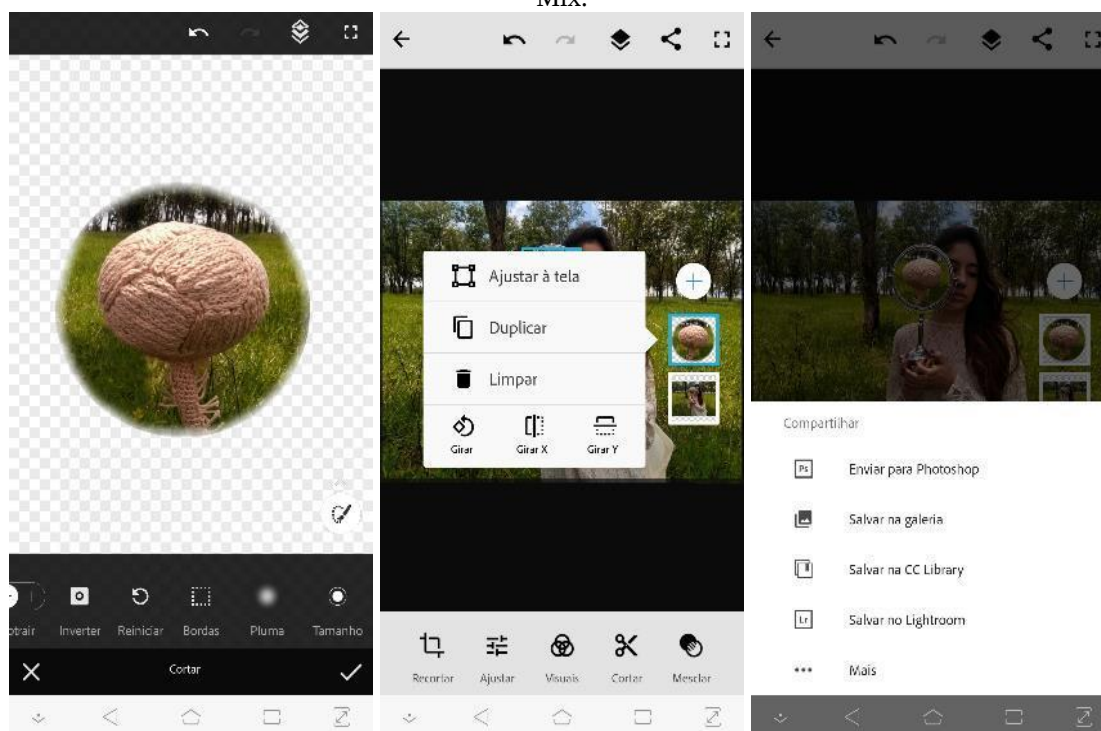
Figura 251, Figura 252 e Figura 253 – Aplicação da dupla exposição na imagem utilizando aplicativo Adobe Photoshop Mix.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Photoshop Mix.

Para realizar o processo de dupla exposição das imagens tratadas anteriormente, optou-se pelo aplicativo Adobe Photoshop Mix pela sua capacidade de se trabalhar em camadas e realizar ajustes finos nas imagens. Com o aplicativo aberto, a mobgrafia da modelo segurando o espelho foi inserida e seleccionando uma nova camada, importou-se a imagem já recortada e de fundo transparente conseguida através do aplicativo PicsArt. O próximo passo, foi realizar o ajuste de tamanho da segunda camada para que se encaixasse na circunferência do espelho.

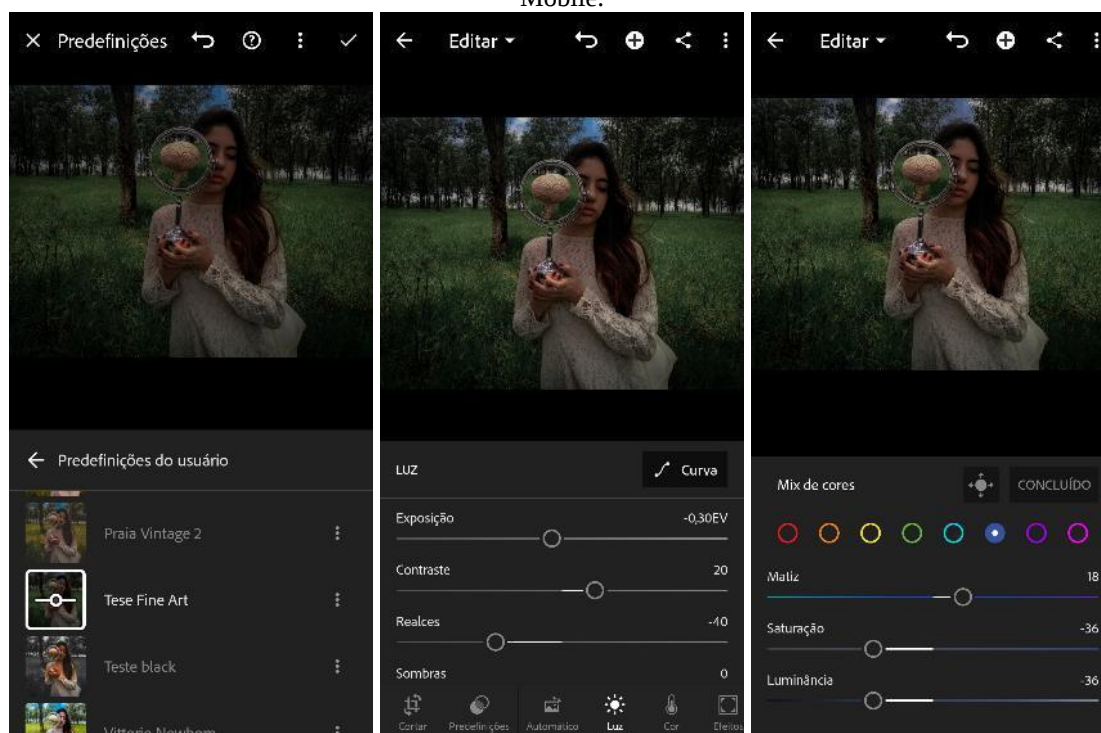
Figura 254, Figura 255 e Figura 256 – Refinamento da dupla exposição utilizando o aplicativo Adobe Photoshop Mix.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Photoshop Mix.

A fim de que a inserção da imagem do cérebro realmente parecesse o reflexo do espelho, foi feito um refinamento das bordas da imagem, deixando-as com mais transparência para que os detalhes de ferrugem e desgaste do espelho aparecessem. Desta forma, a ferramenta “cortar” foi selecionada e os ajustes feitos no item “pluma”, que define através de uma seleção de pincel o tamanho da opacidade das bordas. Após ter as bordas tratadas, a imagem foi invertida, assim como o reflexo do cérebro apareceria no espelho. Para isto, a camada foi acionada abrindo uma janela de opções e a ferramenta “Girar X” foi escolhida, tendo a imagem invertida no sentido horizontal. Ao finalizar as manipulações no aplicativo Adobe Photoshop Mix, a imagem foi exportada diretamente para o aplicativo Adobe Lightroom Mobile para continuar o tratamento.

Figura 257, Figura 258 e Figura 259 – Aplicação da predefinição e ajustes gerais no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Ao abrir o aplicativo Adobe Lightroom Mobile, a predefinição foi aplicada sendo necessário realizar ajustes na exposição para -0,30 pontos e os realces para -40 pontos. Os demais valores não exigiram ajustes além da cor azul, que teve suas definições copiadas das outras mobgrafias que também continham a cor azul no céu, com a matiz em 18 pontos e a saturação e luminância em -36 pontos.

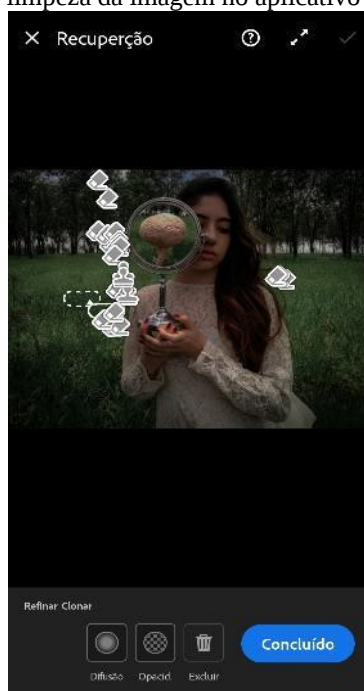
Figura 260 e Figura 261 – Processo de corte e ajuste de angulação no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Após os ajustes de luz e cor, a imagem precisou ter sua angulação regulada em -1,08 graus e o corte respeitou o formato de 4x3 porém, foi reduzido para centralizar a modelo na imagem. Ao realizar o corte, foi percebido que o tronco da árvore que estava registrado na mobgrafia estava causando um desconforto visual e nada acrescentava na narrativa da imagem. Sendo assim, foi iniciado o processo de limpeza da imagem para a correção de imperfeições e a remoção do tronco.

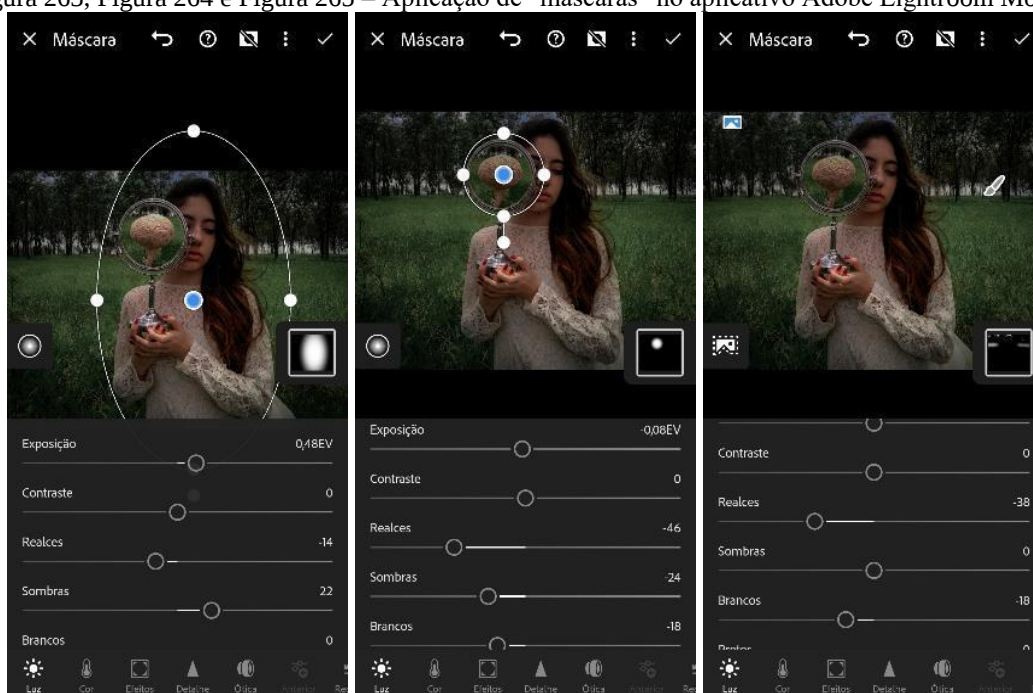
Figura 262 – Processo de limpeza da imagem no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Para a limpeza da imagem, a ferramenta “recuperação” no aplicativo Adobe Lightroom Mobile foi selecionada e utilizados os itens “remover” e “clonar”, apagando o tronco e as demais imperfeições que estavam causando distrações na imagem em 26 processos. Com o processo finalizado, as “máscaras” para fazer os ajustes pontuais puderam ser aplicadas.

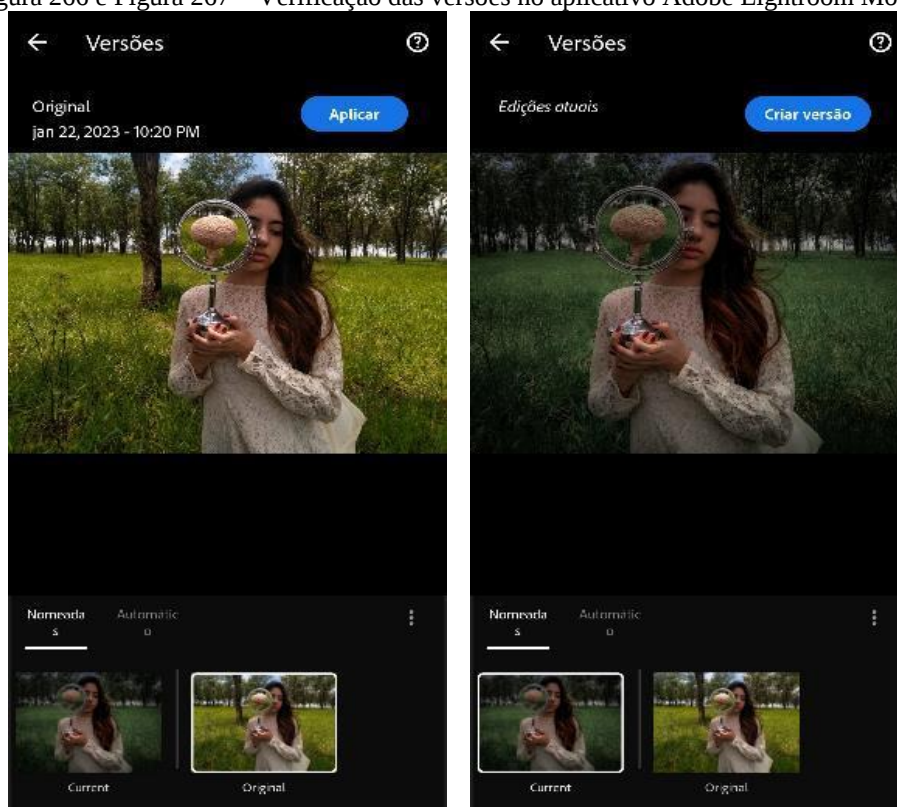
Figura 263, Figura 264 e Figura 265 – Aplicação de “máscaras” no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Para realizar os ajustes pontuais na imagem, foi aplicada uma “máscara” de "gradiente radial" na região da modelo com a sua exposição aumentada em 0,40 pontos, seus realces reduzidos em 44 pontos e as sombras ajustadas em 22 pontos. Posteriormente foi aplicado uma nova “máscara” de "gradiente radial" na região do espelho aumentando levemente a exposição em 0,08 pontos, reduzindo os realces em 46 pontos, as sombras em 24 pontos e os brancos em 18 pontos. A próxima “máscara” a ser aplicada foi a de Inteligência Artificial para a correção do céu, que teve os realces diminuídos em 38 pontos e os brancos em 18 pontos. Com o tratamento no aplicativo Adobe Lightroom Mobile finalizado, foi aberta a tela de verificação das versões.

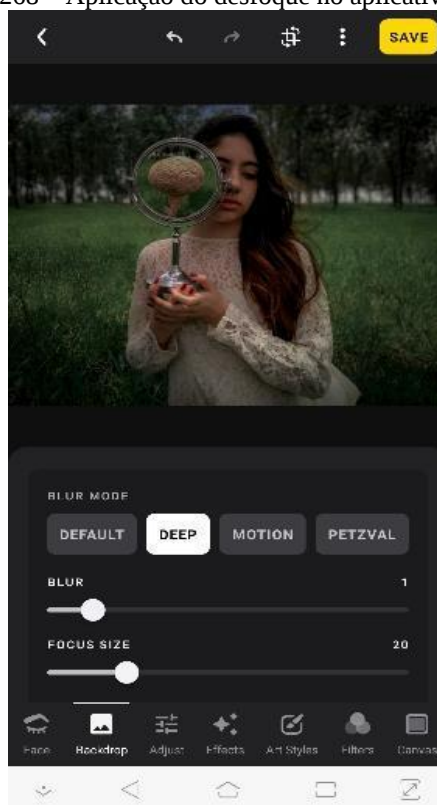
Figura 266 e Figura 267 – Verificação das versões no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Ao verificar as versões da imagem e conferir seu resultado, a imagem foi salva para poder ser aberta no aplicativo Lensa e ter o desfoque aplicado.

Figura 268 – Aplicação do desfoque no aplicativo Lensa.

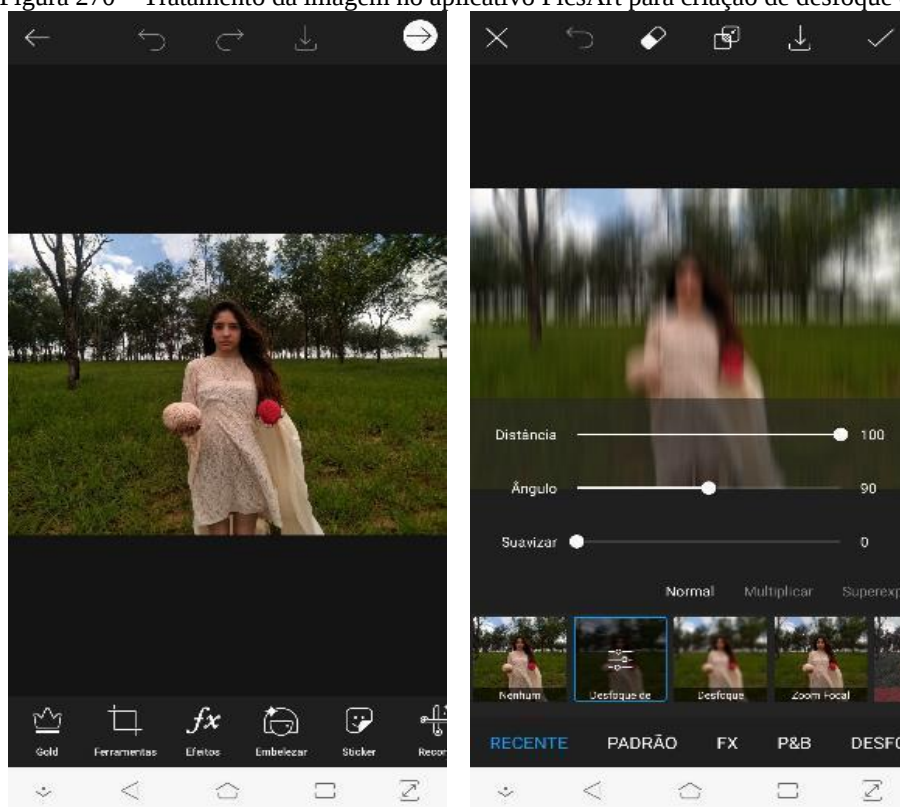


Fonte: captura de tela do aplicativo Lensa.

Com a imagem aberta no aplicativo Lensa, foi selecionada a ferramenta “backdrop” e com o item “deep” acionado, o desfoque foi ajustado em 01 ponto e o seu tamanho estipulado em 20 pontos para que iniciasse próximo ao centro da imagem. Findados os tratamentos e manipulações para esta imagem, ela foi salva na galeria do *smartphone*.

Na imagem que irá significar o cérebro e o coração, ou seja, a razão e a emoção sendo pesados, foram feitas diversas mobgrafias em disparo contínuo, como demonstrado no subcapítulo anterior. Para a montagem da imagem final, dando a impressão de movimento nos braços da modelo, uma vez que a câmera do *smartphone* utilizado nesta tese não apresenta esta configuração no momento da captura, será necessária a manipulação da imagem na pós-produção. Podemos considerar esta manipulação como uma oportunidade de demonstrar as diferentes possibilidades que os aplicativos de manipulação e editoração de imagens atuais possuem.

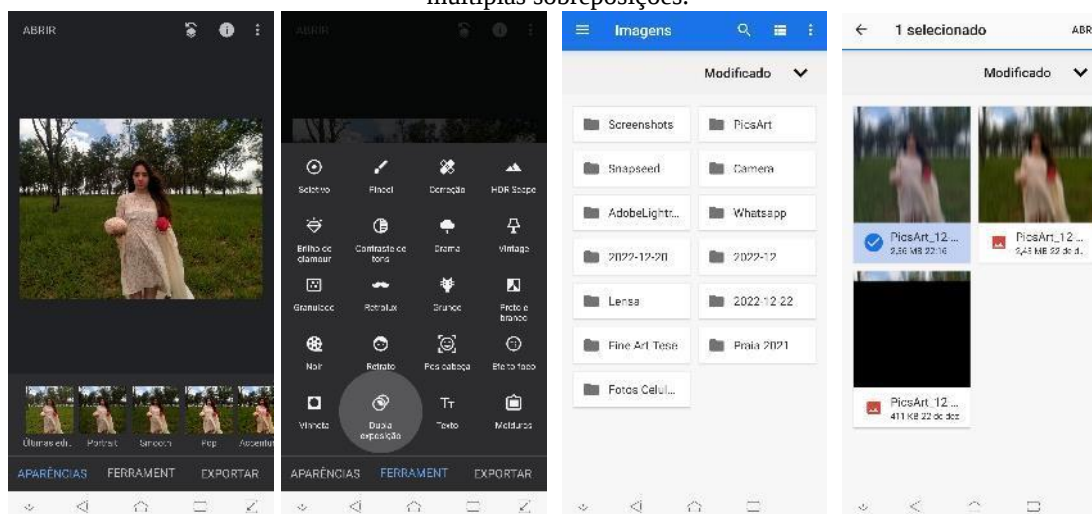
Figura 269 e Figura 270 – Tratamento da imagem no aplicativo PicsArt para criação de desfoque de movimento.



Fonte: captura de tela do aplicativo PicsArt.

Para iniciar o tratamento da imagem, a mesma foi aberta no aplicativo PicsArt para que o desfoque de movimento pudesse ser aplicado. Neste caso, o desfoque não foi feito com o aplicativo Lensa, pois para este tipo de desfoque, o movimento pretendido era de cima para baixo, e não lateralmente como possibilita o Lensa. Sendo assim, foi necessário o uso do aplicativo PicsArt. Com a imagem aberta no aplicativo, foi selecionada a ferramenta “efeitos”, abrindo uma nova tela com as possibilidades de desfoque oferecidos pelo aplicativo. Selecionou-se o “desfoque de movimento” e suas configurações foram definidas em uma distância do movimento em 100 pontos, a angulação em 90 graus e o desfoque não foi suavizado. Após a aplicação do desfoque, a imagem foi salva para poder ser aberta no próximo aplicativo que dará continuidade na sua manipulação.

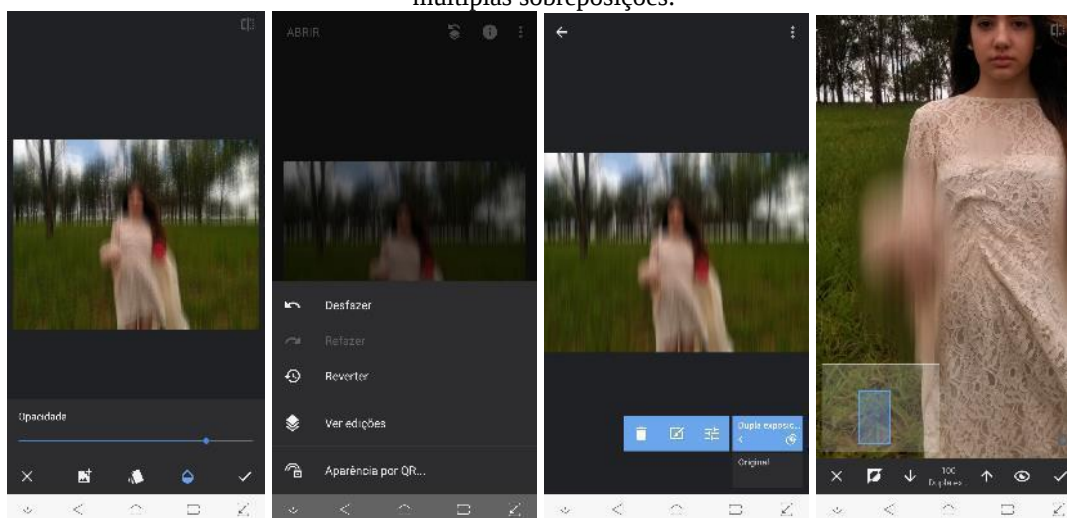
Figura 271, Figura 272, Figura 273 e Figura 274 – Manipulação da imagem no aplicativo Snapseed para fazer múltiplas sobreposições.



Fonte: captura de tela do aplicativo Snapseed.

Com o intuito de causar o efeito de movimento na imagem, foi necessário realizar múltiplas sobreposições, utilizando-se, além da imagem que contém o desfoque de movimento, as mobgrafias feitas com o disparo contínuo. O aplicativo que será utilizado para esta manipulação será o Google Snapseed. Para isto, a imagem base (que contém as mãos da modelo em linha reta) foi aberta no aplicativo e posteriormente foi selecionada a ferramenta de “dupla exposição” selecionando a pasta do aplicativo PicsArt no qual foi feito o desfoque da imagem. Com a pasta do aplicativo PicsArt aberta e a imagem salva selecionada, foi feita sua importação para o aplicativo Google Snapseed.

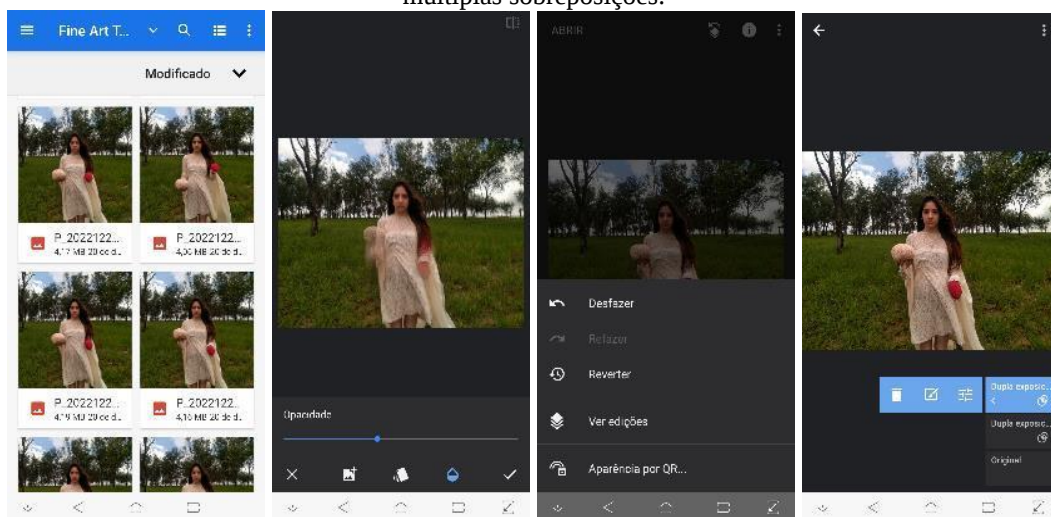
Figura 275, Figura 276, Figura 277 e Figura 278 – Manipulação da imagem no aplicativo Snapseed para fazer múltiplas sobreposições.



Fonte: captura de tela do aplicativo Snapseed.

Após importar a imagem com o desfoque foi possível ajustar a sua opacidade. Selecionando a ferramenta “camada de edições” e “ver opções” no aplicativo pode-se trabalhar a área em questão de forma isolada aplicando a sobreposição apenas na região das mãos da modelo.

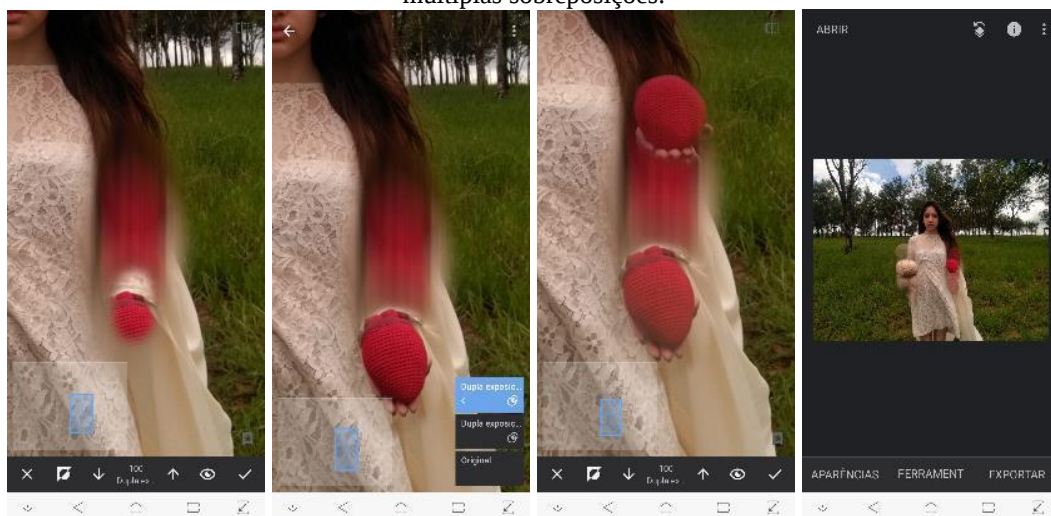
Figura 279, Figura 280, Figura 281 e Figura 282 – Manipulação da imagem no aplicativo Snapseed para fazer múltiplas sobreposições.



Fonte: captura de tela do aplicativo Snapseed.

O processo de dupla exposição pelo aplicativo Snapseed foi repetido mais duas vezes, sendo inseridas as mobgrafias que continham as imagens do coração e do cérebro nas mãos em alturas opostas, para representá-las subindo e descendo.

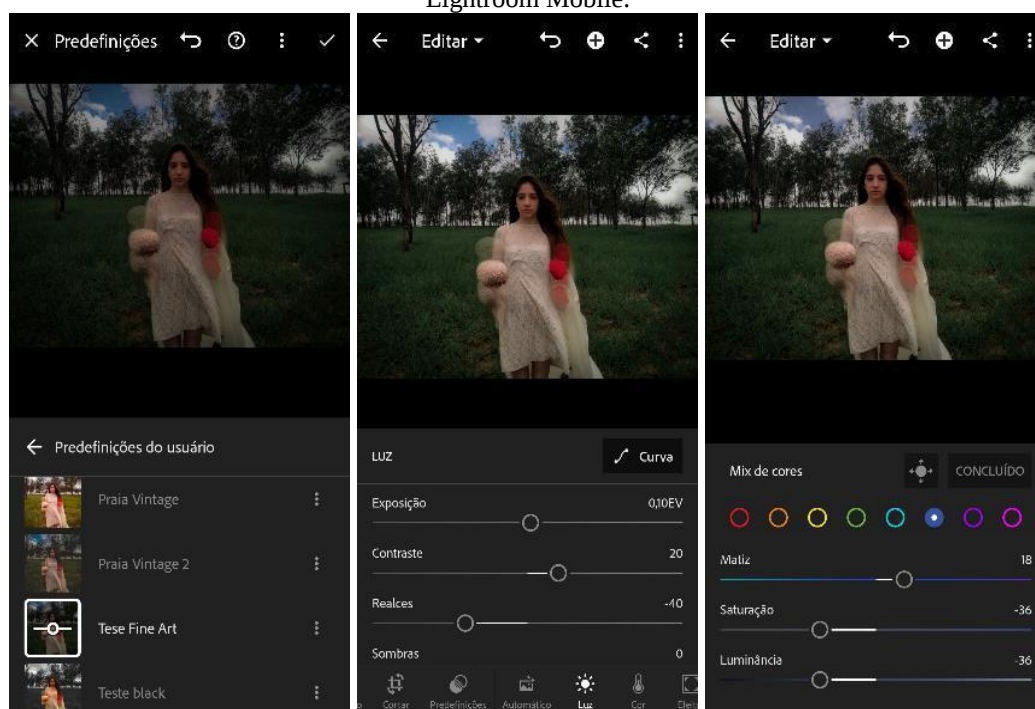
Figura 283, Figura 284, Figura 285 e Figura 286 – Manipulação da imagem no aplicativo Snapseed para fazer múltiplas sobreposições.



Fonte: captura de tela do aplicativo Snapseed.

A cada importação de nova imagem, o processo de “camada de edições” também foi repetido, deixando somente a área das mãos da modelo com a sobreposição em 100%. A cada imagem sobreposta, apenas a região da mão que segurava o objeto foi pincelada para que aparecesse sobreposta às outras imagens que já estavam tratadas no aplicativo. Com o processo de sobreposição de imagens finalizado, a imagem foi salva para ser aberta no aplicativo Adobe Lightroom Mobile e dar continuidade no seu tratamento.

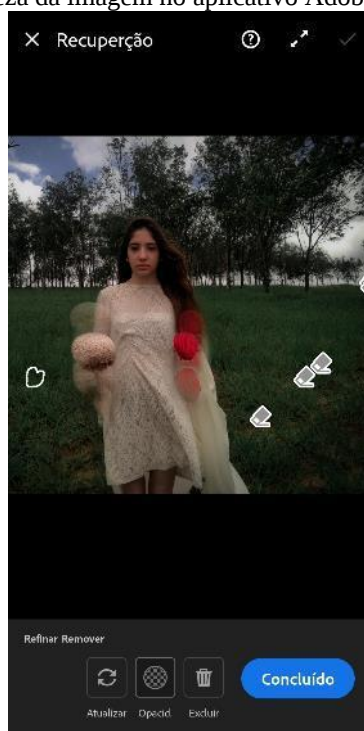
Figura 287, Figura 288 e Figura 289 – Aplicação da predefinição e ajustes na imagem no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Tendo a imagem aberta no aplicativo Adobe Lightroom Mobile, a predefinição comum a todas as imagens da série “razão e emoção” foi aplicada precisando de alguns ajustes como a exposição ajustada em 0,10 pontos e os realces em -40 pontos. Os demais itens não foram ajustados com exceção da cor azul que estava presente no céu, sendo necessário ajustá-la como nas demais imagens com esta semelhança. Ao realizar os ajustes de cor e luz, o processo de remoção de imperfeições foi iniciado.

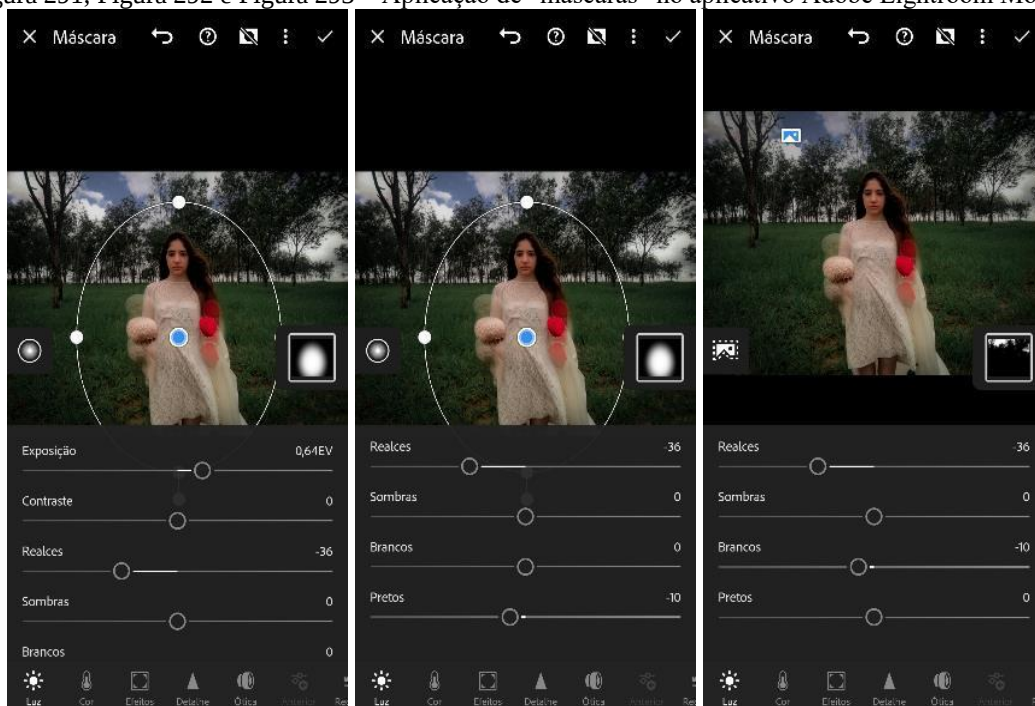
Figura 290 – Limpeza da imagem no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Ajustes simples e pequenos foram necessários para a limpeza desta mobgrafia, como a remoção de galhos no gramado e uma porteira no plano de fundo da imagem em um total de 06 processos. Com a ferramenta “recuperação” selecionada, as distrações foram removidas.

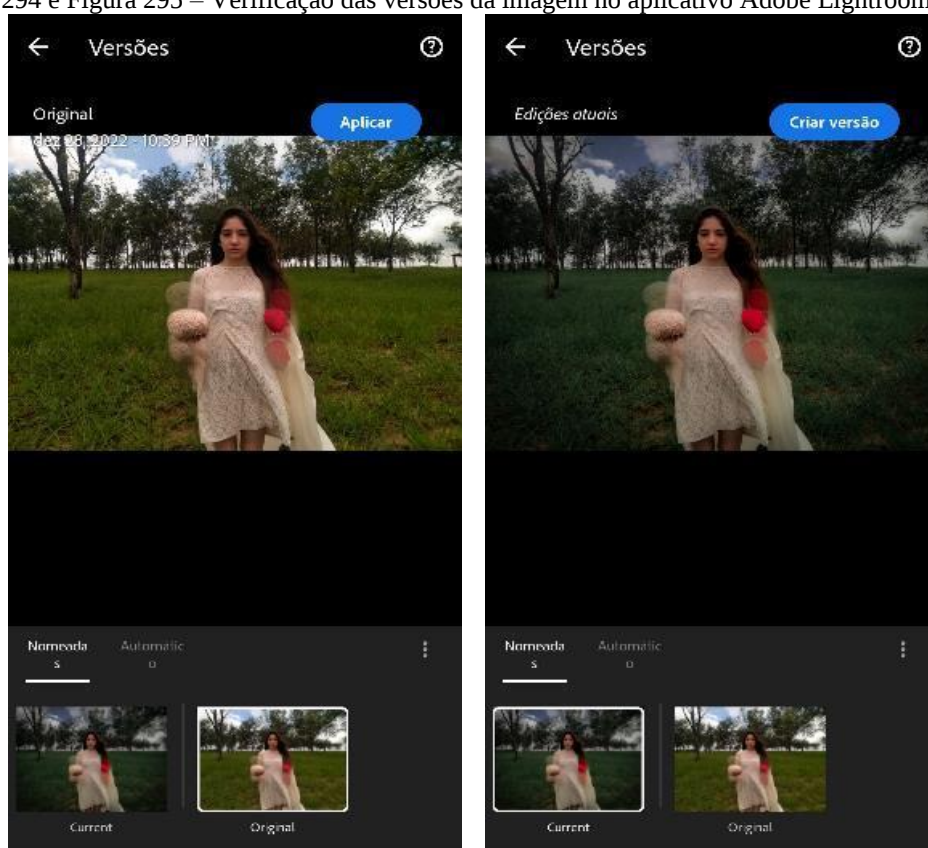
Figura 291, Figura 292 e Figura 293 – Aplicação de “máscaras” no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Dando sequência no tratamento da mobgrafia pelo aplicativo Adobe Lightroom Mobile, foram introduzidas as “máscaras” para destacar o assunto principal na imagem. A primeira “máscara” de “gradiente radial” foi aplicada na porção central da mobgrafia com a exposição ajustada em 0,64 pontos, os realces rebaixados em 36 pontos e os pretos reduzidos em 10 pontos. A próxima “máscara” aplicada foi no céu da mobgrafia, com o auxílio da ferramenta de Inteligência Artificial “selecionar céu”, tendo os realces reduzidos em 36 pontos e os brancos diminuídos em 10 pontos. Com isto, o tratamento da mobgrafia pelo aplicativo Adobe Lightroom Mobile foi finalizado sendo possível verificar as versões para que seja exportado e o desfoque aplicado no aplicativo Lensa.

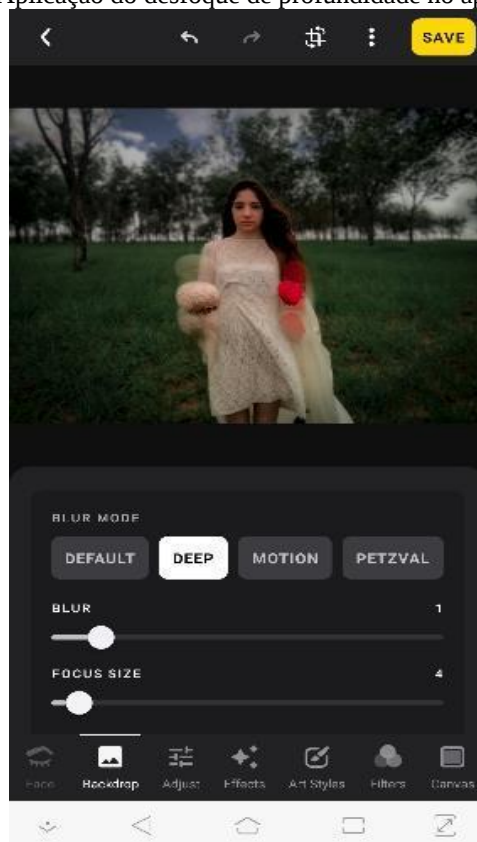
Figura 294 e Figura 295 – Verificação das versões da imagem no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Após a visualização das versões e a imagem em conformidade com o roteiro e as demais imagens da série, ela foi aberta no aplicativo Lensa para o tratamento final.

Figura 296 – Aplicação do desfoque de profundidade no aplicativo Lensa.

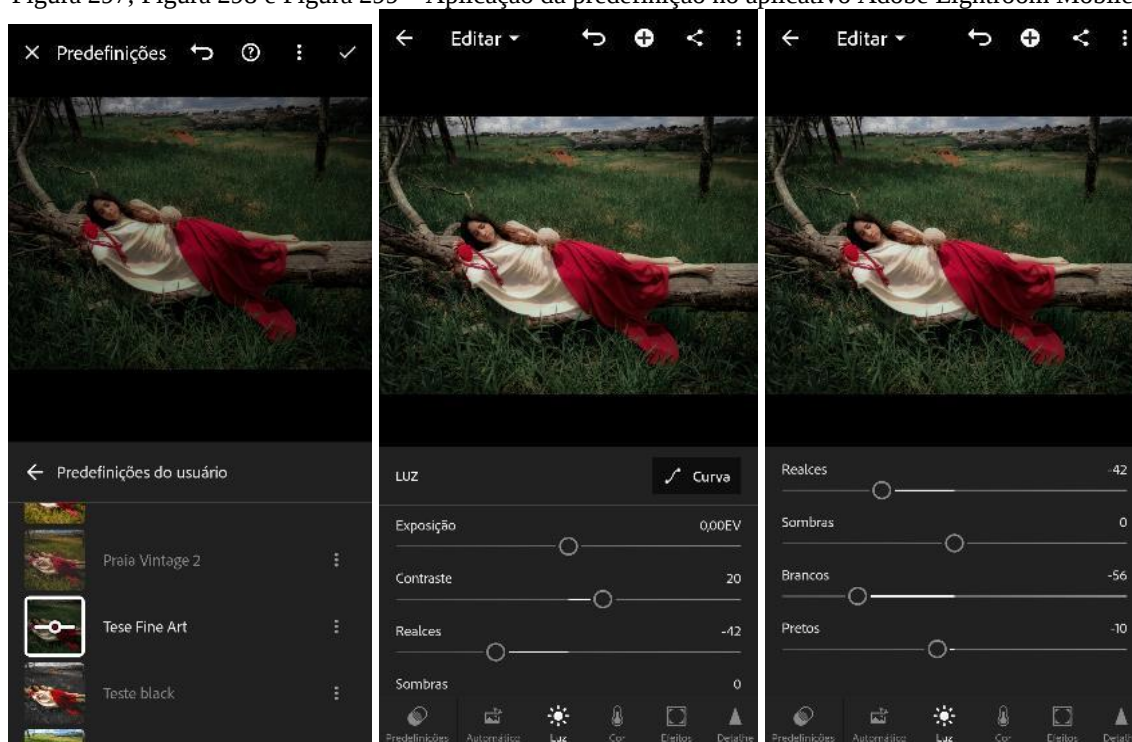


Fonte: captura de tela do aplicativo Lensa.

Com a imagem aberta no aplicativo Lensa, o desfoque de profundidade foi aplicado seguindo as mesmas ferramentas utilizadas em todos os tratamentos das outras mobgrafias da série “Razão e Emoção” para que a sua unicidade seja mantida. Sendo assim, o desfoque foi ajustado em 01 ponto e o tamanho do foco em 04 pontos para que se iniciasse um pouco mais próximo à primeira porção horizontal da imagem, tendo em vista que sua composição é um pouco mais aberta, possuindo mais áreas de paisagem.

A última imagem da série representa a “aquisição da consciência” e precisou apenas de ajustes no aplicativo Adobe Lightroom Mobile para seu tratamento e a aplicação do desfoque no aplicativo Lensa.

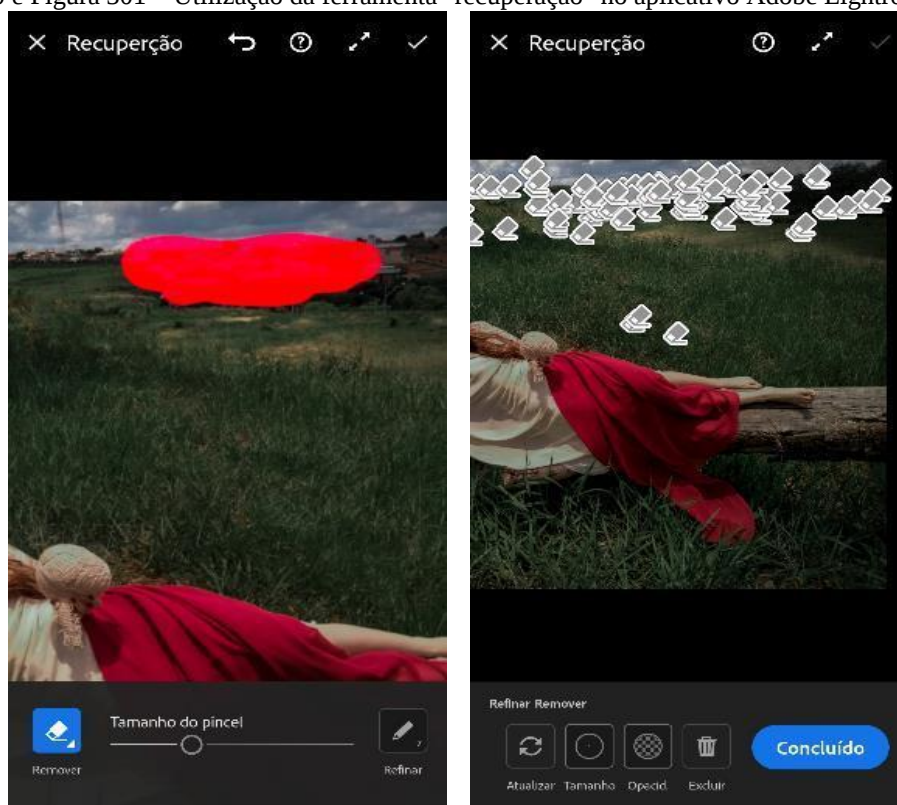
Figura 297, Figura 298 e Figura 299 – Aplicação da predefinição no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Com a mobgrafia aberta no aplicativo Adobe Lightroom Mobile, a predefinição foi selecionada e aplicada para que a imagem fosse carregada com todas as informações das configurações comuns às imagens da série. Para fazer o ajuste individual de iluminação nesta mobgrafia, considerando que neste período do ensaio o sol já havia saído alterando tonalidades e a iluminação na modelo, a exposição da mobgrafia após a aplicação da predefinição foi ajustada em 00 pontos e os realces colocados em -42 pontos. Os brancos da imagem foram ajustados para -56 pontos. O contraste, as sombras e os pretos não sofreram alterações. O próximo passo para o tratamento da mobgrafia foi a realização da limpeza com a ferramenta “recuperação”.

Figura 300 e Figura 301 – Utilização da ferramenta "recuperação" no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Nesta limpeza e recuperação de imagem, a mobgrafia precisou de 56 ajustes com a ferramenta “remove” para que a vista da cidade ao fundo, no segundo plano, fosse removida completamente para que não interferisse na leitura da imagem. Foi decidido também que o tronco de árvore aparente no segundo terço da imagem também deveria ser removido.

Com a remoção de todas as distrações na imagem, o próximo passo foi a aplicação da "máscara" para o ajuste final e destaque no objeto central da mobgrafia.

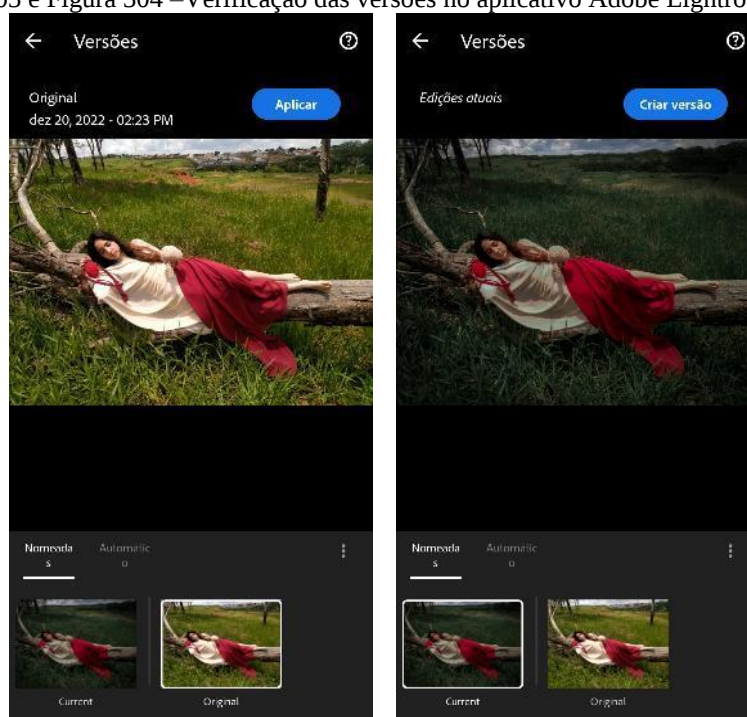
Figura 302 – Aplicação de “máscara” no aplicativo Adobe Lightroom Mobile.



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Para que a modelo tivesse destaque, uma “máscara” de "gradiente radial" foi aplicada com diminuição dos valores de realce em 49 pontos, aumento das sombras em 32 pontos, redução dos brancos na imagem em 60 pontos e diminuição no item “pretos” em 6 pontos. Com estas adequações realizadas, o tratamento para esta imagem se finalizou no aplicativo Adobe Lightroom Mobile, sendo possível abrir as versões e comparar o antes com o resultado final neste aplicativo para a mobgrafia.

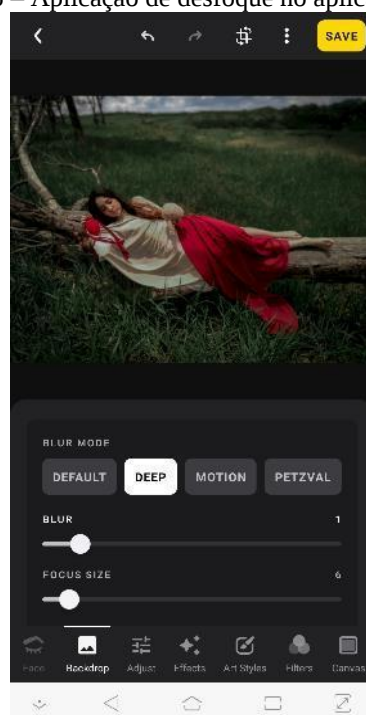
Figura 303 e Figura 304 –Verificação das versões no aplicativo Adobe Lightroom Mobile



Fonte: captura de tela do aplicativo Adobe Lightroom Mobile.

Após as versões serem comparadas e analisadas, a imagem foi salva na galeria do *smartphone* e posteriormente aberta no aplicativo Lensa para que o desfoque pudesse ser aplicado.

Figura 305 – Aplicação de desfoque no aplicativo Lensa.



Fonte: captura de tela do aplicativo Lensa.

A aplicação do desfoque no aplicativo Lensa para esta mobgrafia se deu de forma semelhante às demais imagens da série, com o desfoque no modo profundidade e seu valor de desfoque em 01 ponto, e a distância do foco ajustada para 06 pontos.

Desta forma, todas as mobgrafias escolhidas para compor a série “Razão e Emoção” foram tratadas com a preocupação de manter tanto a composição quanto as cores de forma homogênea para que a mensagem pretendida com a apresentação da série por completo seja entendida pelo espectador.

5.1.7 Revisão e edição final da série “Razão e Emoção”

Ao concluir os tratamentos e manipulação das mobgrafias, as imagens precisam ser dispostas em sua sequência idealizada para que uma conferência de sua aparência final seja analisada. Observando todas as imagens em conjunto (Figura 306), pôde ser verificado que os tratamentos estavam apresentando homogeneidade e que a criação da predefinição foi um fator determinante para o sucesso do procedimento.

Porém, no quesito narrativa, ficou entendido que algumas imagens precisavam ser reajustadas em ordem de sequência para que a mensagem da série pudesse ser lida com mais facilidade e seu entendimento pudesse se dar por completo (Figura 307). Desta forma, foi realizada uma alteração da sequência das mobgrafias.

A sequência deveria contar a história da perda da emoção em virtude da razão, e depois, com o equilíbrio dos sentimentos, a tomada da consciência por completo. Para isto, se iniciou com a mesma mobgrafia, que representava a emoção por completo, leve e flutuante. As mobgrafias com o coração preso à faixa, que representavam o “ser machucado”, ou a dor causada pelo amor, foram deslocadas para uma posição posterior à mobgrafia da modelo correndo e que representava a liberdade e alegria, e da mobgrafia da modelo sem a cabeça, que representava a emoção ainda sem a interferência da razão. A sequência seguinte às mudanças continuou a mesma, com a mobgrafia que representava o início da interferência da razão sobre o personagem, e da tomada completa da razão sobre ele. Em seguida, a mobgrafia com o espelho refletindo o cérebro, que representava o início da tomada de consciência com a reflexão dos pensamentos e a mobgrafia que representava a balança, pesando o sentimento sobre a razão e por fim, a série se fecha com a mobgrafia que representa a tomada total da consciência e a harmonia entre a razão e a emoção.

Figura 306 – Montagem com a sequência inicial das imagens que compõem a série “Razão e Emoção”.



Fonte: compilação feita pela autora.

Figura 307 – Montagem com a sequência final das imagens que compõem a série “Razão e Emoção”.



Fonte: compilação feita pela autora.

5.2 - A Série “Razão e Emoção” Finalizada

A imagem mostra a cena representada, congelada em um instante decisivo, mas também mostra o que não está representado nela, o sentimento de quem a fez. Sendo assim, o que a câmera mostra? A Razão e a Emoção fixadas em um meio, que pode estragar ou pode viajar.

A imagem mostra uma combinação de fatores. Técnicos do suporte que foi utilizado para a sua captura, e emocionais, utilizados na sua captura. Ela é a conjuntura do momento decisivo o transformando em algo contínuo.

A imagem mostra a cena representada, mas dá a possibilidade de contar histórias. Replico a mensagem que a acompanha, ou crio minha própria história. Eu que decido.

A fotografia pode morrer rapidamente se enquanto documento ela não mais prestar, mas ela tem o poder de ser eterna, se sua história interessar.

A Emoção toma a forma toda, fazendo o ser flutuar. Mas ela pode machucar, ferir e roubar a consciência.

Com a dor, os pensamentos se esvaíem, levando a Razão a se sentir obrigada a tomar o lugar da Emoção.

Mas a Razão é dura demais. Finca o ser ao chão, tirando-lhe todo o flutuar.

Nada que o equilíbrio não possa sanar. A Razão e a Emoção então, podem compartilhar.











CONCLUSÃO

Esta tese teve início na pesquisa da invenção da fotografia, porém, foi possível verificar que ela não foi inventada em 1826 com Niépce, nem em 1833 por Hércule de Florence ou em 1839 com Daguerre, e nem pelos químicos. Ela está sendo desenvolvida desde o século IV a.C. com a percepção da reflexão da luz em um ambiente escuro por Aristóteles. Até os dias atuais ela está em constante desenvolvimento e continuará a ser desenvolvida e modificada enquanto a luz e o homem existirem.

A fotografia é o reflexo da ânsia do homem em registrar o real, ou buscar alguma forma de representar seus sentimentos e mostrá-los para quem queira ou possa ver. E para isto, ele aprimora cada vez mais seus suportes que, de uma câmara escura, passou para uma câmera fotográfica analógica, uma câmera digital e nos dias atuais, para um aparelho que faz muita coisa, inclusive fotografar o *smartphone*.

Esta nova forma de fotografar e de olhar a imagem pode proporcionar uma nova narrativa, além da utilização de todos os elementos e detalhes contidos nela. Desta forma, uma nova maneira de se construir imagens surgiu com o uso das câmeras dos aparelhos celulares. Mas a construção da fotografia enquanto imagem permanece enraizada, cheia de histórias para contar: a do fotógrafo e a do espectador.

Assim como a fotografia pode ser dupla, carregada de informações explícitas na imagem ou com narrativas ocultas que dependem da interpretação do observador, o instante da fotografia também pode ser duplo. Na realidade, não há como um instante existir sem o outro. É decisivo no momento da sua captura, mas é contínuo a partir do momento em que esta fotografia continua a existir e ser observada.

A fotografia possui informações, críticas e história que o fotógrafo definiu e carregou no ato de fazê-la e que pode ser entendida e decifrada no campo das ciências, porém, se apresentarmos a mesma fotografia sem informar seu conteúdo informativo que está oculto na imagem no campo das artes, ela poderá receber diferentes narrativas e interpretações, pois está sujeita a isto. Esta fotografia é o congelamento de um instante intencional, carregada de informações, mas que por ainda existir, deriva do instante contínuo.

O ato fotográfico, o registro, o momento da fixação da imagem é um instante decisivo, pois ele pode nunca mais acontecer da mesma maneira, mesmo que tenha sido ensaiado, mas o mundo por essência não para, o tempo é contínuo e esta imagem congelada continua a ter e receber significações diferentes por onde passar. A vida dela irá continuar e pode ter a sua

essência modificada, mesmo carregando informações do passado, mas pode construir sua nova história.

Desta forma, para se estudar a fotografia, é importante entender que por diversas vezes, o significado mais importante que a imagem fotográfica carrega está oculto, e que para se entender esta fotografia é preciso compreender a narrativa ausente na imagem. É necessária uma visão mais abrangente. E a fotografia artística possibilita uma visão mais abrangente e dá asas à interpretação. Ela incorpora em seu estilo diversas outras vertentes de utilização das fotografias e que visam, estritamente, a narrativa imagética, e dentre eles, está a Fotografia *Fine Art* que é utilizada para expor sentimentos do fotógrafo e provocar sentimentos no espectador, sempre com a utilização de tratamento e manipulação das imagens para provocar o inconsciente e com acabamento de excelência, incluindo a impressão em papel fotográfico de melhor qualidade para que sejam atribuídas qualidades de obra de arte às mesmas.

Após o mergulho em referencial teórico e fundamentação para entender os instantes da imagem fotográfica e entender que o instante decisivo, assim como o *punctum* são os que regem a fixação da representação do real no suporte fotográfico, seja ele físico ou digital e também são os pontos de atenção na composição imagética, o entendimento do instante contínuo foi essencial para poder me aprofundar na fotografia *Fine Art* e na mobgrafia, pois entender este instante é entender que a fotografia possui continuidade e que seu propósito e seu suporte podem definir o seu tempo de vida. Bem, se uma fotografia feita em papel fotográfico e revelada não for bem guardada, seu contínuo terá um fim rápido, assim como uma fotografia com um propósito específico, como por exemplo uma matéria de jornal ou para ser utilizada em um marketing de algum produto também pode ter sua vida efêmera assim que a notícia ou a propaganda forem lidas. Porém, a fotografia *Fine Art* pode estender o contínuo da fotografia uma vez que dá abertura para novas interpretações a cada espectador, e a mobgrafia pode elevar seu contínuo a cada compartilhamento desta imagem em alguma rede social.

A *Fine Art* através da mobgrafia possibilita a construção de novas linguagens. Para Ostrower (1998) todas as linguagens de arte são linguagens não-verbais associadas às formas. Não há a possibilidade de explicar a cor azul. Nós podemos saber sobre ele, sua composição e comprimento de onda, mas isto não é o que percebemos. As formas se remetem aos nossos sentidos e precisam ser vistas para que “seu conteúdo expressivo se comunique a nós não apenas ao nível de informações intelectuais, mas dentro de um contexto vivencial maior, de sentimentos e memórias, ritmos internos e equilíbrio” (OSTROWER, 1998, p.258).

Com a fotografia *Fine Art*, os tratamentos de imagens são permitidos e muito bem vindos. Eles se transformam em facilidades e complemento para que o fotógrafo consiga

construir a imagem final como imaginado, acrescentando sobreposições, modificando a imagem e alterando as cores e combinações tonais, explorando ao máximo o sentimento desejado.

O trabalho artístico não segue apenas em linha reta. Ele está sempre em aberto pois nem o próprio artista pode afirmar o que fará no instante seguinte e nem quando seu trabalho chegará ao fim. Muitas novas situações podem surgir criando desequilíbrios ou instigando novas composições. “Na verdade, a fim de criar é preciso poder desequilibrar, sempre e de novo, para poder reequilibrar, sempre e de novo [...] É como o próprio viver” (OSTROWER, 1998, p.57).

As significações aparecem na fotografia após os componentes da imagem estarem relacionados entre si e o conjunto que formam, se articulando e desempenhando funções que constroem a mensagem final. Mas seus significados não são estáticos, eles podem se alternar de acordo com o contexto em que as imagens são apresentadas e com o espectador que as interpreta, gerando assim um conteúdo de grande complexidade expressiva.

Parafraseando com o conceito de instante decisivo atribuído à Henri Cartier-Bresson e o instante contínuo da fotografia, citado anteriormente como entendimento da construção do pensamento de Boris Kossoy e Geoff Dyer, e analisado sob uma nova interpretação com os termos de Philippe Dubois e Roland Barthes, 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. E para reafirmar isto, a Série “Razão e Emoção”, fruto desta tese, foi compartilhada nas redes sociais *Facebook*, *Instagram*²⁹, *Behance*³⁰ e em no blog pessoal³¹ desta autora, para que o conceito de mobgrafia se concretize (captura, tratamento e compartilhamento das imagens através do *smartphone*) bem como possibilitar uma infinidade de releituras, interpretações e contínuos dos instantes.

A elaboração da série narrativa em *Fine Art* trouxe na prática os estudos em fotografia, e os novos conhecimentos deste suporte fotográfico que ainda está em desenvolvimento que é a mobgrafia. Entender este suporte e decidir construir uma narrativa a partir dele foi um processo longo, pois para isto, foi necessário entender não somente como uma câmera pode funcionar dentro de um aparelho celular, ou como compensar na composição fotográfica as deficiências técnicas que este suporte ainda possui, como por exemplo não possuir obturador ou o tamanho pequeno do sensor que é compensado pelo processador de forma virtual e que ainda, não chega à qualidade técnica de imagem e nitidez que uma câmera fotográfica possui.

²⁹ *Instagram* @projetomobgrafia.

³⁰ *Behance*: <https://www.behance.net/nataliamvi971a>

³¹ Blog da Pintura à Pintura: <https://dapinturaapintura.wixsite.com/fotografia>

Entender os quesitos técnicos da mobgrafia foram necessários para se chegar à conclusão que ela propicia muito mais a criatividade do fotógrafo dando a ele praticidade tanto no processo criativo, pois é possível realizar pesquisas e anotações no mesmo suporte onde se faz as fotografias, além de ter as facilidades de tratamento e manipulação das imagens obtidas e ainda compartilhá-las ao final.

Pensar no tema da série, elaborar o *brainstorming*, escolher a locação onde seriam feitas as capturas das imagens, pensar nos figurinos e props, escolher a modelo e direcionar as poses de acordo com todo planejamento esboçado não tira da fotografia seu instante decisivo, pois ele é inerente à captura da imagem. É entre o enxergar a fotografia e o registro da imagem pelo sensor do aparelho que ele existe e mesmo que tendo sido planejado, ele pode ocorrer de forma díspar e não se repetir novamente, mesmo que copiado. O instante decisivo é como o tempo que não volta mais. Ele é a fração congelada do real temporal e não se repete nunca mais.

Tendo as imagens já capturadas, tratadas e finalizadas de acordo com o planejado, fazem com que o contínuo dos documentos ali reconhecidos como mobgrafias sejam instaurados. A partir da interpretação do espectador, a série irá tomar seus próprios rumos, e a partir do *studium* e do gostar ou não gostar, ela determinará o instante contínuo e a vida que terá.

E no final desta tese, foi possível perceber que as fotografias e séries em *Fine Art* foram em sua maioria dramáticas, melancólicas e impactantes. Provavelmente isto ocorreu porque foi o sentimento que se pretendeu externar. A dor, o desconforto, a saudade e o sentimento de perda são íntimos, não estão refletidos no rosto como o sorriso que é fácil de se ver. Afinal, a base do estilo fotográfico *Fine Art* é este: a fixação do sentimento em uma imagem; a provocação do sentimento através de uma imagem.

Com a *Fine Art*, quero pegar um pedaço do mundo e transformá-lo em um novo mundo.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE, I. M. A Arte de Internet: na fronteira entre Arte e Tecnologia. In: **VIII LUSOCOM**, 2009. Lisboa. Anais do VIII Congresso LUSOCOM. Lisboa: Universidade Lusófona, 2009. p.1155- 1166.
- ASSOULINE, P. **Henri Cartier-Bresson: o olhar do século**. Porto Alegre: Editora L & PM, 2014.
- BARCELLOS, J. A. Quando a Película Encontra o Pixel: Novas Intersecções na Construção de Imagens Ancoradas em Novos Ecossistemas Midiáticos. **TESE**. Doutorado em Mídia e Tecnologia. Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”. Bauru, São Paulo, 2020. Acesso em jul. 2021. Disponível em: < <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/193489>>.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política - obras escolhidas**. vol. I. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.
- _____. **Pequena história da fotografia**. São Paulo: Ática, 1985.
- BERGER, J. **Modos de Ver**. São Paulo: Martins Fontes, 1972.
- _____. Para entender uma fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- BITTENCOURT, D. **Fotografia Fine Art**. 2. Ed. Santa Catarina: iPhoto Editora, 2017.
- _____. **(Des)construindo a Fotografia Fine Art**. São Paulo: Chiado Books, 2021.
- BLECHER, J. Sanyo SCP-5300 Review. 13 de janeiro de 2003. **CNET, a Red Ventures company. Artigo em Site**. Disponível em <https://www.cnet.com/reviews/sanyo-scp-5300-sprint-review/>. Acesso em jun. 2022.
- BORTONE, M. G. R. Da fotografia à mobgrafia: um recorte sobre como as novas mídias transformaram o modo de produção, compartilhamento e consumo de cultura. **TCC**. Curso de Especialização em Mídia, Informação e Cultura. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017. Acesso em jan. 2021. Disponível em:< http://celacc.eca.usp.br/pt-br/tcc_celacc/da-fotografia-mobgrafia-recorte-sobre-novas-midias-transformaram-modo-producao>.
- BRASSAI, New York, The Museum of Modern Art, 1968. In: KOSSOY, B. **Fotografia e História**. 5a. Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.
- BRIOT, A. **Marketing fine art photography**. Santa Barbara, CA: 2011.
- BRONOWSKI, J. **As Origens do Conhecimento e da Imaginação**. 2.a Ed. Trad. de Maria Julieta de Alcântara Carreira Penteado. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.
- CARTIER-BRESSON, H. **O Imaginário segundo a natureza**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- _____. **Ver é um todo: entrevistas e conversas**. São Paulo: Gustavo Gili, 2015.
- CASTELLS, M. **A Sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CIVITA, V. Arte nos Séculos. Vol. III. São Paulo: Abril Cultural, 1970.

- COLI, J. **O que é arte?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- DA VINCI, L. **Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura.** [Coordenação e edição Folha de São Paulo; Trad.: Martin Ernesto Russo]. Vol.3. Barueri: Editorial Sol, 2007.
- DANAKIS, Christos et al., Using a CMOS camera sensor for visible light communication. 2012 Ieee Globecom Workshops, [s.l.], p.1244-1248, dez. 2012. IEEE. Disponível em: http://195.134.65.236/IEEE_Globecom_2012/papers/p1244-danakis.pdf. Acesso em jan. 2022.
- DELACROIX, E. **Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura.** [Coordenação e edição Folha de São Paulo; Trad.: Martin Ernesto Russo]. Vol.14. Barueri: Editorial Sol, 2007.
- DYER, G. **O instante Contínuo:** uma história particular da fotografia. Trad. Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- FABRIS, A. **O Desafio do Olhar:** fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. Volume I. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- FARINA, M. **Psicodinâmica das Cores em Comunicação.** 3 ed. São Paulo: Edgar Blucher, 1920.
- FLUSSER, V. **Ensaio sobre a fotografia:** para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio D 'Água, 1998.
- _____. **Filosofia da caixa preta:** ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Annablume, 2011.
- FREIRE, P. Desafios da Educação de Adultos ante a Nova Reestruturação Tecnológica. In: **Pedagogia da Indignação: cartas pedagógicas e outros escritos.** São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- FONTCUBERTA, J. **La Furia de Las Imágenes.** Galaxia Gutenberg, 2016.
- GARDNER, H. **As Artes e o Desenvolvimento Humano.** Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- GOMBRICH, Ernest Hans. A história da arte. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2000.
- GOYA, F de. **Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura.** [Coordenação e edição Folha de São Paulo; Trad.: Martin Ernesto Russo]. Vol.5. Barueri: Editorial Sol, 2007.
- HACKING, J. **Tudo sobre fotografia.** Trad. Fabiano Morais, Fernanda Abreu e Ivo Korytowsky. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.
- HOPPE, A. **Fotografia digital sem mistérios:** os segredos para fazer grandes fotos. Balneário Camboriú: Editora Photos, 2008.
- KNAUSS, P. Aproximações disciplinares: história, arte e imagem. Anos 90, Porto Alegre, v.15, n.28, p.151-168, dez. 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/7964/4752>. Acesso em fev. 2022.
- KOSSOY, B. **Os tempos da fotografia:** o efêmero e o perpétuo. 3.ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.
- _____. **Entrevista com Boris Kossoy.** HOLANDA, B. B. ALFONSI, D. Estudos Históricos Rio de Janeiro, vol. 31, n° 65, p. 495-520, setembro-dezembro 2018. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/eh/a/fMTPN7g48rnFr9pdsj74tMd/?lang=pt>>. Acesso em janeiro de 2022.
- _____. **Viagem pelo Fantástico.** 2a. Ed. Editora Ipsis, 2021.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3ª Ed., São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

KULCSÁR, J. Henri Cartier-Bresson: primeiras fotografias. **Catálogo de exposição**. Não paginado. São Paulo, Centro Cultural FIESP- Sesi-SP, 2017.

LEMOS, A. Arte eletrônica e cibercultura. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, v.4, n.6. p21-31, jun.1997. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/2960>>. Acesso em 09 nov. 2017.

MAGID, L. Uma menina e o telefone com câmera nasceram há 20 anos. **The Mercury News**. 8 de junho de 2017. Disponível em: <https://www.mercurynews.com/2017/06/08/a-baby-girl-and-the-camera-phone-were-born-20-years-ago/>. Acesso: jan. 2021.

MANOVICH, L. **Software Takes Command**. Bloomsbury: New York, 2013.

MCLUHAN, M. Entrevista com Herbert Marshall McLuhan. In: **Biblioteca Salvat de Grandes Temas**. Teoria da imagem. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

MENEGAZZO, M. A. Espelho diário – narrando a fotografia. Todas as Musas, ISSN2175-1277. Ano 01, num 02, jan. a jul. 2010. Disponível em: https://todasasmusas.com.br/02Maria_Adelia.pdf. Acesso em fev., 2022.

MICHELANGELO. **Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura**. [Coordenação e edição Folha de São Paulo; Trad.: Martin Ernesto Russo]. Vol.9. Barueri: Editorial Sol, 2007.

MORIN, E. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina, 2005.

OSBORN, A. **O Poder Criador da Mente**: princípios e processos do pensamento criador e do “brainstorming”. São Paulo: Ibrasa Editora, 1987.

OSTROWER, F. **A Sensibilidade do Intelecto**. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

OSTROWER, F. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1984.

REMBRANDT. **Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura**. [Coordenação e edição Folha de São Paulo; Trad.: Martin Ernesto Russo]. Vol.17. Barueri: Editorial Sol, 2007.

ROCHA, W. **Entrevista concedida à Natalia Martin Viola por e-mail**. Bauru, janeiro de 2023.

SÃO THIAGO, M. C. **Entrevista concedida à Natalia Martin Viola por e-mail**. Bauru, janeiro de 2023.

SARTRE, J. P. **O imaginário**: psicologia fenomenológica da imaginação. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2019.

SCIENCE MUSEUM GROUP. Kyocera 'Visualphone VP210' mobile video phone. 2001-289/1 Science Museum Group Collection Online, 2001. Acesso em nov. 2022. Disponível em: <https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk/objects/co8710801/kyocera-visualphone-vp210-mobile-video-phone-mobile-telephone>.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUGEZ, M. L. **História da Fotografia**, Lisboa: Dinalivro, 2001.

SOUTTER, L. **Why Art Photography?** Routledge, 2013.

SOUZA, J. CARDOZA, A. Sensores de Imagem Digitais CCD E CMOS. VII CONNEPI, 2012. Artigo em site. Disponível em: <https://propi.ifto.edu.br/ocs/index.php/connepi/vii/paper/viewFile/1667/2517>. Acesso em jan. 2022.

STIEGLITZ, A. Camera Work. A Pictorial Guide. Vol. 15. Dover Publications, New York, 1978.

VELÁSQUEZ, D. **Coleção Folha Grandes Mestres da Pintura**. [Coordenação e edição Folha de São Paulo; Trad.: Martin Ernesto Russo]. Vol.7. Barueri: Editorial Sol, 2007.

VIOLA, N. M. RENÓ, D. **Da Pintura à Pintura**. In: GUIMARÃES, D..DAVINO, G..BARCELLOS, J. BETTI, J. G.MARGADONA, L. PIAGGIO, L. ANTUNES, M. J. (Org.). Registros. 1a Ed. - Aveiro: Ria Editorial, p. 326-342, abr. 2020. Disponível em: <http://www.riaeditorial.com/index.php/registros/>. Acesso em jan. 2021.

VYGOTSKY, L.S. (1979). Consciousness as a problem in the psychology of behavior. Soviet Psychology, 17, 3-35. DOI: 10.2753/RPO1061-040517043.

WOOLF, V.; CAMERON, J. M.; FRY, R. **Julia Margaret Cameron**. Introdução de Tristram Powell. 3 ed. The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Getty Publications, 2018.

ANEXO 1

Entrevista com Wander Rocha, concedida à Natalia Martin Viola por e-mail (natalia.m.viola@unesp.br) em janeiro de 2023.

1. Apresentação (Por gentileza, informe seu nome, idade e profissão).

R: Meu nome é Wander Rocha, tenho 55 anos e sou fotógrafo.

2. A mobgrafia, ou seja, a fotografia feita, tratada e compartilhada por meio do aparelho celular já está bastante difundida na atualidade e é produzida por fotógrafos e por não-fotógrafos, para fins profissionais ou apenas por hobby. Como você conheceu a mobgrafia e de que forma trabalha com ela?

R: Apesar de me considerar um fotógrafo tradicional que ama o peso e a empunhadura de uma câmera DSLR, a mobgrafia veio para agregar. A mobgrafia entrou na minha vida em um período em que eu estava muito estressado no trabalho. Como eu residio na cidade de Niterói e trabalhava no Rio, eu atravessava a baía de Guanabara todos os dias e com isto eu tinha um visual muito bonito então eu aproveitava este caminho e ia fazendo algumas fotografias e clicando coisas que eu via, como um prédio histórico refletido em uma poça d'água. Eu parava ali, coisa de dois segundos tirava a foto e seguia em frente e isto começou a me ajudar como se fosse uma terapia. Então eu posso dizer que a mobgrafia entrou na minha vida como uma terapia. Na mesma época, as redes sociais estavam começando a ter um maior fluxo de imagens e eu fui adicionando estas imagens nas plataformas e as pessoas gostavam de vê-las e muitas vezes falavam que passavam pelo mesmo local e nunca haviam percebido a imagem representada na fotografia. Assim, na mesma época, criei um projeto chamado “RJ Invisível” que na verdade eram locais do Rio de Janeiro onde as pessoas passavam e não observavam a beleza e as coisas peculiares que tinham naquele lugar. E durante um bom tempo eu fiz muitas imagens para esse projeto que acabou nunca saindo do papel, nunca foi para uma parede, mas a junção disso tudo me ajudou no momento onde eu estava meio depressivo e triste e também ajudou a conhecer um pouco melhor e ver o poderio que essas câmeras acopladas a smartphone poderiam ter. Eu tinha um iPhone 5, que para a época tinha uma câmera razoável.

3. Com a disseminação da mobgrafia, muitos aplicativos para captura, tratamento e manipulação dessas imagens foram desenvolvidos, permitindo o uso da criatividade e o desenvolvimento da mobgrafia artística. Você desenvolve trabalho artístico com a mobgrafia há quanto tempo? Conte um pouco sobre qual técnica você utiliza ou desenvolveu e quais aplicativos são necessários para seu trabalho.

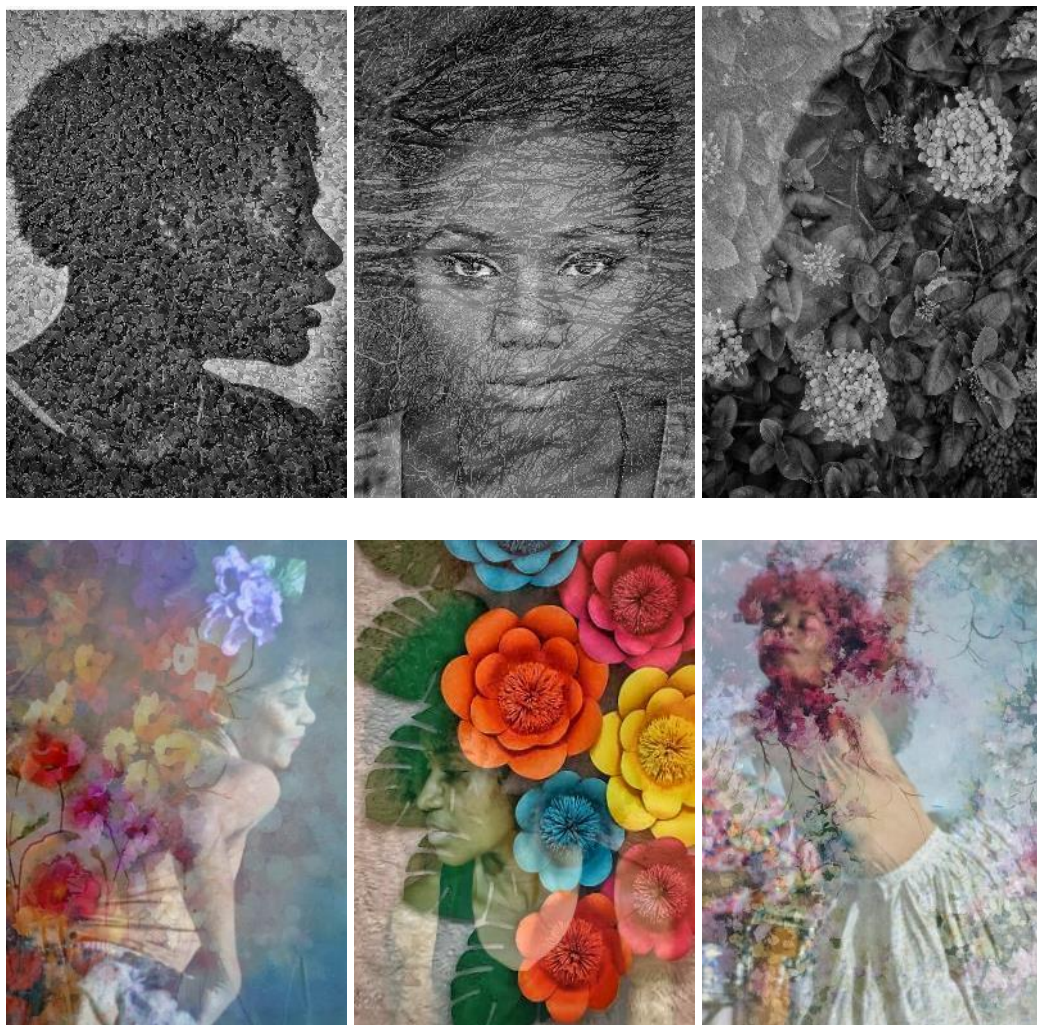
R: A minha relação com a mobgrafia artística data de aproximadamente três anos atrás, ou seja, 2020. Aproximadamente quando eu idealizei o “Projeto Simbiose”. Simbiose não é um projeto totalmente fechado com mobgrafia porque você utiliza várias imagens e mescla essas imagens. Essas imagens precisam apenas estar em arquivo JPG. Porém a mobgrafia pode trazer muita agilidade e rapidez para obter determinadas imagens. No caso da simbiose, é um projeto que une retratos e elementos da natureza. No meu caso, eu tinha um retrato feito com uma DSLR onde eu fiz essa mescla com um elemento da natureza que eu fiz com o celular, ou seja, uma mobgrafia. No projeto como um todo eu tenho essa liberdade, porém eu tenho dentro do projeto, que possui mais ou menos 120 imagens criadas até hoje, imagens criadas exclusivamente pela mobgrafia, tanto retrato quanto elementos da natureza feitos com celular. E isto eu posso fazer na rua. Se eu vejo uma pessoa, eu peço a permissão e faço um retrato dela, eu tenho essa liberdade de saber e até pensar a fotografia antes de fazê-la. Pensar a fotografia mesclada de uma forma antecipada. E para fazer a simbiose, eu uso exclusivamente o aplicativo Snapseed, pois ele tem todas as ferramentas necessárias para que eu possa tratar a foto e fazer a mesclagem. O processo é simples: você faz duas ou mais fotografias tendo o cuidado de não mesclar

muitas para que o produto final não fique confuso, abre o aplicativo Snapseed e faz a junção destas imagens e começa a fazer todo o tratamento de luz e sombra, e todos os tipos de tratamento que você tem em uma ferramenta mais potente como Photoshop, você tem ali no Snapseed também. O primeiro projeto foi exclusivamente em preto e branco, e o segundo projeto eu já utilizei fotografias coloridas, pois eu queria algo com corpo que eu gosto muito. É um projeto que artisticamente falando, ficou muito bonito e que no fundo passava uma mensagem. Na primeira parte do projeto eu queria sempre um personagem negro com essa questão do elemento da natureza para chamar a atenção contra preconceito racial e contra o desmatamento. A Simbiose é etimologicamente definida como uma associação a longo prazo entre dois organismos, de espécies diferentes, que podem se beneficiar com essa relação ou não. Foi pensando nesse conceito que resolvi elaborar o projeto denominado "Simbiose". Tornar uma duas espécies que, vitalmente, dependem uma do outro. Porém um deles, o homem, depreda e mutila o meio-ambiente tão importante para sua sobrevivência. Minha principal intenção ao gerar as imagens é transformar essas duas espécies em uma só. Demonstrar através de representações que a vida humana não pode caminhar sozinha. Todos os seres são importantes nesta caminhada de forma que não haja um desequilíbrio e, conseqüentemente, o fim da vida terrena. Implicitamente, fora a beleza, a utilização de retratos de personagens negros - concomitantemente com elementos da natureza - é uma forma de provocar e levar à reflexão do público sobre duas bandeiras que não podem ser deixadas de lado: o preconceito racial, tão camufladamente negado por boa parte da população brasileira, e a depredação ambiental devido a ambições mercadológicas. A questão estética e com muita textura, foi o ponto crucial para a escolha do preto e branco, exceto por algumas imagens pontuais onde a técnica do Cut Out foi utilizada. O impacto visual e a reflexão são os grandes motes do projeto. O processo criativo consiste na escolha aleatória das imagens e, em seguida, a realização de testes utilizando a dupla exposição e pequenos ajustes no aplicativo mobile Snapseed.

4. As novas formas de fotografar através da mobgrafia e do uso de aplicativos para o tratamento e manipulação das imagens trouxe mais liberdade no fazer fotográfico e possibilitou a criação artística. Como você enxerga essa nova forma de fotografar? Em seu ponto de vista, ela pode valorizar ou desvalorizar a fotografia tradicional?

R: Como eu falei anteriormente, a mobgrafia não veio para competir ou substituir a forma tradicional de fotografia com câmeras DSLR. Ela veio de forma a agregar. Ela agrega e dá opção para as pessoas poderem fazer as suas fotografias e tem a questão muito importante da mobilidade onde a pessoa pode pegar o celular, ver um lindo pôr do sol, fazer a fotografia em dois ou três segundos e guardar o celular de novo, diferente de uma câmera que você tem que pegar, configurar e leva tempo. Então essa vantagem é muito grande, e muitas pessoas estão usando. As câmeras de Smartphone estão cada vez mais complexas, estão cada vez mais potentes, tanto que hoje existem smartphones que custam o preço de uma DSLR de ponta. Então a mobgrafia não fica nada a dever, muito pelo contrário, as imagens estão fantásticas e são imagens que podem ser impressas tranquilamente ou por conta da mobilidade e da facilidade as pessoas podem fazer a foto, tratar e enviar essa foto para ser impressa pelo celular e só vai lá buscar a fotografia depois de pronta. Então ela faz tudo com celular enquanto que pela câmera DSLR já tem um processo maior, onde você faz a foto depois você baixa a foto do computador, depois você trata a foto através de um programa como o Lightroom e aí sim você tem a imagem que está preparada para você enviar. Então essa rapidez da mobgrafia fez com que agregasse mais pessoas em seu uso e nessa paixão que é a fotografia. Eu ensino fotografia, e sei que ainda existem coisas que a mobgrafia não registra, mesmo que já seja possível fazer astrofotografia com ela. É um avanço muito grande onde a técnica e a forma são poucas coisas que você precisa ensinar, e a prática do dia a dia vai fazer com que a pessoa evolua cada vez mais. Hoje em dia você vê exposições e concursos no exterior que apresentam exclusivamente a mobgrafia.

5. Se possível, poderia compartilhar dois de seus trabalhos com mobgrafia para publicação na tese?



ANEXO 2

Entrevista com M. Cecília São Thiago, concedida à Natalia Martin Viola por e-mail (natalia.m.viola@unesp.br) em janeiro de 2023.

1. Apresentação (Por gentileza, informe seu nome, idade e profissão).

R: Maria Cecilia de São Thiago. Nasci em 26/10/57. Designer Gráfica, Designer de Joias, e Fotógrafa, Formada pelo Iadê e Diplomada no Curso de Comunicação Visual – Bacharelado - (FAAP) Faculdade de Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado 1981, e Pós-Graduada no Curso de Processos, Gestão e Cultura Contemporânea no Madalena Centro de Estudos da Imagem /Unimes Universidade Metropolitana de Santos 2017.

2. A mobgrafia, ou seja, a fotografia feita, tratada e compartilhada por meio do aparelho celular já está bastante difundida na atualidade e é produzida por fotógrafos e por não-fotógrafos, para fins profissionais ou apenas por hobby. Como você conheceu a mobgrafia e de que forma trabalha com ela?

R: Foi em 2013 quando vi um documentário sobre imagens feitas e principalmente editadas com os dispositivos móveis, que ouvi pela primeira vez sobre iPhoneography, descobri o -iphoneart.com e a partir daí meus dias foram tomados por este movimento artístico. Me interessei e Iniciei o trabalho no iPhone e no iPad a partir deste documentário em língua alemã visto em 2013, pois senti ali, que podia continuar o trabalho iniciado na faculdade, de intervenção e desenho com o pincel embebido em Revelador sobre o papel fotográfico exposto a luz do ampliador, nos dispositivos móveis. [Uma explicação: <https://www.instagram.com/tv/CDQ-ukspyRH/>]

Desde então, participo de vários grupos internacionais de artistas interessados e atuantes nessa forma de arte, como: <https://pixelsatanexhibition.com/2018/10/>, <https://neweramuseum.org/nem-pro/csaot01>, <https://neweramuseum.org/nem-pro/saothiago02>, <https://theappwhisperer.com/2019/09/mobile-photography-art-m-cecilia-sao-thiago-joins-theappwhisperer-as-our-new-portrait-of-an-artist-editor/>

Em setembro de 2013 encomendei o meu primeiro de muitos livros sobre o tema “A Arte da Fotografia iPhone: Criando Ótimas Fotos e Arte em Seu iPhone” por Bob Weil e Nicki Fitzgerald e desde então venho me especializando nesta nova forma de arte. Estudar a fotografia é tão importante como em qualquer outra forma de arte.

3. Com a disseminação da mobgrafia, muitos aplicativos para captura, tratamento e manipulação dessas imagens foram desenvolvidos, permitindo o uso da criatividade e o desenvolvimento da mobgrafia artística. Você desenvolve trabalho artístico com a mobgrafia há quanto tempo? Conte um pouco sobre qual técnica você utiliza ou desenvolveu e quais aplicativos são necessários para seu trabalho.

R: Tenho vários trabalhos desenvolvidos na área da fotografia e da arte. Desde colagens analógicas, colagens digitais, restauro de fotografias vintage, releituras de obras consagradas, street-photo e outros que podem ser apreciados no meu perfil do Instagram, onde determino um hashtag especial para cada série: #videobyklimtt, entre outros. Costumo usar mais de um celular e iPad para trabalhar as imagens onde tenho cerca de 800 Apps baixados, 282.856 fotografias e 10.018 vídeos armazenados. Como meu trabalho abrange uma gama grande de séries, uso aplicativos diferentes para cada uma delas. Mas os que mais uso são ArtStudio Pró, Procreate, iColorama, a linha Art_ Motion_ Videoleap e muitos mais. Além disso, lancei alguns fotolivros em coletânea com outros artistas e mais recentemente um fotolivro com releituras a partir de negativos em chapa de vidro, de fotografias estereográficas, feitas por meu pai em 1933, que também foi tema de uma exposição ano passado, sob a curadoria do grande Diógenes Moura.

Outras Publicações - Fotolivros

2021 - UNFORGETTABLE, ISBN: 978-6 5-995062-0-8, <https://www.klimtt.com/photobook>

2020 - THE QUILT PROJECT, ISBN: 9781715547189,

<https://www.blurb.co.uk/b/10307424-the-quilt-project>

2019 - IDENTICIDADE FOTOGRAFIAS - Editora Origem, ISBN - 9788564444249

<https://livrosdefotografia.org/perfil/7431/maria-cecilia-de-sao-thiago>

2015 - VIVO FOTOGRAFANDO by DBA Editora, ISBN - 9788572345101

4. As novas formas de fotografar através da mobgrafia e do uso de aplicativos para o tratamento e manipulação das imagens trouxe mais liberdade no fazer fotográfico e possibilitou a criação artística. Como você enxerga essa nova forma de fotografar? Em seu ponto de vista, ela pode valorizar ou desvalorizar a fotografia tradicional?

R: Oníricas ou pictóricas, minhas imagens não apresentam uma realidade factual, mas uma ilusão “fabricada para conjurar os domínios da nossa imaginação”. O meu trabalho é fruto de processos de criação e visualização, o que pode ser notado de forma explícita como um ritual para perceber intuitivamente o que está oculto. Com um olhar personalizado busco mostrar

como a fotografia pode se estender para além dos seus próprios limites físicos e subjetivos, e muitas vezes conta toda uma história sobre os efeitos da interação humana, características explícitas da arte conceitual, o que no meu modo de ver só acrescenta legitimidade ao trabalho e a fotografia que desde o seus primórdios vem instigando as normas e os padrões da arte.

5. Se possível, poderia compartilhar dois de seus trabalhos com mobgrafia para publicação na tese?



AAA - Angústia Ansiedade Amargura

https://www.instagram.com/reel/CoGRNycOkJg/?utm_source=ig_web_copy_link

Mais informações: Facebook Profile: <https://www.facebook.com/klimtt>

Facebook Page: <https://www.facebook.com/artbyklimtt>

Instagram: https://www.instagram.com/_klimtt/

Twitter: <https://twitter.com/klimtt>

<https://theappwhispererprintsales.com/collections/maria-cecilia-de-sao-thiago>

ANEXO 3

Entrevista com James Dantas Costa, concedida à Natalia Martin Viola por e-mail (natalia.m.viola@unesp.br) em janeiro de 2023.

1. Apresentação (Por gentileza, informe seu nome, idade e profissão).

R: James Dantas Costa, 33 anos, atualmente estou no cargo de Analista de Comunicação da empresa Águas do Sertão. Sou fotógrafo e criador de conteúdo no Mobgrafando.

2. A mobgrafia, ou seja, a fotografia feita, tratada e compartilhada por meio do aparelho celular já está bastante difundida na atualidade e é produzida por fotógrafos e por não-fotógrafos, para fins profissionais ou apenas por hobby. Como você conheceu a mobgrafia e de que forma trabalha com ela?

R: Conheci em 2014 na comunidade Lumia Voices da Nokia, ao adquirir um Lumia 520. Comecei a fotografar as coisas ao meu redor e me encantar pelos resultados, e desde então, usei a mobgrafia como trampolim para criar uma comunidade capaz de reunir apaixonados pela arte e estimular sua criatividade - o Mobgrafando.

3. Como você enxerga o futuro da fotografia com esta nova forma de fotografar através da mobgrafia?

R: A fotografia é uma arte recente, se compararmos a pintura por exemplo, mas é algo com bastante potencial. Não tem barreira geográfica, cultural e de idioma, pode despertar diversos sentimentos e atender a diversas finalidades, como o registro familiar, ou materiais profissionais voltados para clientes pessoa física ou empresas. A mobgrafia ajuda a popularizar e difundir a fotografia, tornando cada adepto mais consciente do poder que a fotografia tem.

4. Se possível, poderia compartilhar dois de seus trabalhos com mobgrafia para publicação na tese?



Minha foto mais famosa, feita com o Asus Zenfone 4.



Uma foto macro rica em detalhes, capturada com o Asus Zenfone 8.

ANEXO 4

CONTRATO DE CONCESSÃO DE USO DE IMAGEM

Pelo presente instrumento particular, **Natalia Martin Viola**, RG nº: 43.446.457-0, residente à rua Eduardo vergueiro de Lorena 5-44, Bauru, São Paulo, neste ato representada na forma do seu contrato social, doravante designada como CESSIONÁRIA, e **Maria Giulia do Lago**, RG nº: 58.094.471-2, menor impúbere, neste ato representado por sua mãe, Cláudia Maria do Lago, RG nº 28.058.910-4, ambas residentes e domiciliadas na Rua Theodoro Gavalvão, 1-48, Mary Dota, Bauru, São Paulo, doravante designado (a) como MODELO têm, entre si, justo e contratado o seguinte:

1. Pelo presente instrumento particular e na melhor forma de direito, a MODELO autoriza a CESSIONÁRIA, desde já, em caráter irrevogável e irretratável, a:

(a) utilizar e veicular as fotografias realizadas com o registro da imagem da MODELO sobre a CESSIONÁRIA, para fins de divulgação acadêmica ou publicidade institucional das fotografias feitas para o Ensaio em Fine Art para a Tese de Doutorado, sem qualquer limitação de número de inserções e reproduções;

(b) utilizar e veicular as fotografias acima referidas no site da cessionária na Internet, nas redes sociais;

(c) utilizar as fotografias para mostras artísticas e exposições;

(d) utilizar as fotografias em veículos próprios da CESSIONÁRIA, tais como livros, periódicos nacionais e internacionais, e quaisquer outras publicações acadêmicas;

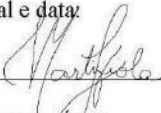
2. Os materiais publicitários referidos na cláusula anterior serão produzidos para utilização pela CESSIONÁRIA, sem prazo determinado, a contar da data da assinatura do presente instrumento.

3. A CESSIONÁRIA fica autorizada a executar livremente a montagem das fotografias, objeto deste contrato, podendo proceder aos cortes e às fixações necessárias, utilizando-as, no entanto, para os fins previstos neste instrumento, e responsabilizando-se pela guarda e pela utilização da obra final produzida.

5. O presente contrato é firmado em caráter irrevogável e irretratável, pelo mesmo obrigando-se as partes, em todos os seus termos, por si, seus herdeiros e sucessores.

As partes, justas e contratadas, assinam o presente instrumento em 2 (duas) vias de igual teor e para um só efeito.

Local e data:



CESSIONÁRIA



MODELO

(assinatura do representante legal)

ANEXO 5

Tabelas de Valores dos tratamentos das mobgrafias

Ajustes feitos na primeira mobgrafia da Série

Aplicativo Adobe Lightroom Mobile	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Limpeza da imagem	41 processos
Corte	4x3 centralizado
Saturação Geral	-8
Saturação Cor Vermelha	+20
Saturação Cor Laranja	-24
Saturação Cor Amarela	-45
Matiz Cor Amarela	+48
Luminosidade Cor Amarela	-10
Saturação Cor Verde	-64
Matiz Cor Verde	+42

Aplicativo Adobe Lightroom Mobile	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Saturação Cor Celeste	-39
Matiz Cor Celeste	+92
Clareza	-40
Desembaçar	+6
Vinheta	-38
Exposição	-60
Contraste	+20
Realces	-77
Branços	-48
Pretos	-10

Aplicativo Adobe Lightroom Mobile	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Máscara Pincel	4x
Máscara Radial	3x
Máscara IA	1x

↑
Máscaras com ajustes específicos e individuais (ex: exposição, realces e nitidez)

Aplicativo Lensa	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Profundidade	2
Distância Focal	40

Ajustes feitos na segunda mobgrafia da Série

Aplicativo Adobe Lightroom Mobile	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Limpeza da imagem	5 processos
Corte	4x3 centralizado
Saturação Geral	-8
Saturação Cor Vermelha	+20
Saturação Cor Laranja	-24
Saturação Cor Amarela	-45
Matiz Cor Amarela	+48
Luminosidade Cor Amarela	-10
Saturação Cor Verde	-64
Matiz Cor Verde	+42

Aplicativo Adobe Lightroom Mobile	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Saturação Cor Celeste	-39
Matiz Cor Celeste	+92
Clareza	-40
Desembaçar	+6
Vinheta	-38
Exposição	-60
Contraste	+20
Realces	-77
Branços	-48
Pretos	-10

Aplicativo Adobe Lightroom Mobile	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Máscara Pincel	0
Máscara Radial	2x
Máscara IA	1x

↑
Máscaras com ajustes específicos e individuais (ex: exposição, realces e nitidez)

Aplicativo Lensa	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Profundidade	2
Distância Focal	20

Ajustes feitos na terceira mobgrafia da Série

Aplicativo Adobe Lightroom Mobile	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Limpeza da imagem	7 processos
Corte	4x3 terço inferior
Saturação Geral	-8
Saturação Cor Vermelha	+20
Saturação Cor Laranja	-24
Saturação Cor Amarela	-45
Matiz Cor Amarela	+48
Luminosidade Cor Amarela	-10
Saturação Cor Verde	-64
Matiz Cor Verde	+42

Aplicativo Adobe Lightroom Mobile	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Saturação Cor Celeste	-39
Matiz Cor Celeste	+92
Clareza	-40
Desembaçar	+6
Vinheta	-38
Exposição	0
Contraste	+20
Realces	0
Branços	-48
Pretos	-10

Aplicativo Adobe Lightroom Mobile	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Máscara Pincel	1x
Máscara Radial	2x
Máscara IA	0

↑
Máscaras com ajustes específicos e individuais (ex: exposição, realces e nitidez)

Aplicativo Lensa	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Profundidade	1
Distância Focal	20

Ajustes feitos na quarta mobgrafia da Série

Aplicativo Adobe Lightroom Mobile	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Limpeza da imagem	10 processos
Corte	4x3 centralizado
Saturação Geral	-8
Saturação Cor Vermelha	+20
Saturação Cor Laranja	-24
Saturação Cor Amarela	-45
Matiz Cor Amarela	+48
Luminosidade Cor Amarela	-10
Saturação Cor Verde	-64
Matiz Cor Verde	+42

Aplicativo Adobe Lightroom Mobile	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Saturação Cor Celeste	-39
Matiz Cor Celeste	+92
Clareza	-40
Desembaçar	+6
Vinheta	-38
Exposição	-30
Contraste	+20
Realces	-77
Branços	-48
Pretos	-10

Aplicativo Adobe Lightroom Mobile	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Máscara Pincel	0
Máscara Radial	1x
Máscara IA	0

↑
Máscaras com ajustes específicos e individuais (ex: exposição, realces e nitidez)

Aplicativo Lensa	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Profundidade	1
Distância Focal	11

Ajustes feitos na quinta mobgrafia da Série

Aplicativo Adobe Lightroom Mobile	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Limpeza da imagem	05 processos
Corte	4x3 inferior direito
Saturação Geral	-8
Saturação Cor Vermelha	+20
Saturação Cor Laranja	-24
Saturação Cor Amarela	-45
Matiz Cor Amarela	+48
Luminosidade Cor Amarela	-10
Saturação Cor Verde	-64
Matiz Cor Verde	+42

Aplicativo Adobe Lightroom Mobile	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Saturação Cor Celeste	-39
Matiz Cor Celeste	+92
Clareza	-40
Desembaçar	+6
Vinheta	-38
Exposição	+20
Contraste	+20
Realces	0
Branços	-48
Pretos	-10

Aplicativo Adobe Lightroom Mobile	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Máscara Pincel	0
Máscara Radial	1x
Máscara IA	0

Máscaras com ajustes específicos e individuais (ex: exposição, realces e nitidez)

Aplicativo Lensa	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Profundidade	1
Distância Focal	4

Ajustes feitos na sexta mobgrafia da Série

Aplicativo Adobe Lightroom Mobile	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Limpeza da imagem	23 processos
Corte	4x3 centralizado
Saturação Geral	-8
Saturação Cor Vermelha	+20
Saturação Cor Laranja	-24
Saturação Cor Amarela	-45
Matiz Cor Amarela	+48
Luminosidade Cor Amarela	-10
Saturação Cor Verde	-64
Matiz Cor Verde	+42
Saturação Cor Celeste	-39
Matiz Cor Celeste	+92

Aplicativo Adobe Lightroom Mobile	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Matiz Cor Azul Profundo	+18
Saturação Azul Profundo	-36
Luminância Azul Profundo	-36
Clareza	-40
Desembaçar	+6
Vinheta	-38
Exposição	-20
Contraste	+10
Realces	-30
Branços	-48
Pretos	-10

Aplicativo Adobe Lightroom Mobile	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Máscara Pincel	0x
Máscara Radial	1x
Máscara IA	1x

Máscaras com ajustes específicos e individuais (ex: exposição, realces e nitidez)

Aplicativo Lensa	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Profundidade	2
Distância Focal	40

Aplicativo Adobe Photoshop Fix	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Inchar	1x
Dissolver	1x

Ajustes feitos na sétima mobgrafia da Série

Aplicativo Adobe Lightroom Mobile		Aplicativo Adobe Lightroom Mobile		Aplicativo Adobe Lightroom Mobile	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde	Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde	Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Limpeza da imagem	0 processos	Matiz Cor Azul Profundo	+18	Máscara Pincel	1x
Corte	4x3 inferior direito	Saturação Azul Profundo	-36	Máscara Radial	1x
Saturação Geral	-8	Luminância Azul Profundo	-36	Máscara IA	1x
Saturação Cor Vermelha	+20	Clareza	-40	Máscaras com ajustes específicos e individuais (ex: exposição, realces e nitidez)	
Saturação Cor Laranja	-24	Desembaçar	+6		
Saturação Cor Amarela	-45	Vinheta	-38	Aplicativo Lensa	
Matiz Cor Amarela	+48	Exposição	0		
Luminosidade Cor Amarela	-10	Contraste	+20	Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Saturação Cor Verde	-64	Realces	-77	Profundidade	1
Matiz Cor Verde	+42	Branços	-48	Distância Focal	18
Saturação Cor Celeste	-39	Pretos	-10		
Matiz Cor Celeste	+92				

Ajustes feitos na sétima mobgrafia da Série

Aplicativo PicsArt	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Recorte	1x
Contornar	1x
Salvar em PNG	1x

Aplicativo Adobe Photoshop Fix	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Retocar	1x
Remoção de Mancha	2x
Clonar	2x

Aplicativo Adobe Photoshop Mix	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Sobreposição de Imagens	1x
Cortar	1x
Seleção Inteligente	1x
Suavização de Bordas	1x

Aplicativo Snapseed	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Efeito Foco	1x
Gradiente Linear	1x
Pincel de Camadas	1x

Ajustes feitos na sétima (“Plano B”) mobgrafia da Série

Aplicativo Adobe Lightroom Mobile	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Limpeza da imagem	9 processos
Corte	4x3 centralizado
Saturação Geral	-8
Saturação Cor Vermelha	+20
Saturação Cor Laranja	-24
Saturação Cor Amarela	-45
Matiz Cor Amarela	+48
Luminosidade Cor Amarela	-10
Saturação Cor Verde	-64
Matiz Cor Verde	+42
Saturação Cor Celeste	-39
Matiz Cor Celeste	+92

Aplicativo Adobe Lightroom Mobile	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Matiz Cor Azul Profundo	+18
Saturação Azul Profundo	-36
Luminância Azul Profundo	-36
Clareza	-40
Desembaçar	+6
Vinheta	-38
Exposição	-30
Contraste	+20
Realces	0
Branços	-48
Pretos	-10

Aplicativo Adobe Lightroom Mobile	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Máscara Pincel	1x
Máscara Radial	1x
Máscara IA	1x

Máscaras com ajustes específicos e individuais (ex: exposição, realces e nitidez)

Aplicativo Lensa	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Profundidade	1
Distância Focal	20

Ajustes feitos na oitava mobgrafia da Série

Aplicativo Adobe Lightroom Mobile	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Limpeza da imagem	26 processos
Corte	4x3 centralizado
Saturação Geral	-8
Saturação Cor Vermelha	+20
Saturação Cor Laranja	-24
Saturação Cor Amarela	-45
Matiz Cor Amarela	+48
Luminosidade Cor Amarela	-10
Saturação Cor Verde	-64
Matiz Cor Verde	+42
Saturação Cor Celeste	-39
Matiz Cor Celeste	+92

Aplicativo Adobe Lightroom Mobile	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Matiz Cor Azul Profundo	+18
Saturação Azul Profundo	-36
Luminância Azul Profundo	-36
Clareza	-40
Desembaçar	+6
Vinheta	-38
Exposição	-30
Contraste	+20
Realces	-40
Branços	-48
Pretos	-10

Aplicativo Adobe Lightroom Mobile	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Máscara Pincel	1x
Máscara Radial	2x
Máscara IA	1x

Máscaras com ajustes específicos e individuais (ex: exposição, realces e nitidez)

Aplicativo Lensa	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Profundidade	1
Distância Focal	20

Ajustes feitos na oitava mobgrafia da Série

Aplicativo PicsArt	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Recorte de Formas	1x
Salvar em PNG	1x

Aplicativo Adobe Photoshop Fix	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Retocar	1x
Remoção de Mancha	1x
Corrigir	1x

Aplicativo Adobe Photoshop Mix	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Sobreposição de Imagens	1x
Ajuste de Dimensão	1x
Pluma	1x
Girar X	1x

Ajustes feitos na nona mobgrafia da Série

Aplicativo Adobe Lightroom Mobile	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Limpeza da imagem	6 processos
Corte	4x3 centralizado
Saturação Geral	-8
Saturação Cor Vermelha	+20
Saturação Cor Laranja	-24
Saturação Cor Amarela	-45
Matiz Cor Amarela	+48
Luminosidade Cor Amarela	-10
Saturação Cor Verde	-64
Matiz Cor Verde	+42
Saturação Cor Celeste	-39
Matiz Cor Celeste	+92

Aplicativo Adobe Lightroom Mobile	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Matiz Cor Azul Profundo	+18
Saturação Azul Profundo	-36
Luminância Azul Profundo	-36
Clareza	-40
Desembaçar	+6
Vinheta	-38
Exposição	+10
Contraste	+20
Realces	-40
Branços	-48
Pretos	-10

Aplicativo Adobe Lightroom Mobile	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Máscara Pincel	0x
Máscara Radial	1x
Máscara IA	1x

Máscaras com ajustes específicos e individuais (ex: exposição, realces e nitidez)

Aplicativo Lensa	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Profundidade	1
Distância Focal	4

Ajustes feitos na nona mobgrafia da Série

Aplicativo PicsArt	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Efeitos	1x
Desfoque de Movimento	1x

Aplicativo Snapseed	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Sobreposição de Imagens	4x
Ajuste de Opacidade	4x
Camada de Edições	4x
Pincel de Edição	4x

Ajustes feitos na décima mobgrafia da Série

Aplicativo Adobe Lightroom Mobile	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Limpeza da imagem	56 processos
Corte	4x3 centralizado
Saturação Geral	-8
Saturação Cor Vermelha	+20
Saturação Cor Laranja	-24
Saturação Cor Amarela	-45
Matiz Cor Amarela	+48
Luminosidade Cor Amarela	-10
Saturação Cor Verde	-64
Matiz Cor Verde	+42

Aplicativo Adobe Lightroom Mobile	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Saturação Cor Celeste	-39
Matiz Cor Celeste	+92
Clareza	-40
Desembaçar	+6
Vinheta	-38
Exposição	00
Contraste	+20
Realces	-42
Branços	-56
Pretos	-10

Aplicativo Adobe Lightroom Mobile	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Máscara Pincel	0x
Máscara Radial	1x
Máscara IA	0x

Máscaras com ajustes específicos e individuais (ex: exposição, realces e nitidez)

Aplicativo Lensa	
Ferramenta/Processo	Ajuste/Qtde
Profundidade	1
Distância Focal	6