

UFRJ- Universidade Federal do Rio de Janeiro

LUANA MOREIRA CHRISTOFFEL ANTUNES

A Distância:
um (quase) diário fotografico

Rio de Janeiro – RJ
2021

UFRJ- Universidade Federal do Rio de Janeiro

LUANA MOREIRA CHRISTOFFEL ANTUNES

A Distância:
um (quase) diário fotografico

Trabalho de Conclusão de Curso apresenta-
do ao Curso de Comunicação Visual Design
da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Orientadora: Lilian Soares

Rio de Janeiro – RJ
2021

Presos à liberdade vivemos
o jogo de equilibrar os dias,
onde o lar torna-se companhia.

Entre ordem e caos dançamos,
fazendo da rotina combustível
para o tédio não transformar
a casa em uma grande prisão.

E ao fim disso tudo
o novo começo há de nos trazer
a leveza do nosso solo outra vez.

RESUMO

O presente trabalho se propõe a criar ensaios fotográficos à distância, por meio de vídeo chamadas. Para discutir a relação do jovem adulto em quarentena, dada as circunstâncias de pandemia vividas no momento. Primeiramente, abordo questões teóricas sobre fotografia documental e ficcional através de textos de Phillipe Dubois. Em seguida, eu apresento referências poéticas e artísticas sobre a casa, a intimidade e o espelho em um diálogo com o autor Gaston Bachelard e os artistas Sophie Calle e Duane Michals. E, por fim, apresento como a virtualização influencia o processo de construção das imagens, chegando ao um produto final em forma de fotolivro, para contar as narrativas dos modelos fotografados e a dinâmica social de isolamento.

Palavras-chaves: Fotografia, ficcional, documental, vídeo chamada, fotolivro

ABSTRACT

The present work proposes to create photographic essays at a distance, by means of video calls. To discuss the relationship of the young adult in quarantine, given the pandemic circumstances experienced at the time. First, I address theoretical questions about documentary and fictional photography through texts by Phillipe Dubois. Then, I present poetic and artistic references about the house, intimacy and the mirror in a dialogue with the author Gaston Bachelard and the artists Sophie Calle and Duane Michals. And, finally, I present how virtualization influences the image construction process, arriving at a final product in the form of a photobook, to tell the narratives of the photographed models and the social dynamics of isolation.

Keywords: Photography, fictional, documentary, video call, photobook

AGRADECIMENTOS

A jornada da graduação é muito mais complexa do que se parece, são inúmeros obstáculos que fazem a gente até ter vontade de desistir. Sem pessoas ao nosso lado dando apoio, essa trajetória fica mais difícil ainda, por isso é muito importante estar cercado por pessoas prontas para nos ajudar. E dessas pessoas que estiveram ao meu lado, desde o início até a reta final, quero começar agradecendo ao meu pai, **Marcelo** e minha madrastra **Gabi**. Sem eles nada disso seria possível, nem entrar na faculdade e nem sair dela. Meu pai, como bom professor, soube guiar muito bem esse caminho turbulento que foi a graduação, incentivando e orientando em todo o processo e a Gabi sempre ao nosso lado agregando em cada passo.

Apesar de estar me formando como designer, foi durante o curso que descobri como adoro fotografar. Quem mais me incentiva a continuar com a fotografia é minha mãe, **Vita**, que foi quem deu a minha primeira câmera fotográfica profissional e o **Phillipe**, que emprestou a sua câmera para eu fazer meu primeiro projeto fotográfico. Muito obrigada pelo apoio e recursos. Agradecer também a minha orientadora **Lilian** que topou, sem nem me conhecer, me guiar nesse processo. No meio de uma pandemia fez um trabalho lindo, me apertando quando tinha que me apertar e me elogiando quando merecido. Obrigada pela paciência e conhecimento, aprendi muito nessa jornada.

Um agradecimento especial a **Luiza, Paula, Lucas, Mirna, Dany, Camilla, Gabriel, Marcos, Barbara e Aline**. Além de amigos, foram meus modelos e construíram esse trabalho junto comigo, doando seus tempos e abrindo suas casas para experimentar uma dinâmica nova e me ajudar na formatura. Não esquecendo da **Janelli, Sarah, Marcela, Carol, Leticia, Juliana, Catarina e Gabi**. Essas mulheres ouviram as reclamações, ideias e inseguranças que acompanharam esse trabalho e merecem toda minha gratidão.

Agradeço também a todos que de alguma forma me incentivaram, mesmo que só com um elogio nas redes sociais. E para fechar, agradeço aos **professores** com quem tive aula e a **UFRJ** como um todo. Foi difícil chegar aqui, mas foi também gratificante fechar esse ciclo. Muito obrigada a todos!

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Os detalhes terríveis, de Eric Baudelaire, 2006	25
Figura 2: Dead troops talk, de Jeff Wall, (1992)	26
Figura 3: Narciso de Caravaggio, 1594-1596	29
Figura 4: Mulher olhando para Narciso no museu	31
Figura 5: Les Dormeurs de Sophie Calle, 1979	35
Figura 6: Suite Vénitienne de Sophie Calle, 1979	36
Figura 7: O espelho mágico da incerteza do Dr. Heisenberg de Duane Michals (1998)	39
Figura 8: Ensaio Titi Müller por Jorge Bispo	43
Figura 9: Captura de tela aplicativo Meet	44
Figura 10: Captura de tela aplicativo Whatsapp	44
Figura 11: Captura de tela aplicativo Zoom	44
Figura 12: Anotações feitas para produção de ensaio fotográfico	45
Figura 13: People waiting to cross the street	47
Figura 14: Montagem dupla exposição	48
Figura 15: Boneca do livro	52
Mockups	54

SUMÁRIO

Introdução.....12

1. Construção da fotografia.....16

2. Poética Fotográfica: o espelho, a casa, a intimidade.....28

3. Narrativas.....40

Conclusão.....72

Bibliografia.....74

INTRODUÇÃO

Como a pandemia surgiu no momento de início de diversas pesquisas que se iniciavam em 2020, ela foi usada a favor do desenvolvimento metodológico do presente projeto. Ele consiste em apresentar, por fotografias, a relação de jovens adultos com as suas casas e seus espaços privados, levando em conta o contexto pandêmico e a dinâmica de isolamento social. Com a impossibilidade da aproximação entre as pessoas, o ato fotográfico tem que sofrer alterações como tantas outras interações sociais. É preciso abandonar o presencial e usar meios de conexões virtuais como plataforma para criar imagens. Através de vídeo chamadas como forma de conexão e usando o celular como câmera, crio imagens que demonstram um recorte do dia a dia da quarentena e que pode construir uma narrativa de vida da pessoa fotografada.

Antes de começar qualquer tipo de reflexão teórica que fundamente o trabalho em questão, é necessário entender qual contexto social está se passando e como ele altera diversas dinâmicas que são consideradas normais como sociedade.

Em dezembro de 2019 foi identificado um novo vírus na cidade de Wuhan, China que infectava humanos e causava complicações respiratórias. Nascendo uma nova doença infecciosa, a COVID-19, causada pelo Corona vírus, denominado SARS-CoV-2. Por ter uma alta taxa de contágio, a doença logo se espalhou por todo o mundo, e, em 11 de março a Organização Mundial da Saúde declarou estado de pandemia, já que a doença estava presente em todos os cinco continentes. A infecção pode ocorrer pelo contato direto ou indireto, já que o vírus é transmitido através de gotículas de saliva que podem ficar no ar ou contaminar superfícies por um período de tempo.

Diversas estratégias de segurança foram adotadas para reduzir a transmissão do vírus. O distanciamento e isolamento social foram um dos principais métodos para diminuir a velocidade de infecção, mantendo apenas serviços essenciais em funcionamento. Alguns lugares no mundo adotaram o *lockdown*, em que as pessoas não podiam sair de casa a não ser que seja para o mercado ou farmácia. Apesar do *cyber* espaço já ser bastante comum para as interações interpessoal antes da pandemia, esse contexto fez com que parte da população tivesse que ficar em casa, muitas empresas tiveram que adaptar para um sistema de *home office*, o restaurante virou pedido de *delivery*, shows viraram *lives* e até festas viraram encontros em vídeo chamadas. As interações que normalmente aconteciam presencialmente foram migrando para o mundo virtual, a presença era *online*. Assim, isso trouxe muito mais força para esse espaço e, conseqüentemente, uma sociedade mais conectada virtualmente.

Dado esse novo cenário mundial, como construir narrativas sobre outras pessoas por meio da fotografia? Qual a melhor forma de contar essas histórias à distância? E como seria esse processo de conexão e criação de um retrato íntimo usando os recursos disponíveis dentro de casa? Esses são algumas das indagações que permearam minha pesquisa e meu processo criativo.

Para começar esse projeto, apresento no primeiro capítulo, **Construção da Fotografia**, o desenvolvimento histórico da máquina fotográfica. Além disso, trato das discussões teóricas sobre a fotografia como representação do real e, em seguida, abordo a transição do analógico para o digital. Por meio de textos de Phillipe Dubois (1983; 2007), embaso essa

transição teórica, e levanto pontos sobre fotografia documental e ficcional, com o conceito de mundos possíveis e de *fingere*.

Como o objetivo do presente trabalho é representar pessoas em quarentena, tratar sobre o espaço de intimidade, a casa, se tornou essencial no processo de construção da poética dessas fotografias. No segundo capítulo, **Poética Fotográfica: o espelho, a casa, a intimidade**, trago Gaston Bachelard (2008) como ponto de partida para entender os sentimentos que são gerados em nós através da nossa casa. No que tange as referências artísticas, a Sophie Calle (1979) é abordada pela ótica do *voyeurismo*, da investigação sobre a intimidade do outro e da construção de imagens ficcionais que se confundem com documental. Além disso, as mitologias do espelho e o trabalho do Duane Mitchals (1988) são auxiliares no entendimento sobre a relação do receptor com a imagem.

No terceiro e último capítulo, **Narrativas**, trago conceitos de virtualização com Pierre Levy (1996) para entender como essa dinâmica influenciaria no processo de construção da imagem. Como a não presença traz diversos desafios na hora de produzir um ensaio íntimo do outro. Apresento como foi todo o processo de criação e construção das imagens, dinâmicas e desafios até o resultado final. Falo brevemente sobre conceitos de fotolivro, já que foi o suporte escolhido para unir todos os ensaios, transformando essas histórias em um conto sobre isolamento social. Finalizo, então, o texto com justificativas dos recursos gráficos utilizados no produto final do projeto.

CONSTRUÇÃO DA FOTOGRAFIA

Fotografia, s. f. arte de fixar, por meio agentes químicos e com o auxílio da câmara escura, a imagem dos objetos exteriores, seja diretamente sobre uma chapa sensível, seja por uma reprodução dessa chapa sobre papel ou outra chapa. Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa (AULETE, 1968, p. 1831)

Essa é a definição do dicionário para a fotografia, mas ela vai muito além, pois possui, uma longa história, diversas discussões teóricas e desenvolvimentos tecnológicos. Apesar dos conhecimentos dos princípios óticos da câmara escura serem de cerca de 350 anos antes de Cristo, foi apenas em 1825 que a primeira fotografia foi tirada pelo inventor Joseph Niépce. Isso foi possível por meio de uma gravação em uma placa de estanho com um composto químico derivado do petróleo, chamado Betume da Judeia. Posteriormente, se aliou ao Louis Daguerre para continuar os experimentos fotográficos. Com a morte de Niépce, Daguerre assume as pesquisas, aperfeiçoando a técnica. Daguerre substitui o betume por prata polida e vapor de iodo, criando uma película muito mais sensível a luz, diminuindo, de forma significativa, o tempo de fixação da imagem. A partir dessa mudança o novo invento, chamado Daguerreótipo, foi apresentado à Academia de Ciências de Paris em 1839 (HACKING, 2012).

Outro expoente histórico do desenvolvimento tecnológico da fotografia foi o Fox Talbot, cientista inglês. Ele desenvolveu, em 1840, o calótipo, técnica que gerava uma forma de negativo em celulose, possibilitando reproduzir mais vezes a imagem. Depois, outro inglês, Frederick Scott Archer divulgou, em 1851, o desenvolvimento da revelação em colódio úmido. E, vinte anos à frente, Richard Leach Maddox avança com placas secas de gelatina e brometo de prata, modernizando ainda mais o processo de revelação. Contudo, é só a partir de 1888, com a Kodak, que a fotografia, de fato, se popularizou. A empresa norte-americana vendia filmes a preços mais acessíveis e cuidava da revelação e impressão da fotografia para o cliente com o *slogan* “Você aperta o botão, nós fazemos o resto”. Isso tornava o processo mais fácil, sem necessitar dos fotógrafos profissionais. Com a criação do Autochrome (técnica que separava três chapas sobrepostas com cores primárias) pelos irmãos franceses Auguste e Louis Lumière a fotografia colorida passou a ter um resultado mais fiel do que a produzida por James Clerk Maxwell em 1861 (HACKING, 2012).

Como a fotografia é consequência de um conjunto de progressos científicos, diversos experimentos foram realizados e ela continuou avançando tecnologicamente. Com advento da fotografia digital, houve uma transformação não só no artefato da câmera, mas também na forma de acessar, de armazenar, de ver a imagem e entender o seu suporte.

De acordo com Dubois (1983) o período histórico da fotografia analógica se deu por diversas posições teóricas quanto ao princípio da realidade, que, de forma geral, se articula em três momentos: a fotografia como espelho do real, a fotografia como transformação do real e a fotografia como traço de um real.

No século XIX, a fotografia era entendida como espelho do real devido a semelhança entre a foto e seu referente, pois eram impressas, de forma mecânica, imagens que buscavam imitar a realidade de um instante. Essa percepção de impressão do real, deve-se ao vínculo científico que a técnica fotográfica tinha, em que as leis da ótica e da química contribuíram para o entendimento de uma imagem automática e objetiva.

A mecanicidade da fotografia, ou seja, em que a imagem é resultado de uma mediação mecânica se contrapõe com a pintura, forma de representação mais comum na época. Isso gerou esta compreensão de que, por não ter a impressão manual do artista, seria uma imagem cópia do real. Para o poeta francês Charles Baudelaire, a fotografia servia como um simples instrumento de captação de um momento, para auxiliar as ciências no seu trabalho de apresentação da realidade, sendo uma simples testemunha, sem invadir o campo da imaginação e criação artística. Esta narrativa buscava separar a fotografia da arte, pois defendia que obra não podia ser fruto de um aparato mecânico e, ao mesmo tempo, artística. Por mais que o pintor busque realismo na imagem para documentar uma situação, o produto final passa por uma interpretação do artista que trará uma questão de individualidade. Por esse raciocínio, a fotografia tem, supostamente, um resultado de neutralidade da máquina e a pintura a subjetividade do pintor. Então, leva-se em conta apenas a máquina como produtora da imagem, e sua neutralidade técnica não interfere na representação final da imagem (DUBOIS, 1983).

Outra compreensão histórica da fotografia é de que esta linguagem seria uma transformação do real. Trata-se de uma discussão do final do século XIX e, de certa maneira, uma resposta ao pensamento da imagem fotográfica como um espelho do real. No texto de Lady Elizabeth Eastlake publicado em 1857, a autora fala sobre a falha da técnica fotográfica ao restituir cores e luzes. Por essa perspectiva a foto não seria capaz de captar todos as luzes e sombras com seus tons intermediários do real. Outro autor que irá pelo mesmo caminho é Rudolf Arnheim (1932), que pontua algumas diferenças da relação do real com a imagem, como forma de refutar o discurso de mimese da fotografia. Alguns dos argumentos de Arnheim: a fotografia oferece uma imagem que está delimitada pelo ângulo de visão que o fotografo escolheu, a distância existente entre ele e o objeto, o enquadramento, a transformação do objeto tridimensional para a imagem bidimensional e a redução da variação de cores para uma escala entre preto e branco (DUBOIS, 1983).

Além da questão da técnica de produção da imagem fotográfica, existe a questão da interpretação do receptor, que pode variar muito de acordo com cada um. A mensagem fotográfica é formada culturalmente, não se impondo como uma evidência clara ou padronizada. Alan Sekulla (1981), fotografo e escritor trata disso em “On the invention of photographic meaning”, ao narrar o encontro de um antropólogo com um aborígene. Neste episódio o antropólogo mostra uma fotografia ao nativo, incapaz de reconhecer seu próprio filho em forma de imagem. Foi necessária uma tradução ou mediação para que os códigos imagéticos fossem lidos. Com isso percebe-se que a imagem é um conjunto de códigos a ser analisado e interpretado a partir do contexto de realidade do receptor (DUBOIS, 1983).

Ambas as perspectivas, de espelho do real e transformação do real, têm a imagem fotográfica com um valor aplicado, seja por semelhança ou convenção. O terceiro recorte histórico destaca a fotografia como traço de um real. Esta tese parte da teoria da semiótica de Charles Sanders Peirce, onde os signos seriam representantes que indicam a ideia de um objeto, são identificados de três modos.

O traço do real que Dubois (1983) sinaliza vem a partir dos códigos que a fotografia transmite. O traço está ligado com as circunstâncias que a foto é produzida, marcando um momento que é precedido e sucedido de diversas escolhas. É um processo fotográfico que gera um produto final, onde o momento sem interferência humanas é o instante da exposição que pode ser considerada como puro ato traço. Mas, apesar de todos os códigos, a foto estaria ligada a uma conexão física com seu referente:

Uma fotografia sempre se encontra na ponta desse gesto; ela diz: isso é isso, é aquilo!, mas não diz nada além do que disse (...). A fotografia não passa nunca de um campo alternado de ‘Veja’, ‘Olhe’, ‘Aqui está’: ela aponta (BARTHES, 1980 *apud* DUBOIS, 1983, p. 52).

Compreendendo a foto-índice como a afirmação da existência do objeto que ela representa, mas não necessariamente o entendimento do sentido dessa representação. Faz com que a discussão do realismo volte ao referente do ‘isso foi’ de Barthes. Só sendo possível entender esse sentido caso estivéssemos presentes no momento que a situação foi fotografada.

Devido ao avanço tecnológico a produção de imagens trilha rumos teóricos diferentes. O contexto digital proporciona reflexões sobre a fabricação e manipulação de imagens, apresentando novos conceitos a serem estudados. Nos anos de 1990 se desenvolve um discurso, em duas direções opostas, sobre o movimento digital. O primeiro discurso, levantado por Philippe Quéau (1997), se refere ao digital como único futuro possível onde a mudança seria tão grande e absolutamente tudo se tornaria digital. Já Jean Baudrillard (1997) ou Paul Virilio (1997) entram com uma reflexão oposta ao de Dubois (1983). Eles tratam as novas tecnologias como algo negativo, que nos envolve num universo falso suspendendo a ligação com o real. Esses discursos deterministas e dicotômico passam a serem relativizados com o avançar do desenvolvimento teórico-tecnológico.

Nos anos 2000 as discussões teóricas sobre a fotografia fizeram outros caminhos. A questão ontológica deixa de ser um ponto crucial no debate para ser direcionado a questionamentos sobre o que poderia vir a se tornar.

Os anos 2000 são anos de uma retomada, marcada pela diversificação da abordagem teórica, mas estuda-se menos “a fotografia” em geral (ou “o Fotográfico”, como categoria epistêmica), enfatizando seus usos específicos em campos relativamente determinados ou mais especializados (as artes plásticas ou a arte contemporânea, os visuals studies e a cultura internet, o campo político ou social, os usos vernaculares - populares, amadores etc.). O estudo dos usos da imagem ganha destaque em detrimento do estudo “ontológico” do “dispositivo”. (DUBOIS, 2017, p. 40).

A fotografia como representação do real objetiva o instante, o “isso foi” barthesiano, mas a virada digital ameaça a relação da imagem com seu referente. O digital traz um distanciamento, já que deixa de ser uma reação física e química do objeto com a luz e passa a ser uma reprodução de sinais codificados digitalmente. As novas tecnologias, por fim, colocam em cheque a contiguidade física do referente com a imagem (DUBOIS, 2017).

A primeira marca de mudança é a relativização do discurso ontológico da fotografia como traço e sua redução a um momento do processo. Com o digital, a imagem passa a se aproximar de textos, vídeos e sons, devido ao mesmo processo de transmissão de sinais e afastamento do referente físico. Já a segunda marca vem a partir da primeira, quando a fotografia não é mais definida como captação do real e, sim, algo que faz dela uma possibilidade do real. A imagem fotográfica digital seria, então, a representação de “um mundo possível” (DUBOIS, 2017).

O binômio fotografia e realidade, que dominava as teorias fotográficas na década de 1980, não parece ser mais uma questão pertinente para o pensamento da imagem, agora, digital. A fotografia ganharia um caráter ficcional de acordo com a lógica dos mundos possíveis, sendo, “Uma imagem pensada como um universo de ficção e não mais como um ‘universo de referência’” (DUBOIS, 2007, p. 45). Com essa distância do digital com o real, o pós-fotográfico seria a representação de, não mais algo que esteve ali, mas sim, algo que está aqui ao alcance. Uma imagem que cada pessoa pode ter um encontro particular e cabe a ela aceitar ou negar essa possibilidade de mundo representado.

Podemos levantar o questionamento de como construir uma narrativa em um formato completamente digital e virtual. Ao produzir uma imagem apenas por interpretação de dados de um mundo possível e não do traço do referente real, como essas imagens continuariam sendo próximas a realidade? A lógica de mundos possíveis auxiliaria nessa busca de apresentar o cotidiano dos modelos sem perder completamente o caráter de realidade. Luiza Kiefer escreve sobre ficção e realidade e pontua um caminho:

Mesmo que a ficção seja o campo livre da imaginação, ainda assim as histórias guardam alguma proximidade com aquilo que vivemos na vida real (...). A realidade, neste sentido, é também a matéria que alimenta a ficção. Sem a realidade não haveria ficção, e sem a ficção não veríamos e compreenderíamos tão bem a realidade. A ficção serve, portanto, como meio para compreender diferentes contextos e momentos, seja no passado, presente ou futuro (KIEFER, 2018, p. 263).

Por esta ótica, podemos compreender que o caráter ficcional da imagem digital é uma forma de narrativa que faz um registro das dinâmicas das pessoas presentes. “Uma imagem pode definir um mundo possível, não deixando de referir-se e de representar um mundo-referência, mas se configurando como uma possibilidade para essa referência - uma ou muitas” (BETHONICO; DUBOIS, 2016, p. 66).

Algumas fotografias sobre guerra criam uma imagem que parece real, mas na verdade são construídas fora daquele ambiente violento e manipuladas digitalmente. A fotografia de Eric Baudelaire (Fig.1), que simulava em set a ação do exército norte-americano na guerra do Afeganistão, é um bom exemplo de como se cria uma imagem ficcional para representar algo que poderia ser real. Apesar de aquele acontecimento nunca ter ocorrido, ele mostra uma possibilidade de um evento real.

Figura 1: Os detalhes terríveis, de Eric Baudelaire, 2006



Fonte: Entrevista: Philippe Dubois e a elasticidade temporal das imagens contemporâneas¹

¹ Disponível em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-philippe-dubois/>. Acesso em 22 Dez. 2020

O mesmo entendimento pode ser feito com a imagem do fotógrafo Jeff Wall (Fig.2). Com atores no estúdio, Wall realizou ensaios fotográficos em seções individuais que posteriormente foram montadas digitalmente, simulando uma cena de guerra. Apesar de parecer realista, não se refere a nenhum momento histórico específico, mas sim de encenação de acontecimentos. O digital favorece a manipulação de temporalidades, espacialidades, e o artista usa desse artifício na construção de suas fotografias. Através da composição digital que esses diversos ensaios passaram a coexistir no mesmo tempo-espaço (VENTAPANE, 2012).

Figura 2: *Dead troops talk*, de Jeff Wall, (1992)



Fonte: *Dead Troops Talk* (a vision after an ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986)¹

¹ Disponível em: <https://www.thebroad.org/art/jeff-wall/dead-troops-talk-vision-after-ambush-red-army-patrol-near-moqor-afghanistan-winter>. Acesso em 22 Dez. 2020

Jeff Wall constrói *Dead troops talk* (Fig.2) manipulando as fotografias digitalmente, sem esconder o teor de fantasia da imagem já que mortos não falam. Mas, mesmo através da fantasia ele representa o mundo de alguma forma. Através do *fingere*¹, se trabalha a imagem com mais liberdade e produz diferentes mundos e suas diversas temporalidades. Esse ato de fingir com a manipulação das imagens traz a construção de novas versões da história. Desta forma, é possível ter um efeito de verdade nas imagens. Sem o intuito de esconder a manipulação da imagem, mas usando ela como forma de representar um mundo.

Como existe sempre a possibilidade de que toda e qualquer imagem possa ter sido fabricada, é dessa forma que construo esse projeto. Trazendo, através de imagens digitais manipuladas a representação de uma realidade, mostrando mundos possíveis.

¹ SEVILLA, San Isidoro de. Etimologías - II. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, p. 05. "Se chama fictilia, 'louça', porque se fabrica e molda (fingere) com barro, pois fingere significa 'fazer', 'dar forma', 'plasmar'; daí tomam seu nome os oleiros (figuli). E se denomina vas fictile não porque 'finja' o que é mentira, mas porque se dá a ele uma forma e ele adquire um aspecto determinado." Tradução de BETHONICO; DUBOIS, 2016

POÉTICA FOTOGRÁFICA: O ESPELHO, A CASA, A INTIMIDADE

A narrativa do uso das mitologias do espelho como origens das representações de imagens, algumas possibilidades surgem para explicar essa relação Homem e espelho. O mito de Narciso, por exemplo, conta que Eco era uma Ninfa falante e vivia seguindo o caçador. Em uma dessas conversas, ela o atraiu para uma fonte e, quando Narciso se abaixou para beber água, ele avistou a sua imagem refletida nas águas. Nesse momento, Narciso ficou encantado com o que viu. Ao observar os cabelos, os olhos, os lábios de seu reflexo, ficou hipnotizado por sua própria imagem. Isso lhe provocou o desejo de posse daquela imagem, não sabendo que se tratava dele mesmo. Todavia, como não conseguiu o seu intento, acabou morrendo afogado às margens da fonte (DUBOIS, 1983).

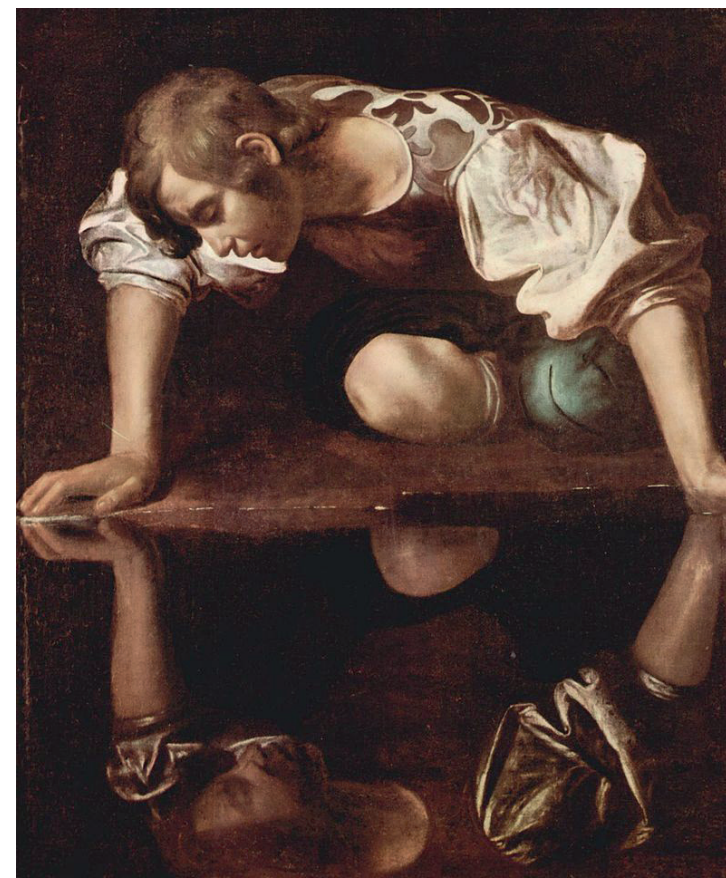


Figura 3:
Narciso de Caravaggio,
1594-1596

Fonte: Narciso, Caravaggio¹

¹ Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/narciso-caravaggio/>
Acesso em 2 Jan. 2021.

Dubois (1983) analisa o texto de Filóstrato¹ e a pintura de Caravaggio sobre a história de Narciso para criar um paralelo com a fotografia. Para iniciar essa análise o autor parte do trecho “Essa fonte pinta os traços de Narciso como a pintura pinta a fonte, o próprio Narciso e toda a sua história” (FILÓSTRATO, 1881 *apud* DUBOIS, 1983, p. 143). Entendendo que essa afirmativa traz grandes consequências para a interpretação da obra específica e de obras de arte como um todo.

Se a imagem observada na fonte por Narciso e seu próprio reflexo “pintado” e se o quadro, como a fonte, e também uma pintura-reflexo”, então o que reflete será sempre a imagem do espectador que a observa, que nela se observa. Sou, portanto, sempre eu que me vejo no quadro que olho. Sou (como) Narciso: acredito ver um outro, mas é sempre uma imagem de mim mesmo, o que a proposta de Filóstrato nos revela finalmente é que qualquer olhar para um quadro é narcísico (DUBOIS, 1983, p. 143).

Essa reflexão apresenta dois níveis de representação. O primeiro sendo intradieético, onde o jogo de espelho está dentro da obra com Narciso e seu reflexo e os espectadores estão situados como *voyeurs* e mantidos à distância. No segundo nível, chamado de extradieético, como o espectador olhando-se no quadro, fazendo o jogo de espelho ser a própria representação e o face a face com a obra faz do espectador o protagonista. Identificando assim, o narcisismo como o índice, onde o receptor se enxerga como sujeito (o ‘eu’ e não mais o ‘ele’) (DUBOIS, 1983).

¹ Citado a partir da tradução francesa de A. Bougot em Philostrate l'ancien, une Galerie antique, Paris, 1881. Encontraremos o texto grego nos Clássicos Loeb

Figura 4: Mulher olhando para Narciso no museu



Fonte: Como é estar à frente de um Caravaggio¹

¹ Disponível em <http://viagensehistorias.com.br/2019/10/29/a-frente-de-um-caravaggio/> Acesso em 09 Jan. 2021

Com a representação do cotidiano de pessoas em quarentena, a relação com suas casas e a demonstração do seu íntimo. É compreensível que o receptor dessas fotografias se enxergue nas mesmas, visto que grande parte da população passou por algum período e nível de isolamento. Os dilemas que passamos nesse contexto de pandemia, representados em imagens, onde é possível se identificar com o sujeito-objeto mesmo que com suas diferenças e particularidades.

O início da pandemia, fez com que o mundo parasse e as pessoas se isolassem uma das outras em suas casas, de forma voluntária ou compulsória. Essa condição se conduziu a partir da necessidade do cuidado com a saúde individual e social. O isolamento e o distanciamento social necessários nessa nova dinâmica mundial e então as dinâmicas sociais foram se adaptando a essa realidade. Muitas pessoas ficaram longos períodos de tempo “presas” em suas residências, fazendo com que suas rotinas sofressem modificações e várias atividades acontecessem no mesmo espaço dentro de casa.

Como ponto de partida para interpretar a relação do homem com sua casa e tomar o espaço “como um instrumento de análise para a alma humana” (BACHELARD, 2008, p. 197), é preciso entender que a casa é o local que habitamos, que construímos raízes e lembranças, onde vivemos nosso dia a dia num canto no mundo. A casa é nosso universo mais íntimo, de sonhos, expressões, medos e solidão. Cada canto ou espaço da casa gera sentimentos diferentes em nós, desde espaços mais grandiosos, até os mais simples. Com o advento da quarentena, a relação do homem com sua casa se tornou muito mais intensa, visto que é o único lugar que estaria 24 horas por dia.

Visualizando-a como um corpo de imagens, Bachelard (2008) usa, como exemplo, a dicotomia do sótão e do porão para trazer o pensamento de verticalidade. O sótão gera o sentimento de sonhos e seguranças dado a proximidade com o telhado e o céu. Já o porão traz uma sensação de medo e obscuridade, visto que está localizado embaixo da terra onde não chega a luz do dia. Nos andares intermediários há um sentido de banalidade, em que o cotidiano torna as sensações comuns. A dualidade entre espaços nos impulsiona as sensações em que uma varanda ou terraço parecem pulsar liberdade, enquanto o sótão ou cômodos usados como depósito promovem potências opostas.

Na relação do ninho e da casa vemos eles como uma imagem de descanso, tranquilidade e associamos logo a uma casa simples. O ninho é a primeira casa em que vivemos, que nascemos e é a primeira forma de habitar o mundo.

No interior, o instrumento que impõe ao ninho sua forma circular não é outra coisa senão o corpo do pássaro. É pela ação de virar-se constantemente e de recalcar as paredes de todos os lados que ele chega a formar esse círculo. A casa é a própria pessoa, sua forma e seu esforço mais imediato; eu direi, seu sofrimento. O resultado só é obtido pela pressão constantemente repetida do peito. Não há nenhuma dessas palhinhas que, para prender e guardar a curvatura do ninho, não tenha sido milhares de vezes empurrada pelo seio, pelo coração, certamente perturbando a respiração, talvez com pulsação violenta (MICHELET *apud* BACHELARD, 2008, p.263).

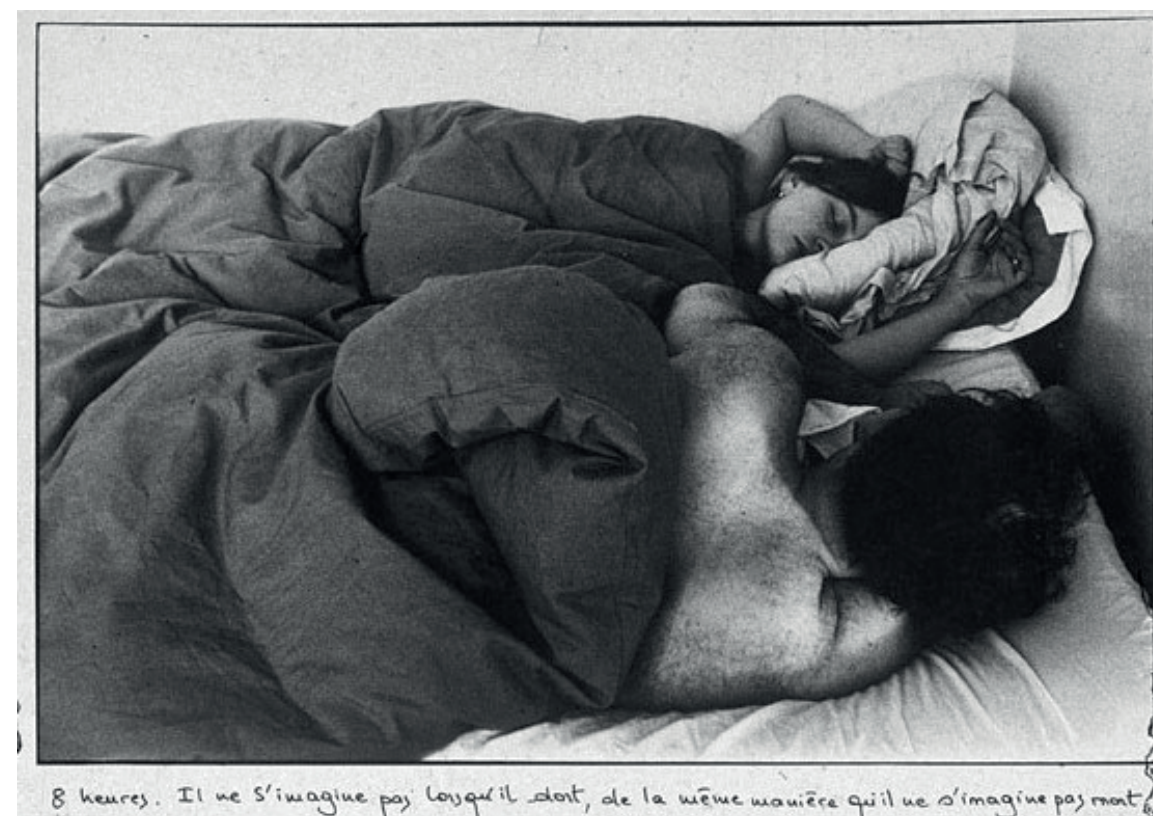
Como os pássaros que constroem os seus ninhos, também construímos nossas próprias casas. De acordo com nossas respectivas condições, necessidades e personalidades, pensa-se em cômodos, moveis, eletrodomésticos, utensílios e decorações para fazer desse “ninho” o mais completo, funcional e confortável possível. Imprime-se características de personalidade, então, faz todo o sentido quando Michelet (*apud* BACHELARD, 2008) afirma que a casa é a própria pessoa. Com isso, conseguimos entender um pouco, através imagens do interior de uma casa, a transmissão da personalidade do indivíduo que ali habita e, também ter uma interpretação dos sentimentos e dinâmica que exalam daquele espaço.

Passando brevemente pelo pensamento das relações do ser humano com os espaços a partir da imagem de casa, para a questão de fotografia de intimidade através do trabalho de Sophie Calle. Onde, com suas fotografias, em especial suas séries *Les Dormeurs* e *Suite Venetienne*, é possível estudar como adentrar na vida do outro.

Sophie Calle é uma artista plástica e fotógrafa francesa que tem como influência sua família e suas próprias experiências cotidianas. Quando Calle volta à Paris, após muitos anos fora, ela começa a fotografar desconhecidos passando pelas ruas como forma de reconhecimento da cidade. Com essas imagens ela desenvolve dois projetos *Les Dormeurs* (1979) e *Suite Venetienne* (1979). Em *Les Dormeurs* a artista recebia diversas pessoas, desde familiares a desconhecidos, em sua casa. Oferecia café da manhã para cada um, roupa de cama limpa, e durante esse tempo fazia uma variedade de perguntas e os fotografava dormindo. Já em *Suite Venetienne* a dinâmica do projeto foi diferente. A

artista segue um homem em uma viagem à Veneza, fotografando-o pelas ruas da cidade. Segundo Gratton (2011) *apud* Tavares (2015), em outro momento Calle deu continuidade ao projeto encenando, com atores, as mesmas situações de perseguição que ela fez com o viajante. A diferença entre esses dois momentos é mínima, quase não se percebe quais são as fotos originais e quais são ações performadas (TAVARES, 2015).

Figura 5: *Les Dormeurs* de Sophie Calle, 1979



Fonte: *Deuxième Temps. Revue numérique d'histoire de l'art*¹

Figura 6: *Suite Vénitienne* de Sophie Calle, 1979



Fonte: *Siglio*, *uncommon books at the intersection of art & literature*¹

Esta estratégia de ora atuar com uma experiência real ora com uma encenada através do *fingere* dá a liberdade de ampliar os mundos e histórias contadas. Apesar de não serem manipuladas digitalmente, as imagens são montadas em sua produção, trazem um caráter ficcional sem perder a sensação de verdade. As duas obras impulsionaram a carreira de Sophie Calle e relatam a vida de outras pessoas a partir do voyeurismo da artista. A partir da sua visão, ela transforma imagens documentais em um trabalho conceitual. Recriando a partir do que observava.

No caso de *Suite Venetienne*, por exemplo, ao recriar fotografias tiradas por seu sujeito-objeto, ou ao reconstituir cenas que já havia documentado, a artista consegue remover o caráter documental de suas fotografias-ilustração e situá-las como imagens conceituais dentro de sua história (GRATTON, *apud* TAVARES, 2015, p. 4).

A documentação de cenas cotidianas e a recriação de imagens de Sophie Calle, estabelece uma relação entre o real e ficcional. A artista cria suas narrativas através de fotografias, entrevistas, investigações e cartas, elementos considerados primeiramente documentais. Porém, apresenta memórias, onde não fica claro de quem são elas, já que seu discurso pessoal se funde com o do outro. Cabendo ao receptor se identificar e interpretar-la através da sua própria subjetividade. Esta abordagem poética se mostra presente, também, na construção das minhas próprias imagens.

¹ Disponível em: <http://sigliopress.com/book/suite-venitienne/>. Acesso em 28 dez. 2020

Assim como Calle (1979), Duane Michals (1998) permeia a construção poética desse trabalho. O artista é um fotógrafo americano que aborda narrativas psicológicas através de sonhos e sentimentos. Na década de 1960 o fotógrafo começou a fazer experimentações com imagens sequenciais, múltiplos quadros em que histórias eram encenadas. Michals se define como um narrador através das suas sequencias fotográficas (HACKING, 2012). Este mecanismo de fotos sequenciais é um recurso que está presente nas narrativas deste trabalho, onde as fotos se complementam para contar a história final.

Na obra ao lado (Figura 7), Michals não conta só a história do uso do espelho para a modelo explorar o seu interior. Narra, também, sobre a natureza da fotografia, produzindo retratos da modelo que vê seu autorretrato ao olhar para o espelho, mas, quando ela olha para o fotógrafo, sua face some do espelho e ela passa de observada a observadora (HACKING, 2012). Essa série de Michals, assim como no mito de Narciso, mostra a obra como o reflexo do artista e também do observador e das suas próprias subjetividades. Passando pela relação com a casa e exploração da intimidade apresento minhas referências para a construção da poética desse projeto fechando um ciclo do espelho ao espelho.

Figura 7: O espelho mágico da incerteza do Dr. Heisenberg de Duane Michals (1998)



Fonte: Duane Michals Exhibition in Barcelona. Fundación MAPFRE Casa Garriga i Nogués Exhibition Hall¹

¹ Disponível em: <https://www.fundacionmapfre.org/fundacion/en/exhibitions/historical/2017/photography-duane-michals/>. Acesso em 09 Jan. 2021

NARRATIVAS

Com o confinamento tudo mudou drasticamente. As relações interpessoais, os modos de trabalho e não foi diferente com a fotografia. Alguns fotógrafos passaram a produzir ensaios através de vídeo chamada. A relação fotógrafo e modelo estava, agora, mediada por uma tela e o *click* virou um *print* de tela. Essa estratégia de produção de imagem foi adotada também no projeto. Como o suporte fotográfico escolhido para esse projeto é pouco convencional, foi preciso entender como essa dinâmica de fotografar se deu e como o espaço virtual contribuiu para o trabalho.

Para tratar disso, Pierre Levy tornou-se um autor importante nas reflexões. Um de seus argumentos teóricos é de que o virtual não se opõe ao real, mas sim ao atual. Na medida que se atualiza, mas sem chegar a uma concretização, ele é um sistema complexo que permeia o processo. Uma rede que conecta pontos e suas problemáticas, onde a resolução desse processo é a atualização. Sendo a virtualização a dinâmica que faz a passagem do atual para o virtual.

A virtualização não é uma desrealização (a transformação de uma realidade num conjunto de possíveis), mas uma mutação de identidade, um deslocamento do centro de gravidade ontológico do objeto considerado: em vez de se definir principalmente por sua atualidade (uma “solução”), a entidade passa a encontrar sua consistência essencial num campo problemático (LEVY, 1996, p. 18).

O processo de virtualização não é afastar algo da realidade, mas fazer ser entendido em outro tempo e espaço. O autor usa de exemplo para esta questão a situação de uma empresa no espaço virtual. Em uma organização clássica de empresa, seus funcionários são reunidos em um mesmo prédio ou sala para cumprimento de suas funções. Já no *home office* ou tele trabalho, se substitui a presença física dos colaboradores no mesmo local para um meio de comunicação eletrônico, usando de recursos que favoreçam a cooperação a distância. Com isso a virtualização de uma empresa transforma os problemas espaço-temporais e passa a pensar em uma outra forma de trabalho coletivo, que não seja necessário sempre a presença física (LEVY, 1996).

O desprendimento do aqui e do agora no campo virtual provoca, muitas vezes, certo sentimento de 'não presença'. No caso da empresa sua posição geográfica vai deixando de ser pertinente, podendo não ser posicionada precisamente (LEVY, 1996). Nas condições desse trabalho a não presença era um fator fundamental para que fosse possível construí-lo, já que contato físico é arriscado por conta da pandemia. Foi preciso adaptar o modo de fotografar e a ideia de produzir imagens através de vídeo chamadas surgiu a partir do fotografo Jorge Bispo, que já vinha fazendo retratos com amigos e familiares. Essa virtualização de ensaios fotográficos permite a produção de imagens com pessoas geograficamente distantes daquele que executa o trabalho.

Figura 8: *Ensaio Titi Müller por Jorge Bispo*



Fonte: Entrevista revista Trip. A fotografia à distância de Jorge Bispo¹

¹ Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/a-fotografia-a-distancia-de-jorge-bispo>
Acesso em: 08 fev. 2021

Bispo usava como meio de comunicação seu celular e o aplicativo *Facetime* para *iPhone*. Em muitos casos, para realizar as chamadas, já que esse aplicativo tinha a função de apenas capturar a imagem que era recebida. O sistema operacional usado neste projeto é *Android*, então foi preciso descobrir qual aplicativo melhor se adaptaria ao trabalho. Para isso, foram testados três aplicativos de vídeo conferência e diversos diálogos com os modelos. O primeiro foi o *Meet*, mas com seu modo de visualização da janela de chat aparecendo por cima da imagem dificultaria um pouco o enquadramento e edição das imagens. Com o *Whatsapp* foi encontrado o mesmo problema de janela sobreposta. A última opção foi o *Zoom*, que ficou em primeiro lugar dos mais baixados entre os aplicativos gratuitos de vídeo conferencia no início da pandemia (FORBES, 2020). O *Zoom* se enquadrava melhor nas expectativas do trabalho, já que não tinha o problema de sobreposição de imagens e permitia melhor enquadramento das fotos sem precisar de recortes ou outras manipulações. Nas figuras 9, 10 e 11 é possível ver e entender a diferença entre os *layouts* das telas.

Figura 9: Captura de tela aplicativo Meet

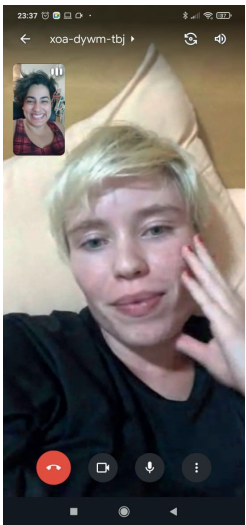


Figura 10: Captura de tela aplicativo Whatsapp

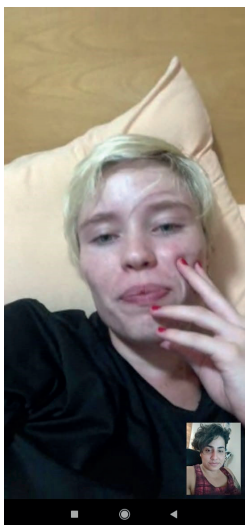


Figura 11: Captura de tela aplicativo Zoom

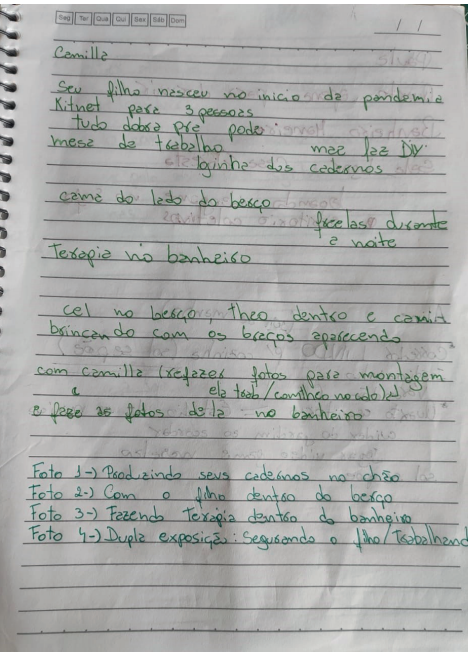


Fonte: Acervo Pessoal

Depois dessa escolha de plataforma, foi necessário fazer diversos experimentos para buscar compreender como se daria o ato de fotografar nesse formato e quais seriam os desafios para concluir o ensaio. Para cada modelo foi preciso ao menos dois encontros para conseguir construir suas imagens e narrativas. Na primeira ligação era feito uma entrevista com o objetivo de conhecer a sua casa e entender a dinâmica do seu dia-a-dia. Primeiramente, descobrir como era o espaço do outro sem estar presente no local causou estranheza, a noção espacial muda completamente quando se vê uma sala através de uma tela de celular. Saber onde posicionar a câmera era fundamental já que não teria muita liberdade de movimentação e, para isso, ter um contato antes de fotografar se mostrou essencial.

Depois da primeira ligação, a etapa seguinte foi analisar as anotações e montar um breve roteiro com todas as ideias de fotografias a serem produzidas. Pensar quais momentos da rotina seriam destacados, em quais cômodos ou partes deles seriam fotografados e onde o celular ia ser posicionado. Essa etapa de planejamento trouxe uma objetividade e economia de tempo para o projeto bem satisfatória já que o ensaio não saia do zero. Porém, alguns imprevistos ou mudanças de plano no meio do caminho aconteciam.

Figura 12: Anotações feitas para produção de ensaio fotográfico



Fonte: Acervo Pessoal

Apesar de pensar antes sobre o posicionamento de câmera, algumas ideias não eram práticas ou não funcionavam. Em outros momentos os próprios modelos davam sugestões e soluções. Inclusive, ao posicionar o celular era necessário um apoio e ter que improvisar tripé com livros, bancos e diversos objetos aconteceu em todos os ensaios. Essa função de improvisar os apoios só era possível pelo modelo, que estava em condições de movimentar a câmera.

Mesmo estando nessa condição de movimento, a pessoa sendo fotografada estava às cegas em relação a imagem produzida. Isso porque, foi usada a câmera traseira do celular na intenção de conseguir um pouco mais de qualidade na imagem. Como o modelo não conseguia se enxergar na tela a direção fotográfica teve que ser bem trabalhada. Foi preciso dialogar bem para descrever tudo que precisava ser feito, pois até a instrução de direita e esquerda se tornou uma barreira. Ao longo do projeto dirigir o outro fica mais natural devido a experiência adquirida. Então, as dificuldades que se permanecem iguais são as imponderáveis, como o controle de luz que o celular não permite ter, a oscilação de internet que faz a qualidade da imagem variar bastante.

Para finalizar o processo de produção desses ensaios, todas as capturas de tela são passadas para o computador. A partir desse ponto as imagens são selecionadas e tratadas para construir uma narrativa, tanto individual quanto em conjunto. A escolha de todas as fotografias serem em preto e branco veio a partir da vontade de nenhuma história se sobressair. Todas as imagens terem a mesma importância, sem que a quantidade de cores do ambiente seja um elemento destoante e pu-

xem mais atenção a fotografia por conta disso. Esse recurso foi usado para padronizar a experiência e dar destaque as luzes, formas e dimensões do espaço.

Nesse processo de edição das imagens, o fotografo Pelle Cass se tornou referência devido a suas fotografias time-lapse em sua série "Selected People", que explora a temporalidade do espaço. Cass tem uma linha de trabalho onde ele fotografa o mesmo espaço diversas vezes ao longo de um tempo enquanto a vida vai acontecendo. Em suas edições o fotografo não altera nada nas imagens que ele trabalha, tudo fica na mesma posição para manter um caráter mínimo de realismo, apenas escolhe o que vai ficar a mostra na fotografia final.

Figura 13: *People waiting to cross the street*



Fonte: Pelle Cass. Time-Lapse Photos Outsmart Even The Trickiest Photographers¹

¹ Disponível em: <https://www.vice.com/en/article/4xqyvm/Video-pelle-cass-time-lapse-photography-explores-the-interconnectedness-of-daily-life> Acesso em 08 fev. 2021

Com essa possibilidade de explorar diferentes tempos em uma mesma imagem, algumas fotografias foram pensadas como dupla exposição. Essas fotografias foram produzidas no intuito de expressar a passagem do tempo dentro de casa e assim como Pelle Cass foram editadas com as mesmas ferramentas, mas em uma escala menor. O uso da ferramenta de máscaras permitia deixar aparente apenas o desejado e, com isso, permitir explorar o caráter ficcional, sem perder a conexão com a noção de realidade.

Figura 14: Montagem dupla exposição



Fonte: Acervo Pessoal

Com essa noção de virtualização e a possibilidade de fotografar no espaço virtual foi possível trabalhar com uma quantidade de modelos de diversos lugares do mundo. Conexões foram feitas dentro da mesma cidade, entre outros estados e até internacionalmente. A não presença que Levy aponta, apesar de apresentar obstáculos, foi o que tornou possível a construção desse projeto em total segurança para ambas as partes, desafiando as barreiras físicas e de tempo.

Para exibir as fotografias e contar uma história através delas, era preciso um suporte de exposição. Cada modelo fotografado tem seu próprio enredo, mas precisavam ser apresentados em um contexto geral. O fotolivro foi o formato escolhido como estratégia de apresentação do ensaio, já que é um suporte utilizado para exibir trabalhos fotográficos de artistas ou fotógrafos. Geralmente, esses artistas tem parte ativa no projeto, através da idealização e diagramação do veículo produzido por um laboratório fotográfico (SILVEIRA, 2015).

photobooks [...] Um livro com ou sem texto, onde a informação essencial é transmitida através de uma coleção de imagens fotográficas. Pode ser de autoria de um ou mais artistas ou fotógrafos, ou organizado por um editor. Geralmente as imagens em um fotolivro são destinadas a serem vistas em contexto, como partes de um todo maior. Na maioria das vezes usado para se referir a obras reproduzidas mecanicamente e distribuídas comercialmente. Para álbuns formados por impressões fotográficas montadas, com ou sem informações de identificação, use "álbuns de fotografia" [photograph albums] (GETTY RESEARCH, Art and Architecture Thesaurus Online, 2015)

De acordo com Sweetman (1985) *apud* Silveira, (2015), o livro fotográfico poderia ser reconhecido como livro-obra, quando a comunicação visual do livro, sua diagramação e a relação entre as imagens aprofundam o discurso das fotografias com o ponto de vista do artista. O livro-obra fotográfico (*photobookwork*) inter-relaciona dois fatores, primeiro o

do poder da fotografia individualmente e segundo o efeito dos arranjos dessas fotografias no formato de livro. Mas o livro-obra fotográfico, ou *photobookwork*, por ser uma palavra muito longa passa a ser chamado coloquialmente de *photobook* ou em português de livro fotográfico ou apenas fotolivro, que por sua vez tem o mesmo significado na maioria das vezes. Cabe ao leitor entender o contexto que se encontra o livro e o interesse da sua construção para decidir como chama-lo (SILVEIRA, 2015).

Para manter a unidade narrativa, mesmo que dentro desse contexto existam histórias completamente diferentes, a diagramação do livro foi a principal ferramenta, trazendo assim um caráter de livro-obra fotográfico ao trabalho. Sempre na apresentação de um novo personagem vem uma imagem de fundo sangrada, com opacidade baixa ocupando toda a dupla de página. Sobreposta a ela vem a mesma fotografia com 100% de opacidade já em tamanho menor e enquadramento completo. Essa escolha foi dada para destacar a nova narrativa e quebrar os respiros em branco das páginas anteriores e posteriores.

Já no decorrer das narrativas três recursos foram utilizados para a construção dos personagens. O primeiro recurso, que já foi falando anteriormente é das fotos de dupla exposição, que foram postas sozinhas na página para dar destaque a mesma e a intenção de temporalidade e ocupação de espaço que elas carregam. O segundo recurso vem a partir da referência do trabalho de Duane Michals, apresentado no capítulo anterior, onde o artista produz imagens sequenciais para contar uma história. Algumas imagens são postas em duplas, trios ou quartetos em um tamanho reduzido para dar dinamismo a diagramação.

O terceiro recurso veio a partir da própria tela do celular, que se mostra como uma janela para a imagem que vemos. Através desse entendimento, abro recortes no papel para simbolizar essas telas e dar a sensação de janelas, trazendo assim, destaque para a imagem. Além disso, esse recorte traz uma continuidade a narrativa, com a possibilidade de visualização do que vem depois e também do que veio antes. E com isso apresento meus recursos gráficos para a construção narrativa desse fotolivro. Além de elementos gráficos, uso de um breve texto em formato de poesia como recurso literário para englobar esse contexto da pandemia ainda com mais força. Mostrando sentimentos no texto que abre o livro e desejos sobre essa realidade com o texto que fecha o mesmo.

Texto de abertura

Presos à liberdade vivemos
o jogo de equilibrar os dias,
onde o lar torna-se companhia.

Entre ordem e caos dançamos,
fazendo da rotina combustível
para o tédio não transformar
a casa em uma grande prisão.

Texto de fechamento

E ao fim disso tudo
o novo começo há de nos trazer
a leveza do nosso solo outra vez.

Figura 15: Boneca do Fotolivro

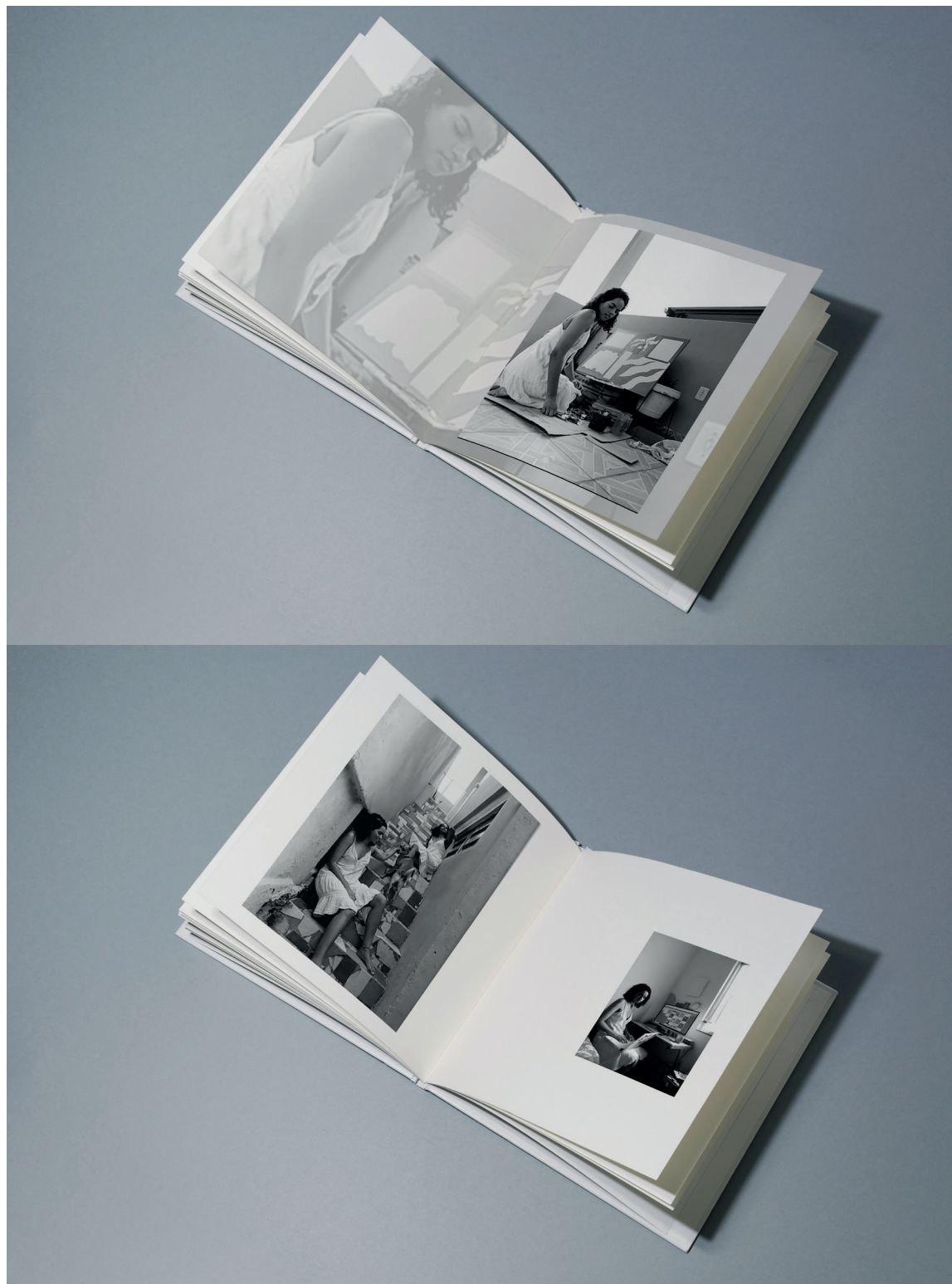


MOCKUPS



















VÍDEO FOTOLIVRO

<https://youtu.be/yIL-JZVEYvY>

Acesso em 19 de Abril de 2021

CONCLUSÃO

A distância é um projeto fotográfico que procura discutir as dinâmicas sociais, de isolamento e quarentena de jovens adultos, a partir da produção de fotografias que transitam entre o documental e o ficcional. Usando do espaço virtual para manter o distanciamento e seguir com todos os protocolos de segurança e mesmo assim se fazer presente no espaço físico.

Nesse processo, leva-se em conta todo o caminho da fotografia analógica e sua transição para o digital através dos textos de Dubois com o objetivo de aplicar essas teorias em um suporte alternativo de fotografia. A não presença e também presença que a virtualização proporciona se tornou de grande valia para produção das fotografias, sendo essa dinâmica da socialização por vídeo chamadas a mais segura no momento.

Para a construção narrativa Sophie Calle e seu voyeurismo foram de grande influência para o resultado final. A artista traz ao trabalho a dinâmica de observar e reproduzir momentos triviais e cotidianos das pessoas. E através das suas relações das pessoas com a casa que habitam, mostrar sentimentos gerados por esses espaços.

Alguns obstáculos ao longo do caminho apareceram. Como o ato de fotografar era feito remotamente, a dinâmica teve que ser aprendida, tanto por mim quanto pelo modelo, que era encarregado da movimentação de câmera. Com o desenvolvimento do projeto, fui entendendo o que funcionava para as imagens e como dirigir melhor, mas problemas como controle de luz e a oscilação de internet são imponderáveis e se mantem iguais.

Apesar dos desafios gerados por esse novo modo de fotografar, a distância não impediu a produção de imagens com um resultado íntimo e sentimental. Foi possível construir um trabalho que trouxesse identificação entre autor, modelo e receptor, quebrando um pouco as barreiras causadas por essa não presença física.

BIBLIOGRAFIA

AULETE, C. **Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa**. 2ed. V.5. Rio de Janeiro, RJ: Editora Denta S. A. 1968.

BACHELARD, G. **A Poética do Espaço**. 5ed. Brasil: WMF Martins Fontes, 2008.

BETHONICO, M. R.; DUBOIS, P. A noção de fingere na produção visual contemporânea: estratégias para mundos possíveis através da imagem. **ARS (São Paulo)**, v. 14, n. 27, p. 54-71, 2016. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.117620>

DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. 2ed. Brasil: Papyrus Editora, 1998.

DUBOIS, P. Da imagem-traço à imagem-ficção: O movimento das teorias da fotografia de 1980 aos nossos dias. **Discursos fotográficos**, Londrina, v.13, n.22, p.31-51, 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.5433/1984-7939.2017v-13n22p31>

DUBOIS, P. **Entrevista**: Philippe Dubois e a elasticidade temporal das imagens contemporâneas. Website. 07 de fevereiro de 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-philippe-dubois/> Acesso em: 22/12/2020

FORBES. **A história do Zoom em meio à pandemia e a ascensão de um novo bilionário**. Website. 07 de abril de 2020. Disponível em: <https://forbes.com.br/escolhas-do-editor/2020/04/a-historia-do-zoom-em-meio-a-pandemia-e-a-ascensao-de-um-novo-bilionario/> Acesso em: 02/02/2021

HACKING, J. **Tudo Sobre Fotografia**. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2012.

TAVARES, A. S. M. Para identificar e relembrar Sophie Calle: o papel da fotografia e do texto ao construir memórias. **Revista Anagrama**. v.9, n.1, p. 1-12, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/89192>

VENTAPANE, L. Jeff Wall e a imagem quase transparente na fotografia contemporânea. **Arte e Ensaios**, v.18, n. 26, p. 43-51, 2012. Rio de Janeiro. https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae18_leonardo_ventapane.pdf

VERANI, A. **A fotografia à distância de Jorge Bispo**. Website. 03 de abril de 2020. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/a-fotografia-a-distancia-de-jorge-bispo> Acesso em: 02/02/2021.

KIEFER, L. M. W. **Sobre fotografia e ficção**: histórias em imagens. 2018. 353p. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

BETHONICO, M. R.; DUBOIS, P. A noção de fingere na produção visual contemporânea: estratégias para mundos possíveis através da imagem.

ARS (São Paulo), v.14 n. 27, p. 55-72, 2016. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.117620>

CASS, P. **Entrevista**. Time-Lapse Photography In A Single Frame | Pelle Cass's "Selected People. Youtube. 15/10/2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6omX36JlqxA&feature=emb_title&fbclid=IwAR1WS2OJFiixK2R9cqIaTazGCS7a0_P1Auypc0A3eEQV5Us20MS9mo4a-GWQ

SILVEIRA, P. **A faceta travestida do livro fotográfico**. 24º Encontro da ANPAP Compartilhamentos na Arte: Redes e Conexões. Anais... Santa Maria, RS, 2015. Disponível em: http://anpap.org.br/anais/2015/comites/chtca/paulo_silveira.pdf Acesso em: 26/01/2021.