

PENSADORES VISIONÁRIOS

Design onde há design

Discussões e recorrências com a fotografia



Taísa Roberta Ferreira Bernardino

Taísa Roberta Ferreira Bernardino

PENSADORES VISIONÁRIOS

Design onde há design

Discussões e recorrências com a fotografia



Paraíba, 2016

Pensadores visionários - Design onde há design: discussões e recorrências com a fotografia

Táisa Roberta Ferreira Bernardino
Série Veredas, 35 - 2016



MARCA DE FANTASIA

Rua Maria Elizabeth, 87/407
João Pessoa, PB. 58045-180
marcadefantasia@gmail.com
www.marcadefantasia.com

A editora Marca de Fantasia é uma atividade da Associação Marca de Fantasia - CNPJ 19391836/0001-92 e um projeto de extensão do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPB

Diretor/editor: Henrique Magalhães
Conselho Editorial:

Edgar Franco - UFG; Edgard Guimarães - ITA/SP; Gazy Andraus, UNIMESP;
Marcos Nicolau - UFPB; Paulo Ramos - UNIFESP; Roberto Elísio dos Santos -
USCS/SP; Waldomiro Vergueiro, USP; Wellington Pereira, UFPB

Capa: foto Skalstad, 2010; revelação Fotolab

Este livro originou-se da monografia apresentada em 2016 à Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste, Caruaru, como trabalho de conclusão do Curso de Design, sob orientação do Professor Eduardo Romero Lopes Barbosa.

Esta é uma obra exclusivamente de análise, que visa contribuir para a discussão sobre a Comunicação e as Artes. Usa-se as imagens apenas com o objetivo de estudo, de acordo com o artigo 46 da lei 9610. Todos os direitos dos textos e imagens pertencem a seus detentores.

B523p

Bernardino, Táisa Roberta Ferreira

Pensadores visionários - design onde há design: discussões e recorrências com a fotografia. / Táisa Roberta Ferreira Bernardino. - Paraíba: Marca de Fantasia, 2016.

134p.: il. (Série Veredas, 35)

ISBN 978-85-67732-57-2

1. Artes gráficas. 2. Imaginário. 3. Linguagem.

4. Fotografia. I. Título

CDU: 070.53

A todos e todas que, de alguma maneira,
navegaram comigo neste grande barco
e com quem divido a ânsia
pelo ponto mais próximo de chegada.

E a estes mesmos que me fazem enxergar
o quão importante é o percurso,
para além da parada final.

Agradecimentos

Aos meus pais por toda a dedicação, paciência, doação, suor, cuidado, amor e superação. Por todo apoio para que eu pudesse ter a base para ir em busca do meu caminho e do meu melhor. E pela compreensão durante o desenvolvimento deste projeto. Aos meus tios, meus irmãos, cunhadas e sobrinhos pelo carinho e apoio. Também à Florbela pela companhia fiel e por me ensinar tanto em poucas palavras e silêncio.

Ao meu querido orientador Eduardo Romero por despertar meu ser, minha mente e meus olhos ao Imaginário e às artes, além da inspiração que traz a mim e a todos seus alunos enquanto exemplo de professor e de ser humano. Sou muito feliz por ter encontrado na universidade uma mente fascinante e um coração tão lindo e gigante. Minha gratidão não tem dimensão, não consigo expressá-la em totalidade. Você potencializou tudo de positivo que o curso me ensinou e, mais que isso, reformulou minhas ideias em relação ao ensino e à maneira de me posicionar no mundo enquanto humana, pesquisadora e mente pensante. Ensinar com amor e ensinar o amor é infinitamente mais revolucionário. Bachelard, Durand e Morin estariam muito orgulhosos de você, assim como todos somos.

À melhor equipe do mundo que na verdade é uma família, a família Fotolab, seus professores e estagiários. Cada um de vocês com todo encanto e genialidade tornou este um dos meus lugares preferidos no mundo. O Fotolab me abriu portas para um

universo paralelo à universidade, onde pude conhecer pessoas incríveis, adquirir conhecimentos os quais me ajudaram a trilhar meu caminho no mundo, como pessoa, cidadã e profissional. Foi a experiência mais enriquecedora que a universidade poderia me proporcionar. Lembrarei com muito carinho de cada experiência que tivemos juntos, cada experimento, cada abraço, riso, palavras, reuniões Imaginárias, histórias... levarei tudo comigo. Minha gratidão é do tamanho da genialidade de vocês!

Ao coletivo Caffenol, filho do Fotolab, pela sintonia e disposição de criar oportunidades de expor ao mundo nossos sentimentos, sonhos e inquietações. Agradeço especialmente a cada um dos “caffenois” pela amizade, sincronicidade e afinidade. Toda a minha admiração a vocês pela generosidade, criatividade, ideias e sonhos compartilhados. Pelos seus corações afetuosos e energia que emanam ao mundo me fazendo pensar o quanto é bom tê-los como amigos. Suas mentes, suas almas, suas levezas me inspiram!

À Usina Espaço Design, amigos e colegas pelas recepções sempre calorosas.

A todos os professores do curso de Design por partilhar seus conhecimentos e por acreditar no Design como uma maneira de tornar o mundo um lugar melhor. À Lu por ter compartilhado generosidade, amizade e alegria. À Glenda por compartilhar sua sabedoria, encanto e altruísmo. Mais uma vez a Edu por acreditar verdadeiramente em seus alunos e na educação construída com humanidade, humildade e amor. E a todos que seguem seu exemplo e que entendem a educação como construção de base nestes valores. Estes nos trazem frescor e esperança. E movem o

mundo cada vez que agem como anjos de luz tornando a universidade uma experiência tão poética e enriquecedora, indo muito além das grades curriculares. Muito obrigada por todos os desafios superados pelo bem do curso e dos alunos.

Aos técnicos e administradores da UFPE pelo trabalho e pelas oportunidades ofertadas aos estudantes e à universidade.

Aos meus amigos queridos e companheiros com quem divido essa jornada que transcende a universidade: Edu Oliveira (obrigada pela tradução do resumo, revisão e o apoio de sempre), João Paulo, Ally, Neidinha, Keith, Deni, Lafaiete, Yalla, Lucas, Suelen, Kath, Tamie, Juliana, Manu, Claudinha, Jess, Brunno e Sante-rón. Muito obrigada pelo companheirismo, por tudo que pude aprender e compartilhar com vocês. Cada momento, cada riso, cada abraço, afeto, poesia, musicalidade, viagem, história, “bate-cabelo”, confissão e partilha é impagável. Sem cada um de vocês essa aventura não seria tão gratificante. Nada faria sentido.

A todos os colegas e demais amigos de curso e de universidade por suas contribuições e dedicação para evolução do Design e da Universidade.

Aos amigos da vida, de curta ou longa data e distância, por tantas ideias, conversas, experiências e encantos. Especialmente a Yuri, Johnny, Adhemyr e Murilo por todos os anos de amizade que vão muito além dos instantes, lugares e trilhas sonoras. Por tudo que foi e ainda vai ser compartilhado. Por todo afeto, todas as experiências, sintonia e psicodelia dessa amizade. Também a Mirthis, Day e Camilla pela amizade sincera, apoio, demonstrações de força e interesse nos meus projetos e pela sintonia independente das distâncias físicas. Enfim, a todas as pessoas de

almas e corações grandes que me encantaram e muito me ensinaram, me fizeram e fazem renovar as energias e reciclar os pensamentos sobre esse mundo complexo. E também, com sinceridade, a aquelas com quem muito pude aprender a transformar obstáculos em combustível para me impulsionar a seguir em frente.

E jamais poderia deixar de agradecer aos que desde sempre me despertaram e moraram nas minhas ideias, nos meus sonhos, anseios, esperanças e me inspiram todos os dias desde sempre em tudo que faço, vivo e sou. São eles artistas, músicos, poetas, escritores, cientistas, estudiosos, líderes políticos e religiosos, filósofos e teóricos do Imaginário e do Design, que admiro e contribuíram através de suas grandes obras e palavras de amor, influenciando minha vida e, conseqüentemente, este trabalho. E à Energia Cósmica por materializar em minha vida sempre as melhores das infinitas possibilidades, me direcionando a caminhos e pessoas tão sensacionais.

Mais uma vez, a todos aqui mencionados direta ou indiretamente, o meu carinho, amorosidade e a mais sincera gratidão.

Quando eu olho pra você deste século sombrio
Sempre será com generosidade que nós talvez
compartilharemos
A esperança em ouvir que não somos apenas
Almas desaparecendo
GILMOUR; HARPER; ANATHEMA, 1996

Somos um planeta vivo, Sofia! Somos um grande barco navegando ao redor de um sol incandescente no universo. Mas cada um de nós é um barco em si mesmo, um barco carregado de genes navegando pela vida. Se conseguirmos levar esta carga ao ponto mais próximo, nossa vida não terá sido em vão.

Jostein Gaarder

Sumário

Divagações a respeito do fractal da vida

ou fim como navegação sobre tudo e nada - 11

Da reintegração do pensamento do design onde se faz design - 14

1. Imaginário, fotografia e design

- sobre construção imagética e desconstrução de paradigma - 22

1.1. Digressão fotográfica - 27

2. Imaginário da criação: linguagem e complexidade do design
enquanto sistema de relações - 42

2.1. Caracterização da linguagem do design gráfico - 47

2.2. Os elementos do design gráfico - 49

2.3. Elementos relacionais do design - 56

3. Linguagem e complexidade fotográfica - 75

3.1. Elementos fotográficos - 79

3.2. Os fundamentos da linguagem fotográfica - 85

3.3. As partes e o todo fotográfico: desconstruindo e
reconstruindo o fractal fotográfico

enquanto linguagem e sistema complexo - 96

3.3.1. A concretude fotográfica - 97

3.3.2. A organização visual - 103

3.3.3. A construção mental - 112

4. Recorrências - complexidade das relações

entre design gráfico e fotografia - 118

Considerações finais - 124

Referências - 128

Sobre a autora - 133

Divagações a respeito do fractal da vida ou fim como navegação sobre tudo e nada

Apenas uma ideia numa longa cadeia
de descobertas
(GILMOUR; HARPER; ANATHEMA, 1996)

Este projeto de conclusão de graduação é um processo de compilação de diversas palavras associadas a ideias e situações vivenciadas durante a experiência que o antecipa e, não menos importante, que o acompanha. Muitos são os processos que motivaram este trabalho. Processos pessoais e acadêmicos que deram voz a cada palavra aqui presente.

Esta etapa necessária para a conclusão de um ciclo importante foi escrita intuitivamente durante toda a minha construção enquanto pessoa para além da obrigatoriedade acadêmica. Fiz dela necessária enquanto navegadora e exploradora de mim mesma. Trata-se de um caminho de descobertas do mundo e de mim, como é para tantas outras pessoas, ainda que não conscientes disto. É uma etapa que finda um ciclo inicial de entendimento e de desenvolvimento do meu ser, interpassando os níveis do que se pode construir o indivíduo enquanto criador de si mesmo diante da sociedade e do mundo, em várias instâncias: como ser coletivo, cidadão, pensador, pesquisador, gente. É uma etapa que

finda, mas que inicia uma nova. E o receio de findá-la foi superado graças às forças que motivaram a continuação desta viagem. É um processo às vezes de desgaste e renovação, de razão e emoção, de resistência e prazer. É tudo o que o autor se tornou e viveu durante uma etapa que muitos o tomam como uma necessidade e obrigatoriedade. Quando visto puramente desta forma, o desencanto pode vir a ser grande. E o que mais me encanta é a desilusão do encantamento.

E por isso grande foi o encanto. O Design, a Fotografia, o Imaginário e todas as relações que neles e deles se fizeram inspiração na minha vida são parte desta graduação que aqui encerro. E bem mais que a nomeação grau “superior”, carrego em mim o desejo de ampliar o deslumbramento e contribuir para que outros seres imaginativos possam deles se nutrir, como me nutri e assim continuarei de alguma forma. Uma das minhas principais referências de um ser intuitivo e imaginativo - em um universo instituído como predominantemente racional e pragmático - resistente e ousado ao ponto de não negar sua natureza enquanto parte de uma existência ainda mais ampla do que ele mesmo, enquanto mente brilhante e uma das mais iluminantes que passou por aqui, pôde compreender, “uma mente que se abre a uma nova ideia não retorna ao seu tamanho anterior”. Ou ainda cito o Chico que carregou em seu nome a verdade racional e em sua mente e história a inconsistência subjetiva do que é Ser, “um passo e você não está mais no mesmo lugar”. Não estou no mesmo lugar, naveguei um barco de águas intensas. “Não flutuei reto”, assim como aqueles - e graças a eles - que me acompanharam, me inspiraram e me guiaram durante as navegações. Não desejo

terra firme. Se esta for estável e não íngreme, estarei então nas águas profundas do que me leva adiante, tendo como chama a curiosidade e a persistência, a busca por aquilo que me leve daqui até o próximo passo. A chegada talvez não exista e não seria importante existir caso não houvesse a sede pela busca. Comigo, como bagagem e com gratidão, levarei tudo e todos que motivaram minimamente este pequeno passo dado entre ventos fortes e em direcionamentos tantos. Ainda que eu tenha certeza que tudo isso nada é diante da complexidade de

Tudo

Da reintegração do pensamento do design onde se faz design

A Fotografia esteve em grande parte da minha formação no curso de Design, pautada tanto na prática, fotografando, conhecendo e experimentando os processos históricos de revelação, quanto em estudos teóricos sobre a imagem fotográfica e os sentidos que carrega que vão muito além do suporte fotográfico. O Laboratório de Fotografia do curso permitiu que eu adentrasse no universo da Fotografia e, posteriormente, no da Teoria do Imaginário, que redirecionou meu olhar para o Design e me fez enxergar pontes entre os três campos. As experimentações artesanais em conjunto com a Teoria do Imaginário me fizeram olhar para o Design e para a Fotografia de uma maneira mais sutil. Me fizeram repensar a aproximação da Fotografia na prática do designer, na minha prática, na prática de outros colegas graduandos. Além disso, repensei a necessidade de distinção e separação em relação à arte refletida claramente nos discursos entre alguns da academia. Discursos estes que às vezes soavam como bandeiras combatentes, colocando ambos, muitas vezes como não misturáveis, como água e óleo. Todos aprendemos a separar as coisas, aprendemos a importância do Design e conhecemos sua história, mas um pouco fora dos muros construídos algo destoava. A Teoria do Imaginário me apresentava respostas mais esclarecedoras sobre o Design e sobre as relações que o envolvem. Respostas das perguntas que antes eu mesma não as tinha consciente. Outros questionamentos que já carregava comigo foram se iluminando

através das reflexões despertadas pelo Imaginário. Por que tantos parecem se esquecer do que o Design em essência é? Por que o Design sendo uma atividade tão multidisciplinar como aprendemos na universidade parece não caber na filosofia e na prática do seu profissional, que mais parece estar à mercê dos caprichos externos? Claramente não temos todos na prática as mesmas noções do que é o Design. Preciso considerar que esta foi uma percepção pessoal desta relação profissional/profissão sobre o meu entorno, mas não estava sozinha, percebi que compartilhava da mesma visão com outros interessados através de conversas formais e informais. O Imaginário, então, permitiu correlacionar todas as questões que assombravam. Navegando por estas águas me senti impulsionada a aceitar e desenvolver esta temática durante este projeto.

Porém, não tenho o intuito de dizer verdades absolutas, bem longe disso e reconheço meu lugar. Apenas tento por em materialidade meu olhar e reflexões sobre o Design, a Fotografia e o Imaginário, muitas delas partilhadas ou motivadas através dos encontros Imaginários acontecidos no laboratório e que muito direcionaram a encontrar minha maneira de expor tais ideias. Porém, amparada pelos grandes autores destas áreas, dentre eles, em Design: Paul Rand, Dondis A. Donis, Ellen Lupton e Jennifer Phillips, Rafael Cardoso, Gui Bonsiepe; em Fotografia: Stephen Shore, Boris Kossoy, Marcelo Juchem, Tom Ang; e na Teoria do Imaginário: Danielle Rocha Pitta, Michel Maffesoli e José Julio Tôrres; tendo sempre como inspiração fundamental Gaston Bachelard e Edgard Morin que encorajam a realizar de alguma forma associações com a literatura, poesia, filmes, mú-

sicas, vídeos e estudos alternativos sobre outras áreas do conhecimento de interesses e curiosidades pessoais, enriquecidos em minha percepção através de uma visão holística apreendida.

Creio que seja uma oportunidade também de uma abertura de um diálogo com outros iniciantes no Design, lhes permitindo abrir as portas para desmistificar limitações criadas e impostas sobre a atividade, nos limitando na visão e na prática sobre o próprio Design e qualquer outra atividade em que possa estar relacionado. Também para elevar a sua visão em relação à arte, incentivando a destemper comparações e a possível sensação de diminuição do trabalho do designer quando este é comparado ao trabalho do artista. As intenções não vão além de apresentar ao leitor a ideia de que é possível pensar e agir de fato com o Design em outros campos e para além do foco integral no mercado, no consumo e no lucro, apresentando um pouco do cenário que direciona e limita não só o Design, mas grande parte da produção, conhecimento e comportamento humano.

Sabe-se que os designers, independentemente de sua área de atuação, trabalham diretamente com a imagem em seu sentido mais amplo e nas diversas possibilidades da área. O designer gráfico por vezes faz uso da imagem fotográfica como principal elemento de comunicação. Desta maneira, a fotografia faz-se muito recorrente em projetos gráficos por ser uma expressão direta e relativamente simples de comunicar. Para sua produção muitas vezes “basta um clique” ou ainda uma busca em algum banco de imagens. Sua aplicação pode ocorrer de maneira aproximada ao que o designer projetou, pode estar livre para a criação do fotogra-

fo ou esta imagem pode ser encontrada em um banco de imagens e a criação do *layout* ocorrerá a partir dela (HURLBURT, 2002).

Constantemente o seu uso é feito apenas como um complemento aos outros elementos e fundamentos gráficos do design. O uso da fotografia apenas como um “acessório” faz com que os designers gráficos deixem de considerar ou mesmo subestimem, o poder de comunicação da imagem fotográfica, minimizando automaticamente seu potencial comunicativo no produto final. Esta visão simplificada da fotografia e o seu uso pensado muitas vezes de maneira limitada, talvez se dê pelo desconhecimento das bases que unem as linguagens do Design e da Fotografia. Desconhecimento este resultante da separação do Design e da Arte construída ao longo da história. Kossoy (2002) esclarece sobre tais limitações envolvendo a imagem fotográfica:

Equívocos ocorrem pela desinformação conceitual quanto aos fundamentos que regem a expressão fotográfica, o que os leva a estacionarem apenas no plano iconográfico, sem perceberem a ambiguidade das informações contidas nas representações fotográficas (p. 20).

Limitar a Fotografia apenas a um uso superficial, como suporte ou *background* de um cartaz, por exemplo, limita o poder comunicativo da imagem, logo, da peça como um todo. E mais além, é limitar a atuação criativa do designer e sua perspectiva diante de outras áreas das quais possui competência e pode adentrar-se com êxito, aproveitando seus conhecimentos do que é comum às linguagens e ampliando-os.

Kossoy ainda enfatiza a raridade de abordagens multidisciplinares que envolvem a Fotografia, assim como a escassez de questionamentos sobre os limites construídos em torno dela:

A história da fotografia, que, de sua parte, não pode mais prosseguir enclausurada em seus modelos clássicos e sim, buscar elementos consistentes para a compreensão de seu objeto de estudo. É surpreendente a raridade de discussões teóricas acerca de aspectos conceituais e metodológicos, bem como a possibilidade de novas abordagens de análise dos temas específicos nesta área. (...) Tais aspectos essenciais, de amplitude multidisciplinar, ainda aguardam por um debate abrangente que vise, inclusive, questionar os estreitos e estéreis limites por onde tem trilhado a pesquisa nesta área do conhecimento (KOSSOY, 2002, p. 21).

Pensar a relação da Fotografia e do Design como mais profunda até mesmo enxergando a imagem fotográfica como um produto de Design, poderá além de abrir um caminho para uma nova abordagem fotográfica fora dos limites estéreis citados por Kossoy, proporcionar também ao Design uma maneira mais eficiente de comunicar através da Fotografia. Para pensar a fotografia sob esta perspectiva, é essencial, antes mesmo de se falar em metodologias de criação e produção que as aproxima, descobrir quais elementos de bases são recorrentes entre as duas linguagens e como essa recorrência pode contribuir para o design gráfico, elevando o pensamento e o uso da fotografia pelos designers, fazendo-os aproveitar desta linguagem todo o seu potencial.

Desta maneira, o presente projeto tem como objeto de estudo a linguagem do Design Gráfico e a linguagem fotográfica, onde

se deve encontrar elementos recorrentes entre elas a fim de discutir: como a linguagem do Design pode influenciar a linguagem fotográfica tornando a fotografia um produto de design? Assim, toma-se como objetivo geral verificar as bases da linguagem gráfica e fotográfica para perceber elementos recorrentes entre elas, no intuito de auxiliar os designers a ampliar seus conceitos sobre as disciplinas e intensificar as relações do Design com a Arte através da Fotografia.

Para que o objetivo geral seja alcançado, será proposta uma discussão sobre os aspectos históricos que aproximam as linguagens em estudo. Discernir sobre o uso da fotografia no Design Gráfico e o cenário que impulsiona o distanciamento ou a aproximação superficial entre ambos será essencial para que em seguida se possa debater os elementos recorrentes fundantes das linguagens fotográfica e do Design. Para isto, deve-se identificar as estruturas comunicacionais da linguagem do Design e da Fotografia, as recorrências entre essas linguagens, com a finalidade de propor aos designers uma maneira mais ampla de pensar a Fotografia - e até mesmo repensar o Design - não como mero acessório, mas antes, como um projeto e, automaticamente, um objeto com alto poder de persuasão, exigindo consciência visual apurada do seu autor. Pensar a fotografia a partir desta perspectiva é considerar que o Design pode ir além de suas limitações e que pode reestabelecer contato com sua própria natureza e essência. Trata-se de uma escolha individual de cada profissional. No entanto, este trabalho irá apresentar discussões que possam assegurar, a quem desejar, que o Design está além da necessidade construída de separação e isolamento de outros campos de

atuação, principalmente da arte. Saindo deste enquadramento instituído ao longo da história do Design e mesmo anteriormente, o profissional enquanto mente criativa e criadora poderá se permitir a enxergar nas artes a essência que lhe é comum. Desta relação apaziguadora em sua mente, poderá surgir, quando necessário for, novas oportunidades e formas de se fazer Design onde aparentemente não se faz.

A motivar e impulsionar a pesquisa enquanto metodologia de estudo, a Teoria do Imaginário e seus principais autores e contemporâneos irão se fazer presença e essência neste projeto por ser parte importante de uma base que permite compreender o Design, as Artes e o mundo de maneira mais humana, poética e integrada. Por este motivo, o leitor que não está habituado ou desconhece tal teoria, não deve mergulhar na estranheza que por vezes poderá aparecer na maneira passional de conduzir este trabalho. Nem mesmo deve estranhar a voz em primeira pessoa, pois a escrita fenomenológica, pessoal e poética, é totalmente abraçada pelo Imaginário em toda produção que lhe refere, ainda que procuro equilibrar a ela o modo acadêmico de se apresentar em obra. Como métodos utilizados, o estruturalista e o fenomenológico também foram essenciais na condução desta pesquisa rumo aos resultados que esta deseja obter.

As Fotografias utilizadas ao longo da pesquisa foram extraídas de acervo pessoal e do acervo do Laboratório de Fotografia (Fotolab) do curso de Design. Estas foram produzidas pelos alunos durante experimentos artesanais e produção de ensaios fotográficos, alguns de temática associada à linguagem do Design, buscando sempre a expressão poética do entorno.

Ora, o imaginário, para bem ou mal,
não é apenas um fator de construção ou
de fixação de algo. O imaginário é uma
sensibilidade, não uma instituição

MAFFESSOLI, p. 80, 2015

I. Imaginário, fotografia e design: sobre construção imagética e desconstrução de paradigma

Uma composição, e toda obra de arte é uma composição, surge de uma admirável interação entre imaginação e razão, ou entre sentimentos e pensamentos.
GAARDER, 1995, p. 473

Tem-se em diversas áreas da comunicação visual o entendimento de Imagem enquanto um meio transportador de mensagem que se encaminha do seu emissor codificador e se prontifica a atingir um receptor, que no seu processo de leitura da imagem irá decodificá-la (FLUSSER, 2013).

No entanto, esta compreensão se refere a apenas uma parte prática, superficial e consciente de um processo ainda maior, mais complexo e que advém de um inconsciente. A imagem enquanto meio transportador de mensagem é, na verdade, resultado de um processo criativo gerado da imaginação, capacidade inerente à humanidade e que direciona todas as suas relações criativas. Para Pitta (2005) o ser humano busca dar sentido ao mundo e é através da função mental imaginativa que ele se realiza, cria e constrói significados sobre as coisas, até mesmo sobre a natureza, enquanto a função racional apenas as analisa.

O Imaginário vai muito além da funcionalidade de suas criações (BACHELARD *apud* PITTA, 2005). O que na comunicação se entende como suporte de mensagens codificadas, para o Imaginário é apenas uma função e há nela outras imagens que se convergem (PITTA, 2005).

É, então, o Imaginário, “um conjunto de imagens e de relações de imagens que constitui o capital pensado do ‘homo sapiens’” (DURAND *apud* PITTA, 2005, p. 15). E é esta conjunção que fundamenta e arranja “todos os procedimentos do espírito humano” (*idem*).

O vocábulo fundamental que corresponde à imaginação não é a imagem, é o imaginário. O valor de uma imagem se mede pela extensão de sua aura imaginária. Graças ao Imaginário, a imaginação é essencialmente aberta, evasiva. Ela é no psiquismo humano a experiência da abertura, a experiência da novidade” (BACHELARD *apud* PITTA, 2005, p. 16).

Apreender essas noções da Teoria do Imaginário abre portas para entender as imagens enquanto resultado, como um compêndio de símbolos que emanam um imaginário de quem as criou, estimulando em quem as visualiza o despertar do seu próprio. Uma imagem pode ser considerada rica de símbolos e significados quando atinge o imaginário humano de forma ampla e profunda.

Não é a imagem que produz o imaginário, mas o contrário. A existência de um imaginário determina a existência de conjuntos de imagens. A imagem não é o suporte, mas

o resultado. Refiro-me a todo tipo de imagens: cinematográficas, pictóricas, esculturais, tecnológicas e por aí afora. Há um imaginário parisiense que gera uma forma particular de pensar a arquitetura, os jardins públicos, a decoração das casas, a arrumação dos restaurantes, etc. O imaginário de Paris faz Paris ser o que é. Isso é uma construção histórica, mas também o resultado de uma atmosfera e, por isso mesmo, uma aura que continua a produzir novas imagens (MAFFESOLI, 2001, p. 76).

No entanto, esta compreensão da imagem enquanto resultado de um imaginário criador é negada ou marginalizada na civilização ocidental diante da predominância da razão e da ciência. A criação artística, criativa e subjetiva foi menosprezada e classificada como ausente de propriedades intelectuais e disseminadora de ignorância e superficialidades. O pensamento iconoclasta é então renovado ciclicamente ao longo da história, como afirma Machado (2001):

De tempos em tempos, retorna na história da cultura humana o surto do iconoclasmo [do grego *eikon*, imagem + *klamos*, ação de quebrar], manifesto sob a forma de horror às imagens, denúncia de sua ação danosa sobre os homens e destruição pública de todas as suas manifestações materiais (MACHADO, 2011, p. 6).

Os momentos de manifestos iconoclastas na história semearam o que repercute até hoje na “desconfiança com relação às imagens, a crítica à sua banalidade e a denúncia de sua impro-

priedade para mergulhos mais profundos na experiência e no pensamento humanos” (MACHADO, 2001, p. 10-11).

“Todos os três ciclos iconoclastas se ancoram numa crença inabalável no poder, na superioridade e na transcendência da *palavra*, sobretudo da palavra escrita” (MACHADO, 2001, p. 11) que orientou a civilização ocidental nos mais relevantes capítulos da história. Estes ciclos trazem sua renovação e propagação ainda na contemporaneidade onde se dá um novo ciclo iconoclasta.

O quarto iconoclasmo como nomeia Machado (2001) se dá na atmosfera do pensamento filosófico, onde intelectuais se baseiam na difusão de imagens em grande quantidade nesta era pós-moderna, afirmando dramaticamente, conforme o autor, o perigo da presença constante das imagens no cotidiano agindo ideologicamente e separando as pessoas da palavra escrita, do caráter racional e da criticidade, afetando o gosto pela leitura, criando analfabetos e anunciando a morte da palavra. Todo este exagero revela o predomínio da Razão sobre a Subjetividade numa sociedade essencialmente positivista, onde a Razão e a Ciência direcionam a Cultura, o Ensino, a Política, a Economia e as relações interpessoais. Preferem citar os supostos perigos oferecidos pela imagem e o imaginário que a acompanha na tentativa de erradicar ou menosprezar tudo que se refere às imagens, logo à Arte, à Subjetividade e à Criatividade.

Por estar inserido nesta construção tida como ideal, o ensino e a prática do Design acabam por absorver o pensamento positivista, fragmentado, e isso é mostrado durante a construção histórica do Design no mundo Ocidental. Ainda que esta atividade se apresente em todas as instâncias e atuações como mediadora

entre racionalidade e subjetividade, percebe-se uma dificuldade em identificar o Design desta maneira, o que acaba separando os interessados, deturpando o seu entendimento e castrando nos designers suas possibilidades criativas, artísticas, sociais e mercadológicas como partes projetuais e complementares.

Diante deste cenário de negação da própria completude da capacidade humana de pensar e criar, de ser racionalidade e subjetividade ao mesmo tempo, a Teoria do Imaginário se apresenta como uma maneira de despertar a mente para pensarmos o intelecto humano de maneira integrada, ou seja, não somente como racional, mas também o pensarmos como poético, filosófico e subjetivo. É o acordar de um limbo construído ao longo da história da humanidade sobre a razão ser a única forma ou caminho para se perceber o mundo, recriá-lo e vivê-lo.

Em geral, opõe-se o imaginário ao real, ao verdadeiro. O imaginário seria uma ficção, algo sem consistência ou realidade, algo diferente da realidade econômica, política ou social, que seria, digamos, palpável, tangível. Essa noção de imaginário vem de longe, de séculos atrás. A velha tradição é a romântica, em luta contra a filosofia e o pensamento então hegemônicos na França. Tratava-se de demonstrar como as construções dos espíritos podiam ter um tipo de realidade na construção da realidade individual. Durante muitos séculos tudo isso foi abandonado em função da dominação da filosofia racionalista (MAFFE-SOLI, 2001, p. 74).

É inspirado pelo pensamento integrado da Teoria do Imaginário sobre a criação humana e, principalmente, sobre o Design e a Arte, especificamente a Fotografia, que este trabalho aborda e analisa o Design e a Fotografia, procurando entendê-las e unificá-las na prática do designer, incentivando-o a recorrer às suas semelhanças e disparidades para que possa assim quebrar o paradigma puramente racional em sua atividade e possa atuar com um novo pensamento sobre estas disciplinas pondo em prática seus conhecimentos projetuais.

Você guarda as respostas profundas em sua própria mente
Conscientemente você as esqueceu
Essa é a forma como a mente humana trabalha
Sempre que algo é muito desagradável
Ou muito vergonhoso para suportarmos
Nós o rejeitamos
Nós o apagamos da nossa memória
Mas a marca está sempre lá. (MOODY, 1998¹).

1.1. Digressão Fotográfica

Os usos da Fotografia na Sociedade ganharam discursos e motivos que vão além do simplório ato de registrar com a luz uma imagem de grande fidelidade. A fotografia ganhou poder de persuasão por dialogar com a realidade e a verdade, ainda que seja submetida às intenções e ao criterioso olhar do fotógrafo (LANGFORD; FOX; SAWDON, 2009).

1. Tradução da autora.

O caráter inquestionavelmente verídico da Fotografia, construído ao longo de sua história, torna-se totalmente refutável quando consideramos que ela pode ser pensada por um indivíduo que carrega em si uma história, uma vivência e uma vasta referência imagética guardadas ao longo da sua vida, consciente ou inconscientemente, estando ou não diretamente relacionadas com a fotografia e que dá novos sentidos ao tangível capturado. Essa carga imaginária que o indivíduo carrega consigo implica por si uma interpretação única de qualquer situação que se disponha a gravar com a luz. A realidade material deixa de ser verídica quando passa a ser representada graficamente, ainda que aparente ser fiel, como no caso da imagem fotográfica.

(...) A fotografia utiliza-se de uma técnica pela qual é registrada a imagem, cópia, nem sempre tão fiel, de imagem plasmada e registrada, antes, pelo olhar do fotógrafo, com suporte em uma imagem real. A câmera não cria imagem, apenas registra, físico-química ou eletronicamente, a imagem cuja essência foi registrada antes por um ser humano. Apesar disso, a fotografia sempre foi considerada, ao longo da sua história, como tecnologia a serviço da verdade, o que nas falas corriqueiras se expressa como: “A câmera não mente”, “uma foto mostra as evidências” (TORRES, 2014, p. 19).

Fontcuberta (2010) *apud* Tôrres (2014) conclui que a realidade fotográfica não se passa de um anseio da História da Fotografia:

A história da fotografia pode ser contemplada como um diálogo entre a vontade de nos aproximarmos do real e as

dificuldades para fazê-lo” (p. 11), visto tratar-se (toda ela) de “ficção que se apresenta como verdadeira” (p. 13), uma vez que a máquina nem sempre registra a imagem real como criada pelo olhar de uma pessoa (FONTCUBERTA, 2010 *apud* TÔRRES 2014, p.19).

E foi com esta aparente fidelidade ao real que a Fotografia acabou com a exclusividade pertencente ao artista/pintor no que diz respeito à sua capacidade de reproduzir artesanalmente uma realidade que percebe. A câmera conferiu esta mesma capacidade de ver, relatar, interpretar e expressar, tornando dispensável o talento ou o longo esforço para transferir e tornar uma imagem palpável à percepção de uma realidade. Desde então uma máquina em pouco tempo de aprendizado de manuseio, gera imagens que podem ser tão fieis à realidade e tão mais fácil de serem reproduzidas que a técnica do desenho ou da pintura. Pela primeira vez o *status* do artista é drasticamente transformado (DONDIS, 2007).

Entretanto esta característica de fidelidade que a Fotografia carrega em sua linguagem fez com que o fotógrafo fosse visto, de maneira errônea e limitada, apenas como um registrador de cenas. Considerando que esta realidade registrada, ainda que semelhante ao mundo físico, é modificada e manipulada pelo fotógrafo, porém, muitas vezes se dá uma maior credibilidade à Fotografia, ao cenário ou aos modelos registrados, deixando o autor da imagem apenas como um ser revelador ou denunciador que nesta visão mais se parece com um figurante do que um criador.

O fotógrafo, por muitas vezes, não é reconhecido enquanto artista e em muitos casos ele mesmo não se reconhece como um.

Seu olhar clínico e sua qualidade enquanto organizador visual nem sempre é percebido pelo observador e fica em segundo plano já que a realidade está sendo inquestionavelmente mostrada. Mas a fotografia não funciona apenas como um registro em si, sua existência como resultado final se deve a um olhar crítico e criativo que deve ser considerado como fator principal, por guiar um caminho simbólico entre a imagem e o imaginário. O fotógrafo não é somente um remetente ou um anunciante de episódios, ele se utiliza da oportunidade fatídica e da linguagem fotográfica para sua expressão, guiando consciente ou inconscientemente o repertório que possui a respeito do mundo.

A própria representação artística através da Pintura recebeu grande influência da Fotografia através dos princípios fotográficos explorados pelos artistas a partir de 1420, que utilizavam a câmera obscura como técnica inicial proporcionando um maior detalhamento e melhor reprodução de luz e sombra, foco, desfoco e perspectiva, podendo assim conferir uma realidade fotográfica à pintura (WRIGHT, 2003). É assim que a Pintura e os princípios da Fotografia atuam juntas, para auxiliar o autor da obra a construir uma representação imagética que deseja, mostrando que ambas representações artísticas podem e devem interagir em diversos âmbitos em busca de resultados que provoquem novos olhares e interpretações. Esse ponto da história nos mostra o quanto é possível estabelecer relações práticas entre expressões artísticas, contribuindo para o aprimoramento técnico e alcançando resultados esteticamente mais próximos do que o artista pretende alcançar.

Mesmo com toda a contribuição da Fotografia enquanto expressão de ideias estéticas e conceituais e toda a sua contribuição

para a evolução da técnica da pintura, como foi mencionado, alguns debates insistentes sobre o caráter artístico pertencente ao fotógrafo surgiram, como é explicitado nas palavras de Baudelaire *apud* Gagliardi

A fotografia é a academia dos pintores que nunca tiveram talento e que nunca alcançarão esta condição com estudos. A fotografia demonstra, portanto, novamente sua falta de atitude em relação à arte pelo fato de não requerer a quem a pratica, aquelas capacidades, ideais e mentais que ao contrário, caracterizam o verdadeiro artista (BAUDELAIRE, 1973 *apud* GAGLIARDI, 2003²).

No entanto, essa posição só demonstra o quanto negativo pode ser considerar uma comparação no nível de julgamento do que é ou não artístico, já que se compara linguagens e técnicas diferentes. Porém, a não exigência de um longo tempo de estudo para aprimoramento de uma técnica como acontece com o desenho, não anula e nem deve menosprezar o poder e a eficácia da técnica fotográfica, pois a fotografia “(...) é o meio de representação da realidade visual que mais depende da técnica” (DONDIS, 2007, pag. 88). A câmera e o cérebro humano possuem suas diferenças no que diz respeito à observação e reprodução de uma determinada informação visual, porém o artista e o fotógrafo possuem domínio sobre técnicas, sobretudo em relação à luz, o que valida a importância e capacidade hábil de ambos (DONDIS, 2007). Este conhecimento citado é reafirmado nas palavras de Salgado (2013):

2. Sem página.

(...) Eu conto uma história inteira por meio do trabalho fotográfico, então isso me consome tempo e energia. A minha fotografia tem um caráter simbólico. No momento em que você faz uma intervenção, muitas coisas são anteriores. A luz de um fotógrafo vem com ele. É a luz da sua vida. Nasci no Vale do Rio Doce (*Minas Gerais*), uma região montanhosa com raios de luz – e eu sozinho, menino, no fundo da fazenda do meu pai. E isso eu carrego comigo. Eu sempre fui muito claro e andava pela sombra. Então tudo o que vinha para mim vinha contra a luz. Essa poesia da contraluz está dentro de mim, intuitivamente. O fotógrafo de estúdio fabrica a luz. Sou um fotógrafo do lado de fora, que fotografa a luz natural, domino essas luzes, eu sei o momento em que corro atrás delas e combinam. No instante em que você tira uma foto, não há tempo para pensar em composição, diagonal, na luz, na dinâmica. Isso é intrínseco. Por isso muita gente usa câmara, mas poucos são fotógrafos. Luz, composição, são as constantes. Depois vêm as variáveis: a ideologia – o conjunto de coisas que você viveu, sua ética, suas escolhas. Nenhuma fotografia é objetiva. Ao contrário, é subjetiva (SALGADO, 2013).

Toda esta teia foi aqui tecida no intuito não somente de pontuar momentos da história da Fotografia, mas de denunciar e exercer um paralelo ao paradigma vigente que separa as Artes, como as separa de todas as outras atividades. Os fatos não são de todo ruim, visto que se criaram oportunidades de desenvolver cada área técnica, conceitual, social e filosoficamente. No entanto, é proveitoso observá-las como similares e complementares para que se possa renová-las e atuar entre elas, obtendo muitos

outros benefícios estéticos e criativos. Para o designer, de maneira geral, o mesmo é válido, visto que este profissional deve estar inteirado, bem informado e adquirir conhecimentos inter e multidisciplinares para que possa acompanhar os passos largos e ágeis do Design. Desprender-se do modo de operação racional o fará se aproximar da essência do Design. O designer precisa se assumir enquanto artista, filósofo, cientista, ser subjetivo, natural, cultural, político e social. Negar qualquer uma dessas instâncias do ser é negar ou limitar o próprio Design como a si mesmo enquanto ser humano complexo em um mundo complexo.

No Design, a Fotografia começou a ser utilizada a partir de 1840 na Europa, onde “(...) surgiram os primeiros periódicos ilustrados com fotografias, que eram copiadas à mão em matrizes de madeira por hábeis artesãos, pelo processo de xilografia” (RIBEIRETE, 2007, p. 27). No Brasil, a Fotografia se firma nos anos 1920 em jornais e informativos da elite da época, conferindo à imprensa ilustrativa credibilidade e qualidade narrativa (RIBEIRETE, 2007).

É somente “(...) nos primórdios do século XX que o pleno impacto da fotografia sobre a comunicação se tornou uma realidade” (DONDIS, apud GOLDSMITH, 2007, p. 213). Passa-se a conferir à fotografia “(...) uma combinação do pensamento subjetivo, criatividade, design visual, habilidades técnicas e capacidade de organização prática. ” (LANGFORD; FOX; SAWDON, 2009, p 19). A Fotografia e o Design unem-se para a construção de uma cultura visual no século XX (CARDOSO, 2010).

Sem dúvida as primeiras décadas da história da fotografia foram marcadas por calorosos embates, mas no início do século XX certamente podemos achar provas de como a fotografia passa a ter importância fundamental no contexto artístico, deixando definitivamente de ser apenas um registro de um momento e passando a ser fonte de inspiração, promovendo uma leitura intelectual e um debate referente à impressão que cada um tem em relação ao objeto reproduzido. [...] Podemos então creditar ao começo do século XX como data de aceitação definitiva da fotografia como gênero integrante no campo das artes visuais e plásticas (GAGLIARDI, 2003³).

Atualmente a Fotografia no Design Gráfico ocupa um espaço considerável atuando, muitas vezes, como protagonista na representação visual, desde os cartazes às multimídias, atribuindo valores aos projetos visuais e tornando-se elemento de comunicação, assim como a tipografia, as cores, as linhas e as formas. Os valores atribuídos pela Fotografia aos projetos visuais a partir de uma visualidade ou conceito, consagram a estes a ideia de produtos culturais

(...) por serem mediadores de práticas sociais, maneiras de pensar e comportamentos entre o homem e o ambiente natural. Assim o design, tem o poder e função cultural, político e social e a fotografia serve de instrumento, como parte integrante de um projeto de design. (...) A fotografia também autoral possui em sua formatação, uma pré concepção imaginária, uma idéia e objetivos claros antes

de se utilizar as técnicas visuais comuns para a composição da própria fotografia e do design visual (RIBEIRETE, 2007, p 49).

O designer e o fotógrafo, como comunicadores visuais, representam suas percepções e interpretações do mundo ao seu redor através de elementos e princípios que transformam tais percepções em produtos, códigos e informações, sejam elas superficiais ou abundantes em intensidade e significados, com ou sem consistências. A eficácia dos produtos criados por estes profissionais depende do uso consciente das bases constituintes das linguagens visuais, organizados e associados a partir do imaginário coletivo e do seu próprio repertório teórico e visual.

Conforme Ribeiro (2007, p. 35), o discurso que o designer ou fotógrafo desejam expressar é

(...) o reflexo da qualidade cultural do autor, ou seja, é o reflexo da quantidade e qualidade de elementos e referências que ele usa para repassar a sua visão de mundo, seja através de imagens, gráficos ou textos. Vai além de dar formas decorativas a elementos do mundo, vai ao ponto de dar forma a novas impressões do mundo.

Tanto o designer quanto o fotógrafo atuam como visionários, não se detendo ou se limitando ao óbvio, mas indo além dos fatos visuais, atingindo níveis mais profundos de significados (DONDIS, 2007). Esta profundidade de significados se dá graças à necessidade inconsciente de buscar e dar sentido às supostas facticidades ou através delas.

O pensamento através de imagens domina as manifestações do inconsciente, o sonho, o semi-sonho hipnagógico, as alucinações psicóticas e a visão do artista. (O profeta visionário parece ter sido um visualizador, e não um verbalizador; o maior dos elogios que podemos fazer aos que se sobressaem em fluência verbal é chamá-los de ‘pensadores visionários’.) (DONDIS *apud* KOESTLER, 2007 p. 13).

A Fotografia dialoga com o imaginário ao reproduzir imagens que dão realidade a um mundo de sonhos (que “flerta” com o Surrealismo), tão convincente que se torna fragmento de um mundo que existe, existiu ou que poderia ter existido. Mais do que criar uma realidade fantasiosa através de um registro fotográfico, trata-se de estar em frente a uma realidade palpável onde o fotógrafo inconscientemente fará conexões com o seu imaginário e através das técnicas fotográficas a ele já incorporadas, irá dar uma interpretação ou uma nova realidade à paisagem ou acontecimento. Pode-se, simplesmente, por exemplo, dar foco a um determinado elemento em uma cena ou mudar o ângulo de visão, e então, a fotografia demonstrará um novo sentido e este será reinterpretado por outros indivíduos observadores da imagem e poderão absorver dela o sentido ou a intenção depositada. Junto a isso, o observador irá associá-la ao seu próprio repertório imaginário que pode ser semelhante ao do fotógrafo ou diferente, dependendo das suas vivências, conhecimentos e cultura. É neste momento que se dá ao observador a oportunidade de interpretar e ressignificar a imagem, realimentando o imaginário coletivo e remodelando-o.

O pensamento por conceitos surgiu do pensamento por imagens através do lento desenvolvimento dos poderes de abstração e de simbolização, assim como a escritura fonética surgiu, por processos similares, dos símbolos pictóricos e dos hieróglifos (DONDIS *apud* KOESTLER, 2007, p. 14).

Nossa cultura dominada pela linguagem já se deslocou sensivelmente para o nível icônico. Quase tudo em que acreditamos, e a maior parte das coisas que sabemos, aprendemos e compramos, reconhecemos e desejamos, vem determinado pelo domínio que a fotografia exerce sobre nossa psique. E esse fenômeno tende a intensificar-se (DONDIS, 2007, p. 13).

Vivemos numa época dominada pela fotografia. No universo invisível do intelecto e das emoções do homem, a fotografia exerce hoje uma força comparável à liberação da energia nuclear no universo físico. O que pensamos, sentimos, nossas impressões dos acontecimentos contemporâneos e da história recente, nossas concepções do homem e do cosmo, as coisas que compramos (ou deixamos de comprar), o padrão de nossas percepções visuais, tudo isso é modelado, em certa medida e o mais das vezes decisivamente, pela fotografia (DONDIS *apud* GOLDSMITH, 2007, p. 213-214).

É essa força da Fotografia e o poder que o Imaginário exerce sobre os indivíduos que o designer gráfico precisa buscar entender para que possa fazer melhor proveito da criação e aplicação fotográfica, pois, além de incorporar a Fotografia possa, ao mesmo tempo, absorver características que possam permitir que ambos

trabalhem em conjunto para que o observador tenha melhor entendimento da mensagem do produto final, fazendo-o explorar de seu próprio Imaginário novas interpretações e visões de mundo.

A fotografia e o design do imaginário (de uma idéia e conceito pré e pós concebido) permite ao espectador ler através das peças, códigos e a partir deles criar também uma nova visão sobre o mundo, sob novos ângulos, perspectivas e interpretações (RIBEIRETE, 2007, p. 50).

O Design que, naturalmente, se apropria de conceitos e de representações visuais para comunicar, pode encarar a Fotografia como um produto de sua criação, já que ambos possuem pontos semelhantes em suas linguagens, além de que compartilham de ideias, inspirações e características semelhantes que embasam suas representações. Ambos são pensadores visionários, como foi citado por Dondis, com os mesmos desejos de expansão da comunicação.

Um meio de comunicação não nega o outro. Se a linguagem pode ser comparada ao modo visual, deve-se compreender que não existe uma competição entre ambos, mas que é preciso simplesmente avaliar suas respectivas possibilidades em termos de eficácia e viabilidade. O analfabetismo visual tem sido e sempre será uma extensão da capacidade exclusiva que o homem tem de criar mensagens (DONDIS, 2007, p. 86).

Percebemos cada vez mais uma aproximação do Design com a Arte, mas se quisermos encontrar diferenças que expliquem a

Fotografia e o Design “podemos dizer que a fotografia como forma de arte pode ser interpretada enquanto o Design deve ser compreendido” para que possa ser cumprida a sua função (GAGLIARDI, 2003⁴). Considerando que o Design cumpre seu poder de comunicação quando seduz ou convence seu público alvo, realizando a função a qual o produto concebe, é possível também que a Fotografia possa auxiliar o Design nesta tarefa, facilitando a compreensão de sua função por parte de quem recebe a informação.

Se for permitido à fotografia substituir a arte em qualquer uma de suas funções, ela logo será totalmente suplantada e corrompida, graças à aliança natural que encontrará na tolice da multidão. É preciso então que ela retorne ao seu verdadeiro dever, que é o de ser a serva das ciências e das artes, a mais humilde das servas, como a imprensa e a estenografia, que nem criaram e nem suplantaram a literatura (BAUDELAIRE *apud* JUCHEM, 2009, p. 328)

O melhor entendimento da Fotografia, tanto filosoficamente quanto tecnicamente, por parte do designer gráfico deve ser buscado sem receios, explorando o potencial visual humano tanto baseado em técnicas visuais de ambas as áreas quanto em inspirações extrínsecas ao campo técnico ou metodológico.

Qualquer inibição no estudo (e até mesmo na estruturação) do potencial visual humano que provenha do medo de que tal avanço possa levar à destruição do espírito criativo, ou à conformidade, é absolutamente injustificável.

4. Sem página.

Na verdade, a mística que passou a envolver os visualizadores, de pintores a arquitetos, deixa implícito o fato de que fazem uma abordagem não-cerebral de seu trabalho. O desenvolvimento de material visual não deve ser mais dominado pela inspiração e ameaçado pelo método do que o seu contrário (DONDIS, 2007, pag. 88).

A criação visual é uma aventura complexa que depende tanto da inspiração quanto do método, pois “(...) uma concepção visual bem expressa deve ter a mesma elegância e beleza que encontramos num teorema matemático ou num soneto bem elaborado” (Dondis, 2007, pag. 88).

[...] a verdade é que o grosso modo da produção fotográfica convencional, embriagada de ilusão homológica, costuma rejeitar todos esses acidentes do acaso que fazem aflorar uma paisagem bizarra, preferindo apoiar-se nos modelos elegantes da pintura figurativa, mais seguros e melhor estratificados na consciência coletiva. Longe de se dar por vocação desencavar esses instantes críticos onde a normalidade de uma visão acomodada se desintegra em nonsense, a prática habitual busca, da maneira como for possível, reprimir na fotografia o seu poder de perturbação e desconcerto (RIBEIRETE *apud* MACHADO, 1984).

Cardoso (2010) enxerga na Fotografia um instrumento ao qual o Design o possui como meio de aproximação de um público. Esta aproximação para ele deve se dar através do domínio das linguagens gráficas e fotográficas e da noção de que a relação entre a imagem e o observador se dá no campo subjetivo. Hurl-

burt (2002) também direciona e motiva o designer a aprofundar sua percepção e compreensão da Fotografia, ampliando seu olhar poético sobre o mundo e enxergando nele possibilidades fotográficas ainda que esteja longe de sua câmera.

O designer pode ainda se utilizar de técnicas e efeitos fotográficos a partir do conhecimento da fotografia artesanal, ampliando assim seu leque de novas possibilidades de resultados. Ao compor sua imagem com recursos históricos da Fotografia aliados às técnicas fundamentais de organização do Design, tem-se um caminho novo aberto à sua disposição. O designer precisa se ver como um pesquisador e tem na fotografia diversos caminhos criativos.

Não resta dúvida que existe uma afinidade natural entre essas duas disciplinas, e os estudantes de design deveriam ser encorajados a se envolver com a fotografia. Selecionar fotos e desenhos são as duas melhores formas de aguçar a percepção, a sensibilidade e a curiosidade intelectual
HURLBURT, 2002, p. 116-117

2. Imaginário da criação: linguagem e complexidade do design enquanto sistema de relações

Contudo, é possível que haja uma pontinha de inconsciente em todo processo criativo. Pois o que seria isto que chamamos de 'criatividade'?
GAARDER, 1995, p. 472

Discutir e definir o Design torna-se uma tarefa delicada por este ser tão abrangente em atuação e fazer fronteiras com diversas áreas do conhecimento. Há inúmeras reflexões e entendimentos do Design, o que resulta em divergências de ideias ao compará-lo com outras linguagens visuais. A fim não de potencializar polêmicas infundáveis, mas de explorar uma maneira holística de enxergar e fazer Design, serão consideradas as definições feitas pelo filósofo da área Paul Rand: “Design é relação. Relação entre forma e conteúdo” (KROEGER, 2010, p. 43).

A este campo pode-se considerar diversas conexões que acontecem antes e após a configuração de um determinado artefato. Configurar um artefato é neste caso a relação central forma-conteúdo realizada pelo designer e que irá justificar todas as outras relações do processo. Design é considerar todo e qualquer encadeamento entre uma mente criadora e um objeto ou serviço que se inicia a partir da compreensão de um problema ou ne-

cessidade e que será direcionado ao uso de indivíduos ou grupo social. O artefato final, seja bidimensional ou tridimensional, é a materialização de relações projetuais estabelecidas pelo criador e é através delas que se inicia novos ciclos de vínculos entre indivíduos e entre estes e o Mundo. Paul Rand entende este raciocínio e definição como existente e fundamental em toda arte.

Design é um termo infeliz, mas apesar de tudo é a palavra que nos coube, da qual não podemos nos livrar. Remonta ao pré-Renascimento, quando [o artista e arquiteto Giorgio] Vasari disse que o design é o fundamental, a base para toda arte – pintura, dança, escultura, escrita -; é essencial para todas as artes. É a manipulação da forma e do conteúdo em todas elas.

Desse modo, o design de produto e o design gráfico não são diferentes do design da pintura. Se você leva essa ideia a sua conclusão natural, conclui que não há diferença entre design e pintura, ou design e escultura – tudo é a mesma coisa (KROEGER, 2010, p. 54-55).

Para compreender o Design enquanto relação é necessário potencializar a detecção de relacionamentos que ele estabelece. Este conceito se refere não somente à conexão em termos configuracionais ou projetuais em si, mas às infinitas camadas de alianças estabelecidas no ato da criação, antes e posteriormente. Além de toda ligação que este campo criativo estabelece com outros campos, inclusive com a Arte e, obviamente, entre indivíduos. Assim, esta visão transforma o Design em um “sistema de relações”, como completa Rand:

Outro tipo de definição é que o design é um sistema de relações – assim como a pintura. São as relações entre todos os aspectos de um problema, ou seja, a relação entre você e o pedaço de tela, entre você e o estilete, ou a borracha, ou a caneta. A relação entre os elementos que são parte do projeto, sejam eles pretos ou brancos, linha ou volume. Design é também um sistema de proporções, isto é, a relação entre tamanhos. Posso levar o dia todo, e vocês também podem, pensando nas relações. Elas são infinitas (KROEGER, 2010, p. 55-56).

Estas considerações de Rand abrem caminhos para o entendimento do Design de maneira mais abrangente, desfragmentada e realista, pois corresponde à grande parte do que o Design se põe a atuar, de maneira interdisciplinar. Se o designer conseguir superar suas próprias limitações a respeito deste entendimento, irá enxergar amplas formas de intervenções criativas e inspirações, sem a limitação racionalista que lhe foi imposta. Aceitar que o Design está inserido nas artes de maneira tão íntima, por exemplo, sendo seu fundamento e, com ela se assemelhando em suas diversas camadas relacionais, potencializa a importância de ambas em mesmo grau.

Desta maneira, aceitando este amplo ciclo de relações, é fácil compreender e associar o Design à Fotografia e considerar esta como um resultado de um processo de Design. O designer enquanto criador pode negar esta perspectiva, porém estaria a fechar os olhos para o que é o Design em essência: relações infinitas. Negar tais relações é aceitar a limitação racional criada pela lógica consu-

mista e positivista de que o Design deve se separar de tudo o que o aproxima da arte, levando-o a separar-se dele mesmo.

Retomando este processo de iluminação do Design à perspectiva de Rand, que considera as interações no design como conflituosas, resolver este conflito é dar forma a uma ideia ou conteúdo.

Assim como ser um designer é um conflito entre você e o problema ou entre você e o cliente, o design é um conflito entre forma e conteúdo. O conteúdo é basicamente a ideia, é isso que é o conteúdo. Forma é como você trata a ideia, o que você faz com ela. Este é exatamente o significado do design: o conflito entre forma e conteúdo, sendo a forma o problema. Ou seja, é como você faz, como você mostra algo, como você pensa, como fala, como dança: a coreografia é o conteúdo (KROGER, 2010, p. 46).

Esta associação feita ao processo do Design - o processo de dar forma, dar solução a uma ideia - com o modo de pensar, ver, falar e outras ações do designer enquanto indivíduo denuncia que projetar um objeto de design está além da ação pontual de se configurar ou materializar uma ideia. Tudo o que a mente criadora vive, experiencia através de seus sentidos e é capaz de imaginar, mostra-se como parte inconsciente do processo de criação. É assim no Design, na Arte, na Fotografia.

E mais do que aquilo que é consciente ao indivíduo criador e produtor cultural, seja este designer, fotógrafo ou qualquer outro profissional criativo de artefatos culturais, o inconsciente coletivo também exerce influência nas criações. Ao mesmo tempo em que elas irão repercutir na sociedade alimentando seu imaginá-

rio. O criador é influenciado por um Imaginário instituído ao longo do desenvolvimento da civilização e o espelha em sua criação que, ao ganhar o mundo, irá influenciar o Imaginário do grupo ao qual sua produção foi direcionada (WEBER, 2015).

A mente criadora precisa se conectar com a sociedade a qual está inserida para dar forma ao seu espírito e, assim, poder representá-la e atraí-la para que então possa compreender suas criações e, no caso do Design, exercer o consumo (MAFFESOLI, 2001). “A genialidade implica a capacidade de estar em sintonia com o espírito coletivo. Portanto, as tecnologias do imaginário bebem em fontes imaginárias para alimentar imaginários” (MAFFESOLI, 2001, p. 81).

Assim como aproximar o entendimento do Design e até mesmo sua conceituação como fez Rand, também é essencial pensar o que faz o Design ser diferente da Pintura, da Fotografia, da Dança e de outras linguagens que o filósofo comparou. Sendo o design tão íntimo da Arte, como ilumina Rand, o que o torna diferente e especial diante de outras linguagens? O que o difere da Fotografia, em especial? A própria conceituação pensada pelo autor citado nos dá uma pista importante: a interdisciplinaridade do Design. O Design é fundamento, base elementar estética e conceitual e está presente em vários campos de atuação e linguagens com inúmeras finalidades. O Design é o que permite aco- plar forma e conteúdo não somente no que é configurado para o mercado a fim de suprir uma necessidade de consumo. Com Design é possível fazer Arte, fazer consumo, serviços, tudo que exigir organização, comunicação e funcionalidade. É esta interdisciplinaridade e preocupação com o outro que se desfrutará

dele em seu cotidiano de maneira íntima e constante, tornando-o especial diante de outras linguagens.

Ainda que as Artes e a Fotografia possam estar presentes na vida cotidiana dos indivíduos, o Design estabelece contatos ininterruptos na vida das pessoas, inclusive através da Arte. O Design permite se doar, fornece esta onipresença incomum às linguagens e permite que outras se somem e dele se enriqueçam, estabelecendo a comunicação de maneira satisfatória e esteticamente eficaz. Isto faz com o que o Design chegue aonde a Arte não consegue chegar e assim faz ao mesmo tempo em que se aproxime das Ciências sem que haja ruptura com as Artes. Compreender na prática e refletir sobre estas linguagens e suas estruturas pode levar a validar esta consideração ou chegar a respostas ainda mais profundas, entendendo como se dá este processo e, assim, poder enxergar que estas mesmas relações possam ser estabelecidas com outras linguagens.

2.1. Caracterização da linguagem do design gráfico

Considerando que linguagem se define por um sistema de símbolos que funciona como “(...) meio de armazenar e transmitir informações” (DONDIS, 2007, p. 14) e tendo em vista que seus símbolos são codificações do objeto, construídas mentalmente através de imagens, temos a linguagem visual como mais universal e complexa que a linguagem verbal (DONDIS, 2007).

A linguagem visual se utiliza de símbolos gráficos para comunicar uma ideia. É através dos elementos visuais organizados em uma composição compreensível e legível, a partir de um concei-

to ou sentimento (LINGUAGEM VISUAL, 2014), que o leitor da mensagem poderá perceber a ideia codificada pelo seu emissor. A partir desta consideração, faz-se imprescindível conhecer e compreender as bases da linguagem visual para construir composições que melhor expressem a ideia ou conceito que se deseja transmitir, seja no campo do Design ou da Fotografia. Uma compreensão completa dos princípios, regras ou conceitos definitivamente amplia a capacidade de organização visual (WONG, 1998). Segundo Dondis (2007, p. 22):

Arheim explora não apenas o funcionamento da percepção, mas também a qualidade das unidades visuais individuais e as estratégias de sua unificação em um todo final e completo. Em todos os estímulos visuais e em todos os níveis da inteligência visual, o significado pode encontrar-se não apenas nos dados representacionais, na informação ambiental e nos símbolos, inclusive a linguagem, mas também nas forças compositivas que existem ou coexistem com a expressão factual e visual. Qualquer acontecimento visual é uma forma com conteúdo, mas o conteúdo é extremamente influenciado pela importância das partes constitutivas, como a cor, o tom, a textura, a dimensão, a proporção e suas relações compositivas com o significado.

Sempre que algo é projetado substâncias visuais são exploradas para dar forma a uma ideia. Os elementos básicos fazem parte dessa substância visual. Eles são a matéria-prima da informação visual (DONDIS, 2007). Estes elementos são arranjados de maneira técnica, buscando a melhor organização das formas para

que se possa expressar uma mensagem. Desta maneira, elementos e técnicas visuais são as bases que vão direcionar o designer gráfico à melhor composição, aquela que vá levar ao observador suas reais intenções, inserindo uma ideia para que um determinado resultado seja alcançado, como por exemplo, o consumo de um produto ou serviço.

“Há inúmeras maneiras de interpretar a linguagem visual. (...) A linguagem não tem nenhuma lei evidente. Cada teórico do desenho pode ter um conjunto de descobertas completamente diferentes” (WONG, 1998). Desta forma, conclui-se a importância de tomar como referência não apenas um, mas vários autores que se preocupam em estruturar a linguagem do Design Gráfico. Assim, será possível analisar de uma forma ampla a linguagem visual e as bases que a constituem.

2.2. Os elementos do Design Gráfico

Para Dondis (2007, p. 23) “a caixa de ferramentas de todas as composições visuais são os elementos básicos, a fonte compositiva de todo tipo de materiais e mensagens visuais, além de objetos e experiências”. O ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura e a dimensão são unidades substanciais básicas daquilo que vemos.

São esses os elementos visuais; a partir deles obtemos matéria-prima para todos os níveis de inteligência visual, e é a partir deles que se planejam e expressam todas as variedades de manifestações visuais, objetos, ambientes e experiências (DONDIS, 2007, p. 23).

Wong (1998) estrutura os elementos básicos em quatro grupos distintos: conceituais, visuais, relacionais e práticos. Apesar da divisão, Wong defende que os elementos estão sempre relacionados entre si e que apesar de parecerem abstratos quando considerados individualmente, em conjunto determinam a aparência e o conteúdo final do projeto.

Os elementos conceituais, segundo a teoria de Wong (1998, p. 43), correspondem aos elementos não visíveis, mas que aparentam estar presentes na composição, como o ponto, a linha, o plano e o volume. Já os elementos visuais tratam dos elementos conceituais quando se tornam visíveis, ou seja, “(...) quando os elementos conceituais se tornam visíveis, eles têm formato, tamanho, cor e textura”. Quanto aos elementos relacionais, tais como a direção, a posição, o espaço e a gravidade, tratam da localização e da inter-relação dos formatos do desenho. No que diz respeito aos elementos práticos que estão relacionados ao conteúdo e extensão da informação do projeto, são os que diretamente se definem por representação, significado e função.

Para Dondis (2007), é necessário concentrar-se nos elementos básicos de maneira individual, para que possa entender a linguagem visual em sua estrutura total. “A compreensão mais profunda da construção elementar das formas visuais oferece ao visualizador maior liberdade e diversidade de opções compositivas, as quais são fundamentais para o comunicador visual” (DONDIS, 2007, p. 53). Sendo assim, a seguir será citada e definida a estrutura elementar do design gráfico, conforme Dondis (2007).

O ponto é a mais simples e irredutível unidade de comunicação visual. É pensado como referência ou indicador de espaço e possui

grande poder de atração visual, sendo ele existente de forma natural ou intencional. “Quando os pontos estão tão próximos entre si que se torna impossível identificá-los individualmente, aumenta a sensação de direção” (DONDIS, 2007, p. 55) transformando os sucessivos pontos em outro elemento visual, a linha.

A linha também pode ser considerada como um ponto em movimento. Pode ser considerada como elemento da experimentação por proporcionar liberdade e flexibilidade. “É o elemento inquieto e inquiridor do esboço” (DONDIS, 2007, p. 56). Porém, também é utilizada para guiar os outros elementos, tornando-se rigorosa e técnica, como acontece nos grids ou diagramas, conjuntos de linhas que guiam a organização visual de um projeto gráfico. Estas linhas organizadas de forma a alocar os elementos visuais, tornam-se invisíveis com a conclusão do projeto, porém sabe-se de sua presença e de sua importância na organização visual. “Uma linha é a trilha deixada pelo ponto em movimento... Ela é criada pelo movimento – mais especificamente, pela destruição do repouso, intenso e ensimesmado, do ponto” (KANDINSKY apud LUPTON e PHILLIPS, 2008, P. 13).

A forma é constituída por linhas, que a descrevem. As formas básicas, triângulo, círculo e quadrado, possuem grande quantidade de significados. Quando combinadas e variadas dão origem a outras formas infinitas, precedendo “(...) todas as formas físicas da natureza e da imaginação humana” (DONDIS, 2007, p. 59).

As formas básicas expressam direções visuais básicas. A forma quadrada expressa a direção horizontal, a triangular expressa a direção diagonal e a circular expressa a direção curva. Cada uma das direções visuais expressa significados, o que tornam as

direções como instrumentos na criação de mensagens visuais. A partir das direções visuais podem ser construídas algumas relações conceituais como estabilidade, maneabilidade e repetição, entre outras.

O tom é definido por Dondis como “intensidade da obscuridade ou claridade de qualquer coisa vista” (2007, p. 60-61) e pode expressar relações de proximidade de objetos em uma cena. Falar de tonalidade é falar de luz, quando se trata de observação da natureza ou de pigmentos como simulação da tonalidade natural nas artes gráficas.



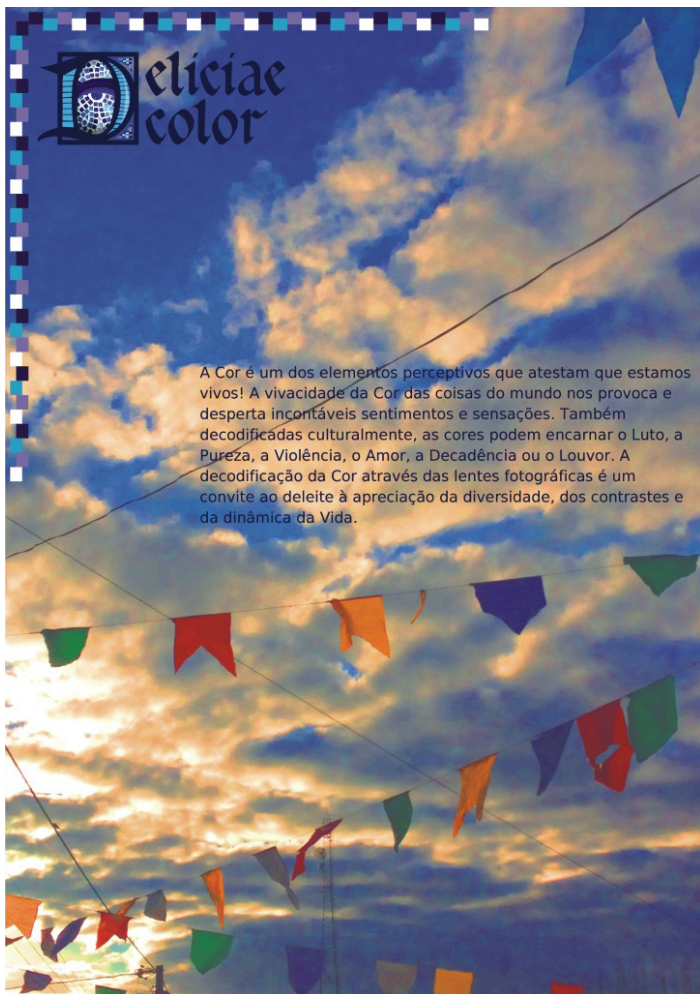
Figura 1– Imaginary Light. Fonte: Acervo Pessoal

O tom é um dos mais importantes instrumentos utilizados para expressar o mundo dimensional que vivemos. Se apenas a perspectiva for usada para representar um determinado objeto ou cena através de um desenho, estes não irão ainda apresentar com expressividade a dimensão do que é representado. A tonalidade irá conferir uma aparência de realidade através da sensação de presença de luz e sombra. “O valor tonal é outra maneira de descrever a luz. Graças a ele, e exclusivamente a ele, é que enxergamos” (DONDIS, 2007, p.64).

As cores estão impregnadas de informações e possuem afinidades com as emoções, sendo o elemento básico que mais proporciona experiências visuais em comum entre as pessoas. Cada cor carrega consigo inúmeros significados, provocando reações diversas quando apresentadas em contextos diferentes. Por isto, é considerada como “(...) fonte de valor inestimável para os comunicadores visuais” (DONDIS, 2007, p.64).

Na comunicação visual, a cor pode ser estudada também através de suas dimensões. Estas dimensões podem ser medidas ou definidas. O Matiz, a cor em si, é classificado como primário, secundário e terciário, a saturação, pureza relativa da cor, que pode intensificar a cor com mais expressão e emoção, e o brilho que está relacionado com a gradação tonal da cor, relativo ao claro e escuro.

Combinações cromáticas podem renovar as relações entre as cores intensificando ou criando outros significados e efeitos. Estas combinações podem ser classificadas de acordo com a posição das cores do círculo cromático, que demonstra processos de contrastes e harmonia das cores.



A Cor é um dos elementos perceptivos que atestam que estamos vivos! A vivacidade da Cor das coisas do mundo nos provoca e desperta incontáveis sentimentos e sensações. Também decodificadas culturalmente, as cores podem encarnar o Luto, a Pureza, a Violência, o Amor, a Decadência ou o Louvor. A decodificação da Cor através das lentes fotográficas é um convite ao deleite à apreciação da diversidade, dos contrastes e da dinâmica da Vida.

Figura 2 – Cartaz Deliciae Color para a Exposição Rerum Visionis.
Fonte: Acervo Fotolab



Figura 3 – Círculo cromático. Fonte: CULTURE, 2015

A textura é um elemento visual que pode apresentar qualidade ótica ou qualidade tátil, ou ambos, podendo ser reconhecida tanto pela visão quanto pelo tato. Permite a ambos os sentidos uma experiência individual de sensações e significados.

Para Dondis (2007), a textura é frequentemente falseada, já que vivemos em um mundo de plásticos e aparências.

A textura não é só falseada de modo bastante convincente nos plásticos, nos materiais impressos e nas peles falsas, mas, também, grande parte das coisas pintadas, fotografadas ou filmadas que vemos nos apresentam a aparência convincente de uma textura que ali não se encontra (DONDIS, 2007, p.71).

“A dimensão existe no mundo real”, confirma Dondis (2007, p. 75). Porém nas representações bidimensionais da realidade – como o desenho e a fotografia, só para citar alguns - não existe

uma dimensão real. Existe uma realidade implícita, uma ilusão reforçada por outros elementos visuais, como perspectiva, tons e luz e sombra.

Encarando os elementos visuais tanto de forma mais estruturada e separada como faz Wong ou de maneira mais sintetizada e unificada como Dondis, uma perspectiva é comum a ambos, os elementos visuais serão manipulados através de técnicas de comunicação visual. Estas técnicas poderão dar propósitos e sentidos diferentes aos mesmos elementos. A técnica determina o carácter da composição concebida e o objetivo final da mensagem (DONDIS, 2007).

As técnicas, porém, podem enganar o olho; a ilusão de textura ou dimensão parecem reais graças ao uso de uma intensa manifestação de detalhes, como acontece com a textura, e ao uso da perspectiva e luz e sombra intensificadas, como no caso da dimensão. A sugestão de movimento nas manifestações visuais estáticas é mais difícil de conseguir sem que ao mesmo tempo se distorça a realidade, mas está implícita em tudo aquilo que vemos, e deriva de nossa experiência completa de movimento na vida (DONDIS, 2007, p. 80).

2.3. Elementos relacionais do design

Os elementos e os fundamentos básicos, que correspondem respectivamente à forma e ao conteúdo da mensagem, estão sempre associados para originar uma composição que estruture visualmente conceitos e informações. Enquanto os elementos

básicos vão servir de pilares para a construção de uma forma, os fundamentos são pilares de construção de conteúdo e codificação de uma informação. “As técnicas são os agentes no processo de comunicação visual; é através de sua energia que o caráter de uma solução visual adquire forma” (DONDIS, 2007, p. 24).

Em outras palavras, os fundamentos podem ser definidos simplesmente como relações - ou um sistema delas - estabelecidas entre dois ou mais elementos básicos do design a fim de se passar um princípio sensorial direta ou indiretamente conectado a um conceito.

Em relação aos princípios da forma, como “(...) formato de tamanho, cor e textura definidos”, entre outros, Wong (1998) cita a moldura, o plano e a estrutura, que estão diretamente ligadas ao espaço de organização ou suporte visual, onde irão ser organizados os elementos básicos através dos princípios visuais da forma.

Estes princípios visuais da forma, também chamados de leis ou fundamentos, consistem em métodos ou técnicas visuais que em conjunto, se necessário, organizam os elementos visuais em um plano ou suporte, originando em diversas possibilidades de organizações. Destas possibilidades, deve ser escolhida pelo designer aquela que melhor transmita as informações desejadas, diminuindo as chances de outras interpretações ou deixando espaço para novas, podendo ser explorados outros níveis de abstrações conforme suas pretensões (DONDIS, 2007).

Parte-se da simplificação de conceitos muitas vezes abstratos em busca da melhor maneira de representá-lo graficamente. É então que se utiliza de regras formais e conceituais, que já são do conhecimento do designer. Ao fazer este processo ele já aciona

da sua mente leis que o podem fazer alcançar resultados simbolicamente ricos e satisfatórios. “Pensadores visuais buscam, frequentemente, alcançar resultados intrincados partindo de regras ou conceitos simples, em vez de reduzir uma imagem ou ideia a seus componentes mais elementares” (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p.8).

Para as autoras Ellen Lupton e Jennifer Phillips (2008), as regras fundamentalmente relacionais que auxiliam o designer a estruturar, organizar, sintetizar e cifrar mensagens são: Ritmo e equilíbrio, escala, figura e fundo, enquadramento, hierarquia, camadas, transparência, modularidade, grid, padronagem, diagrama, tempo e movimento e regras e acaso. O objetivo neste trabalho não é explorá-las profundamente, pois já existem muitas obras que o fazem e são conceitos do conhecimento dos designers. Entretanto, serão citadas e relacionadas com a fotografia a fim de exemplificar, iluminar e inspirar a sua aplicação nesta atividade.

Ritmo e Equilíbrio: O Ritmo se constitui em um determinado padrão repetido em uma mesma frequência. Esta repetição ritmada implica na ideia de movimento de maneira contínua e equilibrada. O ritmo dá sequência e movimento a imagens estáticas. O equilíbrio, isoladamente, diz respeito ao peso visual das informações sobre a superfície. “As relações entre elementos em uma página nos lembram as relações físicas. O equilíbrio visual acontece quando o peso de uma ou mais coisas está distribuído igualmente ou proporcionalmente no espaço” (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p.29).



Figura 4 – Equilíbrio e simetria. Fonte: Acervo Pessoal

“O equilíbrio e o ritmo trabalham juntos para criar designs que pulsem com vida, atingindo estabilidade e surpresa” (idem). Variações da relação de ritmo e equilíbrio podem ser atingidas a partir da combinação com o tempo, andamento, repetição, variação, simetria e assimetria.

Escala: Na escala acontece uma relação entre vários elementos visuais que irão definir cada objeto em relação a outro. A escala depende não somente de uma relação de tamanhos de objetos, mas pode depender também do brilho ou tom, por exemplo, para definir um objeto mais próximo que o outro numa cena, como sugere Dondis: “A escala pode ser estabelecida não só através do tamanho relativo das pistas visuais, mas também através das relações com o campo ou com o ambiente” (2007, p. 72).

Figura Fundo: Este tipo de relação é capaz de gerar energia visual à composição. “Uma figura (forma) é sempre vista em relação ao que a rodeia (fundo)” (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p.85). É preciso concentrar um cuidado não somente com o assunto central da composição, mas também com o fundo em que irá se apresentar. Tudo que for apresentado em uma composição comunica, logo o fundo não pode ser negligenciado. “Reconhecendo o potencial do fundo, os designers lutam para revelar sua necessidade construtiva. O trabalho com relações de figura e fundo os dota com o poder de criar – e destruir – formas” (idem).



Figura 5 – Mão. Fonte: Acervo Pessoal

Do vínculo entre a figura e o fundo alguns efeitos podem ser gerados resultando em conceitos de estabilidade, reversibilidade, entrelace e ambiguidade. Neste último, o olhar do observador procura o foco na imagem, que se troca instantaneamente com o movimento dos olhos. Tem-se uma percepção de que a figura e o fundo “dançam” na superfície trocando os papéis entre si.

Enquadramento: Este princípio trata de recursos que dão limites compositivos, influenciando na leitura da imagem. “Recortes, contornos, margens e legendas são recursos essenciais do design gráfico. Enfatizados ou apagados, os contornos afetam o modo como percebemos a informação ” (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 101).

“O enquadramento cria as condições para compreender uma imagem ou um objeto” (idem). É um recurso que estrutura e envolve elementos, mas ainda pode estar ausente implicando na quebra de limites através, por exemplo, de uma fotografia ultrapassando as margens de uma página. Um bom enquadramento pode atuar ao mesmo tempo de maneira visível e invisível, convidando o olhar à concentração de um determinado assunto da imagem ao mesmo tempo em que faz o observador esquecer da sua existência na obra.

Recursos como enquadramento de câmera fotográfica, recortes, margens e sangramentos totais ou parciais e contornos são maneiras de expressar o enquadramento.

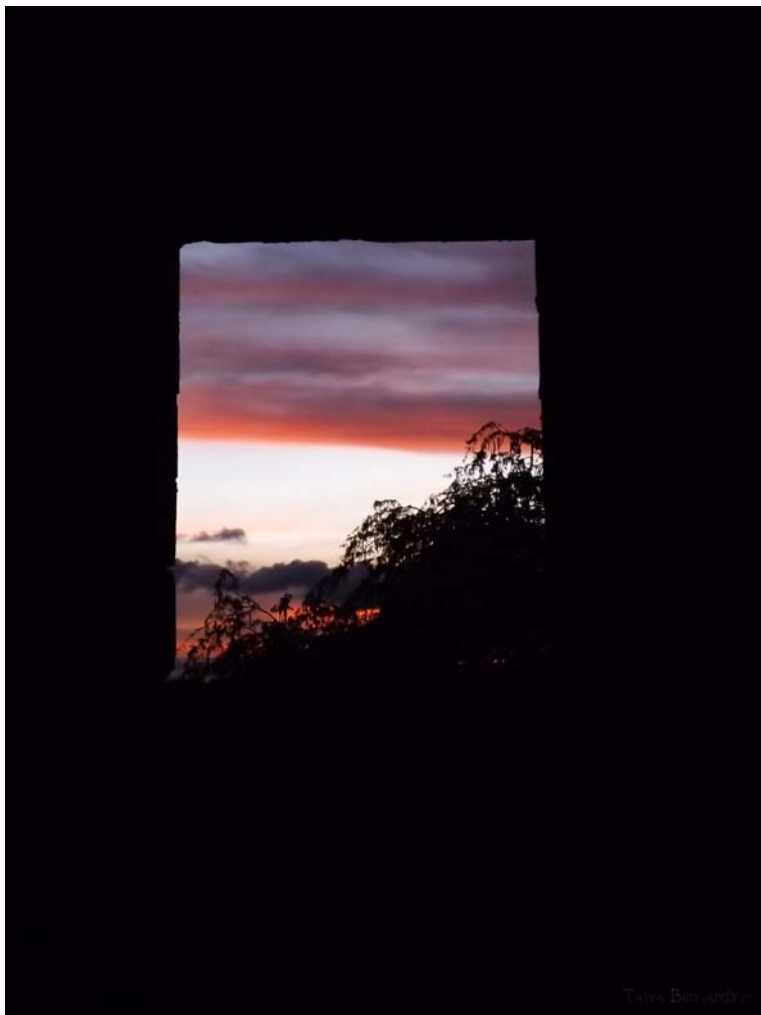


Figura 6 – Moldura do mundo. Fonte: Acervo Pessoal



Talaa Bernardino

Figura 7 – Árvore Sagrada. Fonte: Acervo Pessoal

Hierarquia: No design a hierarquia consiste na habilidade de organizar elementos visuais utilizando-se de alguns fundamentos, arranjando-os de acordo com o seu grau de importância na produção e traçando uma ordem ou caminho coerente para a leitura da mensagem. “Expressar uma ordem é tarefa primordial de um designer. A hierarquia visual controla a transmissão e o impacto da mensagem. Sem hierarquia, a comunicação gráfica fica confusa e dificulta a navegação” (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 115). Este fundamento pode ajudar o produtor e criativo a expor claramente seu estilo pessoal, sua metodologia, experiência ou inspirações estéticas.

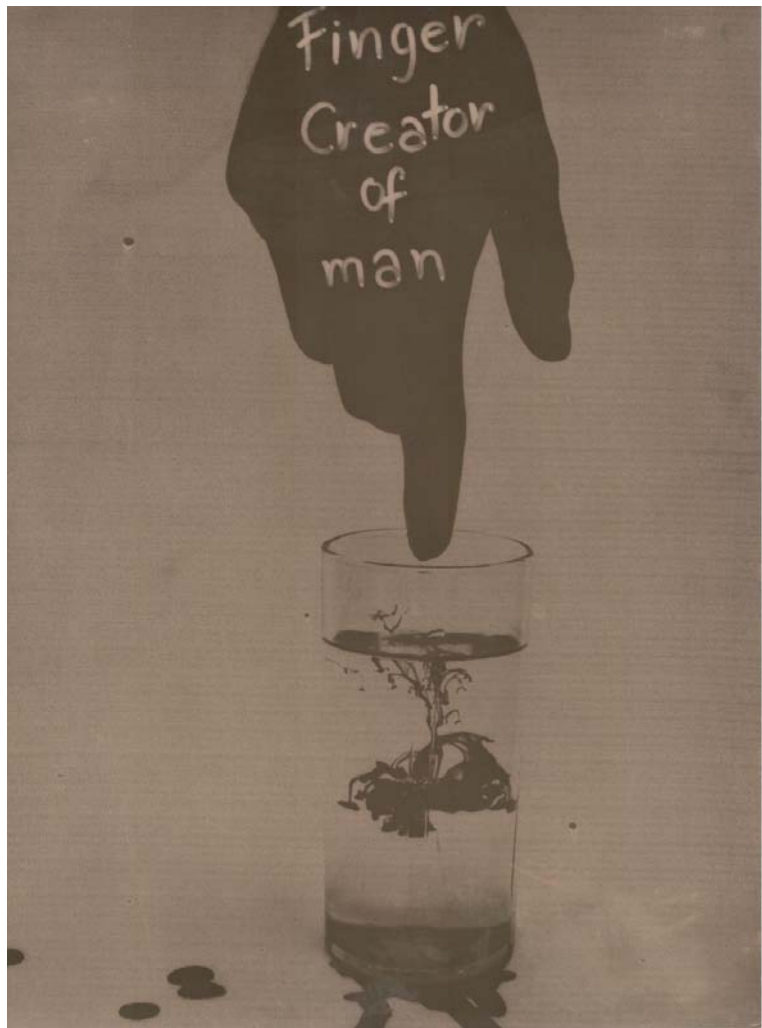


Figura 8 – Finger Creator of Man. Fonte: Acervo Fotolab

Camadas: “As camadas [*layers*] são componentes simultâneos e sobrepostos de uma imagem ou sequência” (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 127). Trata-se de separar os elementos em superfícies distintas e as sobrepor. Este princípio é identificado não apenas visualmente nos projetos gráficos, mas também em softwares e técnicas de impressão, afetando e construindo o conceito de camada no resultado da peça. “As camadas inerentes às produções mecânicas, tornaram-se intuitivas e universais. Elas desempenham hoje um papel crucial no modo como lemos e produzimos imagens gráficas” (idem).

A figura abaixo é uma fotografia revelada artesanalmente com sobreposição de imagens, representando os princípios de camadas e transparência.



Figura 9 – Futebol. Fonte: Acervo Fotolab

Transparência: “(...) em design, a transparência é habitualmente empregada não com propósitos de clareza, mas para criar imagens densas e sedimentadas, construídas com véus de cores e texturas” (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 147). Este princípio está relacionado com o de camadas, podendo funcionar também como superfícies sobrepostas estando uma superfície opaca enquanto a outra a sobrepõe revelando o que está por baixo.



Figura 10 – Fotograma de Revista e Revelação em Cafenol.
Fonte: Acervo Fotolab


A transparência é um princípio fascinante e sedutor. Como pode ser usada para produzir imagens significativas? A transparência pode servir para enfatizar valores de

honestidade e clareza através de ajustes e justaposições que mantêm a integridade ou legibilidade dos elementos. Também pode servir para adicionar complexidade ao permitir que as camadas se misturem e se confundam. Ela pode ser utilizada tematicamente para combinar e contrastar ideias, conectando diferentes níveis de conteúdo. Quando usada de maneira consciente e deliberada, a transparência contribui para o sentido e a fascinação visual de um trabalho de design (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 147).

Modularidade: A modularidade requer a repetição de um módulo, ou forma. Esta repetição torna-se ilimitada, permitindo ao criativo eleger aquela que melhor inspira sua ideia.

O módulo é um elemento fixo utilizado no interior de um sistema ou estrutura maior. Por exemplo, um pixel é um módulo que constrói uma imagem digital. Ele é tão pequeno que raramente reparamos nele. Mas quando criam tipos baseados em pixels, os designers usam um único grid de pixels para inventar todas as letras, embora cada uma delas ganhe uma forma singular (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 159).

Pode-se construir grids a partir da noção de modularidade e, então, os elementos gráficos poderão ser dispostos sobre o grid de forma a respeitá-lo ou mesmo de quebrá-lo. “As regras são úteis, mas é divertido poder quebrá-las” (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 159).



A cidade nos é percebida por pontos referenciais tais como o prédio histórico, a placa de trânsito ou o fiteiro da esquina... Criamos mapas pessoais de nosso deslocamento na urbanidade. Modulamos a geometria da cidade com suas avenidas retas, praças elípticas e prédios cúbicos. Mente, olho e câmera fotográfica tornam sensual a frieza do concreto geometrizar. Simulamos vida nas coisas não viventes e por isso amamos a geometria das cidades...

Modulorum

Figura 11 – Cartaz Modulorum. Fonte: Acervo Fotolab

Grid: Um grid é um conjunto de linhas retas ou circulares dispostas sobre a superfície a ser projetada e criada. Estas linhas têm como função guiar a organização dos elementos básicos e formais do design e orientar as relações deles entre si. Porém elas não são exatamente como regras inquebráveis. O grid pode ser criado com base no princípio de modularidade, mas também pode ser irregular, com formas arredondas e triangulares. Permite ainda direcionar um melhor uso dos espaços em branco, tornando-os ativos na composição.

Um grid bem-feito incentiva o designer a variar a escala e o posicionamento dos elementos, sem precisar contar apenas com julgamentos arbitrários e caprichosos. O grid oferece um ponto de partida racional para cada composição, convertendo uma área vazia num campo estruturado (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 175).

Padronagem: são ornamentos gerados a partir da repetição ritmada de formas simples, tendo como bases fundantes: pontos, linhas, formas, cores, grids, modularidades e outros princípios, originando desenhos arranjáveis de diferentes maneiras. Ornamentos padrões “adotam um misto de estrutura formal e irregularidade orgânica” (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 185).

Estilos e motivos geradores de padrões evoluem no interior de culturas e na troca entre elas. Entrando e saindo de moda, eles viajam de um lugar a outro, de um tempo a outro, carregados como vírus pelas forças do comércio e pelo incansável desejo humano por variedade (idem).



Figura 12 – Padronagem. Fonte: Acervo Fotolab

Diagrama – Por muitas vezes tem-se a necessidade de expressar visualmente ideias, dados ou informações complexas de qualquer natureza.

Um diagrama é a representação gráfica de uma estrutura, situação ou processo. Os diagramas podem descrever a anatomia de uma criatura, a hierarquia de uma corporação ou um fluxo de ideias. Eles nos permitem enxergar relações que não viriam à tona numa lista convencional de números, nem numa descrição verbal” (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 199).

Estes gráficos de informação, ou simplesmente infográficos, como são mais conhecidos entre os designers, abraçam elementos e fundamentos básicos do design harmonizando visualmente símbolos, dados numéricos, conceituais, ilustrativos, estruturais ou qualquer outra informação. Os infográficos conquistaram linguagens próprias podendo se utilizar de técnicas diversas de desenho e até mesmo da fotografia, indo da riqueza de detalhes e expressividade a limpeza e minimalismo.

Tempo e Movimento: Relacionados entres si, noções de tempo e movimento estão presentes em tudo o que se faz em design gráfico, ainda que uma imagem ou palavra esteja estática sobre um papel impresso.

O movimento não existe de fato em todas as representações bidimensionais como na fotografia ou pintura. Existe apenas no cinema e na televisão. Nas outras formas de representação o que existe são técnicas que dão a ilusão de movimento. Nas histórias em quadrinhos, por exemplo, frequentemente se utiliza linhas que representam e dão a sensação de movimento a um personagem. São os fundamentos e elementos básicos do design que podem juntos representar graficamente a ideia de movimento. “Qualquer palavra ou imagem que se move opera tanto espacialmente como temporalmente. O movimento é um tipo de mudança e toda mudança acontece no tempo” (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 215).

“Qualquer imagem estática possui um movimento implícito (ou uma estagnação implícita), assim como o design em movimento partilha com o impresso os princípios composicionais” (idem).



Figura 13 – Cartaz Corpus in Abstractione. Fonte: Acervo Fotolab

Regras e Acasos: As regras são criadas pelos designers a fim de que possam ser aplicadas por outros profissionais. No entanto seguir as regras como fórmulas inquestionáveis ou inquebráveis não permite dar espaço para que o acaso aconteça. A relação entre ambos pode resultar em ricas, criativas e eficientes produções. Conhecer e reproduzir a racionalização das leis fundamentais do design é importante, mas tão importante quanto é saber dar espaço para que a experimentação e o acaso também se façam presentes na obra ou na produção como um todo e assim atingir resultados diferenciados e inovadores. “Filtrada pela experimentação formal e conceitual, o pensamento do design combina uma disciplina compartilhada com uma interpretação orgânica” (LUPTON; PHILLIPS, 2008, p. 11).

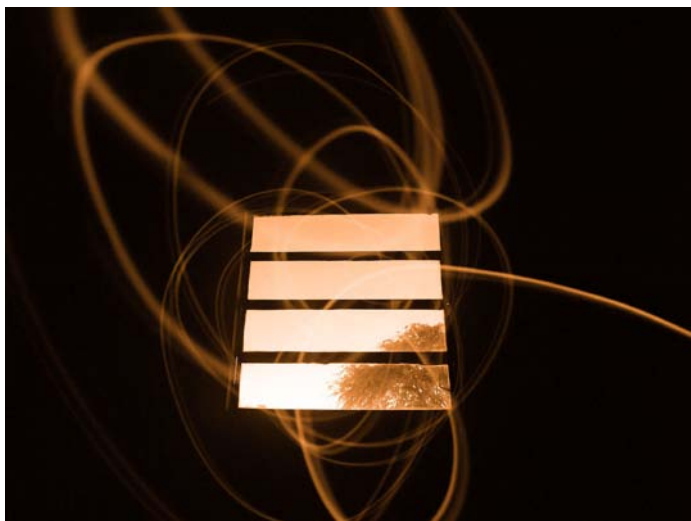


Figura 14 – Janela viva. Fonte: Acervo Fotolab

Tendo a linguagem do design explorada e arraigada na mente e na prática do designer, este pode então descortinar conhecimentos específicos da linguagem da fotografia, a fim de unir as duas linguagens e obter maior poder de solucionar criações de maneira integrada proporcionando maior força de percepção.

Ordem, estabilidade, é preambulo de morte.
Vida é movimento, caos, desordem
TÔRRES, 2007

3. Linguagem e complexidade fotográfica

O todo sem a parte não é todo,
A parte sem o todo não é parte,
Mas se a parte o faz todo, sendo parte,
Não se diga, que é parte, sendo todo.

Em todo o Sacramento está Deus todo,
E todo assiste inteiro em qualquer parte,
E feito em partes todo em toda a parte,
Em qualquer parte sempre fica o todo.

(...)

MATOS, 1992

Sistematizar uma linguagem separando-a em partes menores se faz necessário para então compreender as partes e o todo, porém deve assim ser feita tendo em mente o que Gregório de Matos nos alerta em seu poema “Ao braço do menino Jesus quando *apareceo*”. Os versos expressam muito bem o que nos diz a Teoria dos Fractais, ou a Geometria da Teoria do Caos, afirmando a importância de enxergar os fragmentos de um único sistema como sistemas complexos que carregam em si características do todo (TÔRRES, 2014).

A complexidade da Fotografia enquanto linguagem, assim como do design gráfico e qualquer outra expressão visual, é fácil de ser notada. No entanto, compreendê-la primeiramente como

um sistema complexo de elementos, símbolos e processos pode deixar-nos mais próximos de um melhor entendimento da imagem fotográfica, elevando e mantendo-a em uma visão mais honesta enquanto expressão e arte.

Pensa-se que os processos de fotografar são marcados pela complexidade e envolvem, em sua estrutura, vários outros processos interconectados, interdependentes e interpenetrantes, que são, ao mesmo tempo, individuais, sociais e ambientais, podendo ser mais bem explicados e entendidos desde a visão complexa de realidade (MUN-
NÉ, 1995, *apud* TÔRRES, 2014, p. 28).

Retomando as definições de linguagem como constelações de símbolos codificados mentalmente a partir de um objeto com o intuito de transmitir uma mensagem, Macedo (2014), faz uma analogia da linguagem fotográfica com a linguagem verbal, onde associa a expressão em Fotografia ao domínio do vocabulário, conhecimento da gramática e bom uso da sintaxe. O vocabulário em Fotografia equivale ao repertório mental de situações fotográficas. As formas como os elementos visuais se conjugam para formar uma imagem, ou seja, a composição e o enquadramento, remetem à gramática. Enquanto a sintaxe seria na linguagem verbal a maneira como as palavras se relacionam para formar as orações. Na Fotografia é equivalente às técnicas fotográficas e como se relacionam para formar uma imagem comunicativa.

Para que consigamos exprimir-nos fotograficamente, é necessário ter presente que uma fotografia é uma composição

de elementos visuais que se conjugam para transmitir uma impressão a quem a vê. [...] só aprendemos a fotografar quando adquirimos a consciência de que a fotografia é uma linguagem. E o objectivo de uma linguagem é comunicar, i. e. exprimir uma ideia. Quem não tiver esta noção dificilmente fará fotografias que permaneçam na mente de alguém por mais de um segundo (MACEDO, 2014).

As palavras de Macedo direcionadas especificamente à fotografia são possíveis de serem estendidas também ao design gráfico. Tanto o design quanto a fotografia são dotadas de fundamentos técnicos que direcionam elementos visuais à comunicação de ideias e conceitos. Compreender que ambos são linguagens pode eliminar barreiras entre eles e permitir também ao designer a liberdade de poder agir na fotografia como autor, absorvendo da linguagem fotográfica seu potencial de comunicação.

Não se deseja assim, ameaçar a atuação do fotógrafo enquanto profissional e criador, pois este continuará com sua liberdade de explorar a fotografia da forma mais ampla possível, mas apresentar uma nova possibilidade ao designer gráfico e lhe permitir entender mais a fundo que a fotografia é muito mais do que um resultado imagético e sim uma composição de símbolos que se comportam de maneira muito semelhante ao que ele já conhece no design gráfico e que por ele também pode ser criada utilizando já os seus conhecimentos criativos e projetuais.

Na linguagem fotográfica, os elementos visuais básicos - semelhantes aos elementos visuais do design gráfico - reproduzem a natureza e os artefatos de maneira muito aproximada à realidade, o que ressalta o seu poder de persuasão.

A fotografia é dominada pelo elemento visual em que interatuam o tom e a cor, ainda que dela também participem a forma, a textura e a escala. Mas a fotografia também põe diante do artista e do espectador o mais convincente simulacro da dimensão, pois a lente, como o olho humano, vê, e expressa aquilo que vê em uma perspectiva perfeita (DONDIS, 2007, p. 215).

Para Dondis (2007), o comunicador visual, logo inclui-se o designer e o fotógrafo, deve preocupar-se em controlar todo o poder de persuasão que pertence à fotografia combinando imaginação, capacidade de visualização e abstração ao conhecimento da linguagem corporal, deixando grande espaço para a atuação da criatividade e permitindo inúmeras possibilidades de criação da imagem.

A Fotografia possui seus elementos básicos como qualquer projeto gráfico ou meio de comunicação visual. Alguns destes elementos são comuns ao design gráfico, como:

(...) forma, cor (ou ausência de), tom, textura, dimensão, movimento. Elementos que são usados pelo designer na composição de técnicas visuais e suas respectivas polaridades, de equilíbrio, contraste, simetria, regularidade, simplicidade, unidade, minimização, economia, previsibilidade, atividade, sutileza, neutralidade, transparência, estabilidade, profundidade, exatidão, justaposição, seqüencialidade, repetição e difusão (RIBEIRETE, 2007, p. 34).

Porém a Fotografia possui em sua estrutura outras variáveis próprias da sua linguagem. Os elementos que pertencem unica-

mente à fotografia dizem respeito, muitas vezes, aos recursos essenciais oferecidos pela câmera ou relacionados a ela. Utilizando coerentemente tais recursos, o criativo, que é mais do que um mero operador da câmera fotográfica, pode agregar sentido à imagem (JUCHEM, 2009).

3.1. Elementos Fotográficos

Os elementos essenciais da linguagem fotográfica consistem em: luz e sombra, superfície, lentes e objetiva, obturador, diafragma e abertura, ISO, fotômetro e flash (LANGFORD; FOX; SAWDON, 2009; NEMES, 2011a) e serão expostos a seguir.

Mais do que elemento básico, a luz é a essência da fotografia, visto que a palavra fotografia significa desenhar com a luz. É fundamental para que possa ver e criar imagens. “A luz é material bruto da visão, comunicando informações sobre objetos que estão fora do alcance dos outros sentidos” (LANGFORD; FOX; SAWDON, 2009, p. 42). Dominando este elemento, pode-se produzir imagens onde a luz poderá revelar aspectos escolhidos ou escondê-los.

A luz possui algumas faixas de radiações, espectros eletromagnéticos, onde sua maior parte não é visível ao olho humano. Seu espectro visível é uma faixa limitada de comprimentos de onda. As cores são resultadas das misturas de comprimentos de ondas visíveis produzidas por uma fonte de luz, onde uma mistura relativamente proporcional irá mostrar a luz na cor branca. Caso a mistura apresente somente alguns comprimentos de onda, a luz aparecerá colorida (LANGFORD; FOX; SAWDON, 2009).



Figura 15 – Luz. Fonte: Acervo Coletivo Caffenol

Várias técnicas explorando luz e sombra podem ser aplicadas apresentando interessantes resultados. “As características da sombra influenciam bastante na aparência dos temas e cenas” (LANGFORD; FOX; SAWDON, 2009, p. 45). Porém, a manipulação das técnicas referente a este elemento não é feita através de configurações da câmera ou através de manipulação posterior.

O acabamento de uma superfície afeta a maneira que a luz é refletida. Sobre um objeto totalmente opaco, por exemplo, parte da luz é refletida e parte é absorvida. Enquanto um objeto de superfície lisa e brilhante irá refletir maior parte da luz, atuando como um espelho. Uma mudança no ângulo da luz projetada ou do ponto de vista da câmera poderá inibir o efeito clarão sobre o objeto (LANGFORD; FOX; SAWDON, 2009).



Figura 16 – Imaginary Light 2. Fonte: Acervo Pessoal

As lentes fotográficas são como o “coração” da câmera fotográfica. “São montadas com múltiplos elementos de lentes para ajudar a corrigir aberrações ópticas” (LANGFORD; FOX; SAWDON, 2009, p. 71). As lentes possuem o poder de deixar imagens mais nítidas de acordo com certos ajustes, como ajustes de distância focal, a distância entre a lente e o objeto a ser fotografado, ou de abertura, que influencia o brilho da imagem.

Formada por um conjunto de lentes responsáveis pela focalização da cena que se deseja fotografar, a objetiva “(...) é uma das partes mais importantes da câmera fotográfica, é ela a responsável pelo enquadramento, pela angulação, pelo alcance e pela qualidade ótica da imagem” (FOTO CLUBE SANTA CATARINA,

2011). As objetivas podem ser fixas ou trocáveis, dependendo do tipo da câmera, e são classificadas de acordo com a distância focal, ou seja, a distância entre o sensor e “o ponto onde a imagem é invertida depois de entrar na câmara escura” (FOTO CLUBE SANTA CATARINA, 2011).

O obturador é como uma “cortina” que cobre o sensor protegendo-o da luz intensa. Quando uma fotografia é feita o obturador abre em uma velocidade que pode ser controlável na maior parte das câmeras. Este recurso é diretamente relacionado a uma ideia de movimento da fotografia, onde quanto mais rápida for a velocidade do obturador, menos luz é captada pelo sensor e menores são as chances de ter uma imagem tremida ou borrada (NEMES, 2011a).

Enquanto o obturador protege o sensor e se abre em velocidades diferentes para que a luz chegue ao sensor, o diafragma controla a quantidade de luz que deve chegar ao obturador. Sua abertura irá permitir uma maior ou menor passagem de luz (NEMES, 2011a). Langford, Fox e Sawdon (2009) definem o diafragma como “(...) uma série de lâminas deslizantes que sobrepostas forma um orifício de diâmetro continuamente variável. Em alguns casos, porém, quando a câmera tem um obturador entre lentes, o obturador e o diafragma são unidos”.

A abertura do diafragma, pode ser chamada apenas de “abertura”, é medida em números acompanhados de f , onde quanto maior for o valor de f menor é a abertura. A lente da câmera influencia os seus valores de abertura, pois lentes mais claras possuem valores de abertura maiores (NEMES, 2011a).

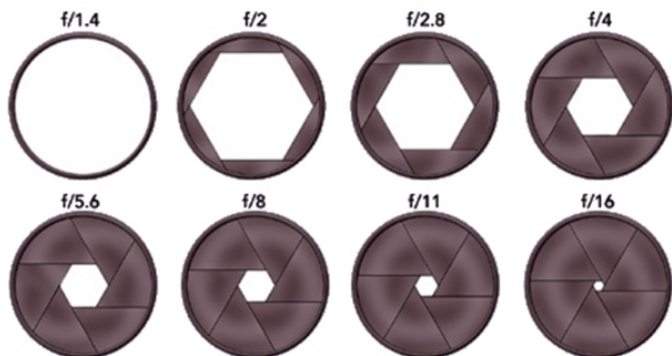


Figura 17 – Aberturas do diafragma. Fonte: WINTHER, 2015

“O fator ISO, sigla de *International Standards Organization*, antes conhecido como a ‘velocidade ASA’ (*American Standard Association*) dos filmes de celulose, determina a sensibilidade do sensor da câmera em capturar a luz” (DEIRÓ, [2006]). Este recurso é importante para fazer fotografias em ambientes onde não se pode alterar a iluminação. Por exemplo, em ambientes com muita luz pode-se diminuir a sensibilidade ISO para que se possa capturar pouca luz.

Em contrapartida, em um ambiente pouco iluminado, aumenta-se a sensibilidade ISO para que seja captada uma maior quantidade de luz. A gama de sensibilidade ISO existente na maioria das câmeras que oferecem esta configuração é entre 100 e 3200, onde o maior número confere em maior sensibilidade à luz oferecendo imagens mais claras. Porém, este recurso quando utilizado em valores maiores pode comprometer a nitidez da imagem, resultando em efeito de ruídos além de aumentar as chances de borrá-la (NEMES, 2011b; DEIRÓ, [2006]; GUERREIRO, 2009).

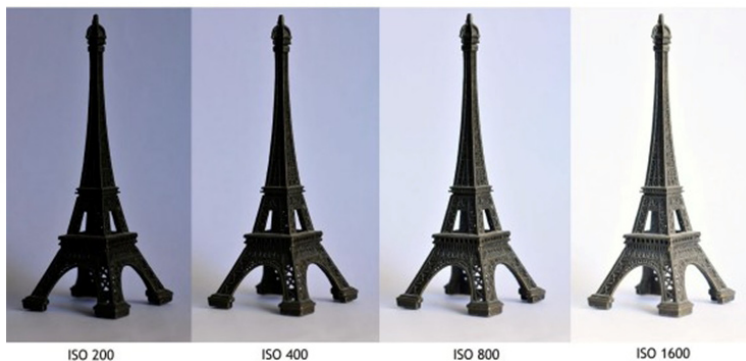


Figura 18 – Gama de sensibilidade ISO entre 200 e 1600. Fonte: Marta, 2014

O fotômetro é mais um elemento que muitas câmeras possuem e que auxilia nos ajustes de captação de luz. Trata-se de uma escala apresentada no visor da câmera que indica como será a imagem resultante dos ajustes feitos pelo fotógrafo, considerando as condições de luz do ambiente perceptível pelo seu mecanismo interno (NEMES, 2011).

Os flashes são fontes de luz que podem auxiliar o fotógrafo quando há baixo nível de iluminação ou quando deseja-se acrescentar um pouco de iluminação nas áreas sombreadas em uma imagem de alto contraste. Porém, é um recurso limitado e pode oferecer dificuldades de atingir resultados naturalistas de iluminação.

3.2. Os fundamentos da linguagem fotográfica

Na Fotografia os fundamentos unem seus componentes essenciais e suas técnicas de ajustes com as técnicas de composição, quando se completa e se materializa como imagem a intenção do fotógrafo e a informação que deseja passar ao observador. Esses fundamentos consistem em: caminhos digitais, composição fotográfica, foco e profundidade de campo, composição e zoom, distâncias focais, close-up digital, perspectiva, composição cromática, tom e contrastes cromáticos, controle e tempo de exposição (ANG, 2007). A seguir, esses elementos são expostos conforme Ang (2007) e Langford; Fox; Sawdon (2009).

Os caminhos digitais: Correspondem ao percurso da fotografia, que inicia através do registro digital de uma imagem, é transferida para computadores ou qualquer outro suporte digital, podendo ser armazenada, publicada pela internet ou impressa (LANGFORD; FOX; SAWDON, 2009).

A composição fotográfica: discerne sobre as compilações de ideias, ou regras, sobre a estrutura da imagem, “(...) consideradas úteis por muitas gerações de artistas, ao longo de experiências, tentativas e erros, na composição de imagens agradáveis” (ANG, 2007, p. 16). As compilações compositivas podem ser classificadas como: simétrica, radial, diagonal, espiral (ou regra dos terços), corte alto, *letterbox*, enquadramento, padrões geométricos e elementos rítmicos.

Para Langford; Fox; Sawdon (2009) a composição mostra as coisas de maneira mais intensa e eficiente, não importando o

assunto. “Em geral, isso significa evitar poluição visual entre os vários elementos presentes (a menos que precisamente essa confusão contribua com o clima que você deseja criar)” (p. 25).

A qualidade da composição pode ser atingida tanto na teoria quanto na prática, envolvendo o uso de alguns elementos visuais dentro de uma estrutura, conferindo agradável relação estética entre eles. “A composição é, portanto, algo que a fotografia tem em comum com o desenho, a pintura e as belas-artes em geral.” (LANGFORD; FOX; SAWDON, 2009, p. 26).

Foco e profundidade de campo: Trata-se da variação da profundidade de campo de acordo com diâmetro da abertura da objetiva e sua distância focal. Quanto menor a abertura da objetiva, maior a profundidade de campo. A distância entre o objeto e a câmera também pode influenciar o aumento da profundidade de campo (LANGFORD; FOX; SAWDON, 2009).



Figura 19 – Gotas. Fonte: Acervo Pessoal

Composição e Zoom: A objetiva zoom permite selecionar ou eliminar elementos de uma cena exigindo mínimos movimentos da câmera para variar o enquadramento. Muitos efeitos podem ser explorados com o uso deste fundamento, permitindo inúmeros efeitos à composição (idem).

Distâncias focais: Cada lente oferece particularidades e limitações a respeito da distância focal. Alterar este recurso através da mudança de lente ou do ajuste de zoom da câmera permite ampliar ou reduzir o nível de detalhamento da imagem em relação ao cenário e então enquadrar mais ou menos elementos na composição. A distância focal permite simular distancias em relação ao tema onde, por exemplo, se pode aproximar bruscamente do motivo fotográfico com uma lente de grande distância focal propiciando a autonomia de selecionar detalhes sem necessariamente mudar a posição da câmera ou sem a sua aproximação em relação ao objeto (ibdem).

Close-up digital: Recurso também conhecido como Macro fotografia. Objetos em close-up revelam grafismos e detalhes interessantes. O close-up pode ser alcançado a partir de diversas técnicas, a depender do tipo de câmera utilizada e da aproximação desta em relação ao objeto (LANGFORD; FOX; SAWDON, 2009).

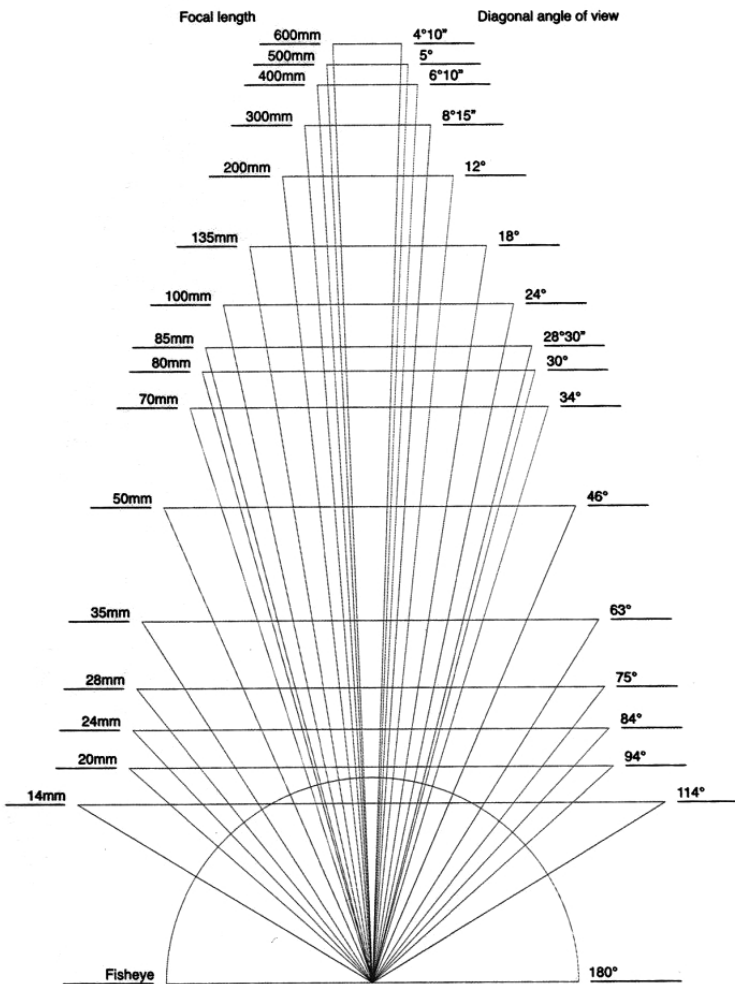


Figura 20 – Distancias focais das lentes. Fonte: ROZZO, 2015

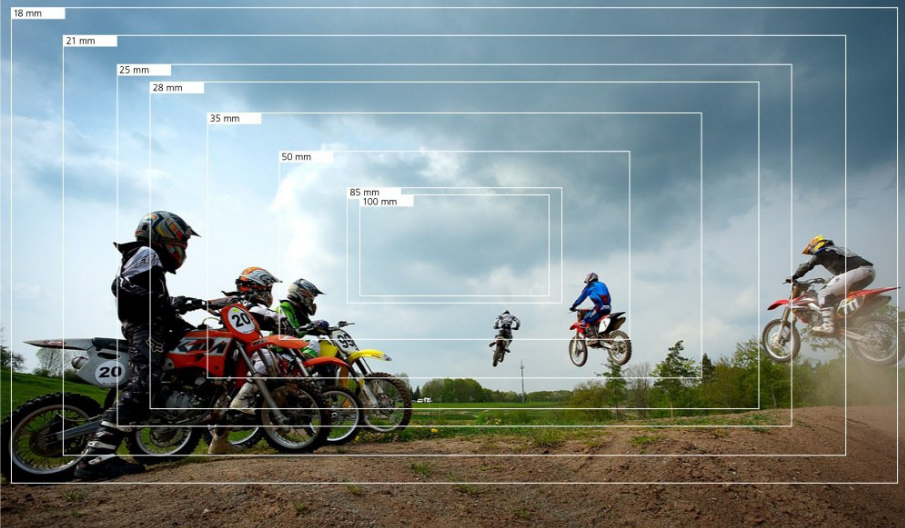


Figura 21 – Distâncias focais e resultados. Fonte: ROZZO, 2015



Figura 22 – Anjo. Fonte: Acervo Pessoal

Perspectiva: A perspectiva de uma fotografia pode ser alterada de acordo com a posição da câmera, pois “(...) é a visão que se tem de um objeto a partir de qualquer lugar onde se decida fotografar” (LANGFORD; FOX; SAWDON, 2009, p. 30). O fotógrafo deve estar atento a pontos de vista que podem valorizar o objeto ou cena a ser fotografada, não subestimando recursos simples. Deve sempre buscar a perspectiva que melhor expresse a mensagem que deseja passar de si ou do objeto.



Figura 23 – Celeste. Fonte: Acervo Fotolab

Composição cromática: Aconselha-se a trabalhar as cores separadas das formas, explorando as relações cromáticas para conferir harmonia à imagem (LANGFORD; FOX; SAWDON, 2009).

Tom: Os tons pastel correspondem à suavidade das cores e constituem parte essencial da paleta fotográfica. Eles criam uma atmosfera suave e delicada à composição enquanto os tons mais fortes conferem vibratilidade e dinamismo (idem).



Figura 24 – Libélula. Fonte: Acervo Pessoal



Figura 25 – Ave. Fonte: Acervo Pessoal

Contrastes cromáticos: “Os contrastes de cor ocorrem quando se incluem matizes na imagem que, na roda de cores, estão bem separados uns dos outros” (LANGFORD; FOX; SAWDON, 2009, p. 40). Este tipo de contraste requer cuidado, pois se os elementos cromáticos não estiverem bem organizados, a composição perderá a clareza na transmissão da mensagem, podendo o excesso distrair o observador do motivo real da imagem.

Controle de exposição: Controlar cuidadosamente a quantidade de luz necessária para se atingir um determinado resultado ou efeito com o equipamento que possui é essencial para evitar perda de tempo em edição posterior da imagem (LANGFORD; FOX; SAWDON, 2009).



Figura 26 – Porta Bandeira. Fonte: Acervo Fotolab



Figura 27 – Lua 1. Fonte: Acervo Pessoal



Figura 28 – Lua 2. Fonte: Acervo Pessoal

Tempo de exposição: É determinado pela velocidade do obturador, sendo fator principal no processo de controle de exposição. “O tempo de exposição depende da velocidade do objeto, da direção do movimento e da sua distância do fotógrafo” (LANGFORD; FOX; SAWDON, 2009, p. 46).



Figura 29 – Aceso. Fonte: Acervo Pessoal

Essas técnicas ou fundamentos fotográficos, no entanto, são aplicadas na linguagem da fotografia em níveis distintos e complementares que melhor definem como a linguagem é aplicada durante a criação.

3.3. As partes e o todo fotográfico: desconstruindo e reconstruindo o fractal fotográfico enquanto linguagem e sistema complexo

Na concepção de Juchem (2009), para compreender a fundo a fotografia enquanto linguagem é preciso dividi-la em três níveis: morfologia, sintaxe e semântica. Sendo os níveis morfológico e sintático diretamente ligados à forma, enquanto o nível semântico está relacionado ao conteúdo da mensagem em si. Tem-se como objetivo estruturar a fotografia remetendo aos nivelamentos da linguagem não para privilegiar um ou outro e sim para compreender a fundo a estrutura da fotografia que é regida em níveis relacionados à forma e ao conteúdo, assim como é o design gráfico ou qualquer outra linguagem visual. Como defende Dondis (2007, p. 15), “Se um meio de comunicação é tão fácil de decompor em partes componentes e estrutura, por que não o outro?”.

Para Juchem (2009), a morfologia da imagem fotográfica refere-se à sua forma, sua aparência externa. A sintaxe imagética corresponde à organização visual ou estrutura em que os elementos referentes à forma se apresentam. Neste nível inclui-se tempo e espaço como um dos seus elementos fundamentais. Enquanto no nível semântico representa o conteúdo e significado da composição.

Esta separação em níveis proposta por Juchem é semelhante à divisão feita por Shore (2014), que os nomeia como: nível físico, nível descritivo e nível mental. Estas divisões são compatíveis com as mesmas definições dos níveis morfológico, sintático e semântico respectivamente. Shore demonstra como estes níveis se apresentam na imagem fotográfica:

Para começar, ela é um objeto físico, uma cópia impressa. Nessa impressão há uma imagem, a ilusão de uma janela aberta para o mundo. É nesse nível que em geral lemos uma imagem e descobrimos seu conteúdo: a recordação de um lugar exótico, o rosto de uma pessoa amada, uma pedra molhada, uma paisagem noturna. A esse nível incorpora-se outro, que contém sinais dirigidos a nosso aparelho perceptivo mental. É nesse nível então que confere sentido ao que a imagem mostra e ao modo como ela se organiza (SHORE, 2014, pag. 10).

Seguindo estes nivelamentos propostos por Juchem e Shore, considerando a compatibilidade entre suas ideias em relação à estruturação e compreensão da linguagem fotográfica, a pesquisa vigente irá adotá-las como norteadoras no entendimento e definição da linguagem fotográfica enquanto estrutura.

3.3.1. A concretude fotográfica

Para compreender a linguagem fotográfica é preciso iniciar por sua condição mais básica que corresponde aos aspectos “de formação material da imagem, ou seja, questões concretas e físicas referentes ao objeto fotografia” (JUCHEM, 2009, p. 332). A dimensão física da fotografia está intimamente ligada à superfície em que se encontra ou é concebida e, também, ao seu processo, além de aspectos estéticos que dão visualidades distintas à superfície e à imagem captada.

Uma fotografia neste primeiro nível será muitas vezes uma superfície, seja plástica, metálica ou papel, sensibilizada por “uma

emulsão fotossensível formada por sais metálicos, puros ou combinados com corantes vegetais ou metálicos” (SHORE, 2014, p. 15) e que revela áreas de sombra e luz através de diversos processos químicos feitos com corantes, pigmentos, carbono, entre outros, desvelando e fixando a imagem fotográfica (SHORE, 2014).



Figura 30 – Fotografia artesanal revelada com a técnica da Goma Bicromatada. Fonte: Acervo Fotolab



Figura 31 – Fotografia artesanal revelada com a técnica do Cafenol.
Fonte: Acervo Fotolab

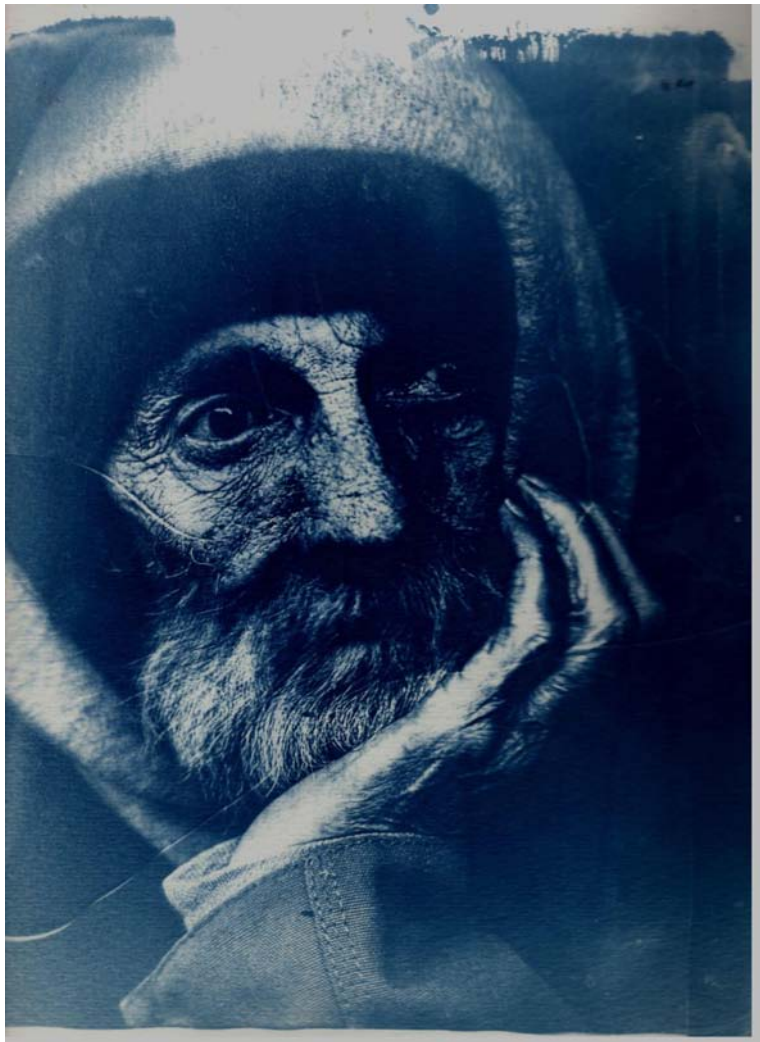


Figura 32 – Fotografia artesanal revelada com a técnica da Cianotipia.
Fonte: SKALSTAD, 2010. Revelação: Fotolab

Enquanto digital, a fotografia no seu nível físico condiz aos resultados dos processos de representação e codificação com base em estruturas de dados e funções matemáticas, como pixel, cor e sistemas de cores, resolução, luminância, formato de armazenamento e compressão (SCURI, 2002).

O nível físico para Shore ou morfológico para Juchem, apesar de nomeações distintas, tratam de um único nível em que relaciona a fotografia à sua instância concreta: bidimensional, estática, textura e delimitação por bordas. Ambos defendem ainda que estes aspectos físicos da Fotografia definem os aspectos visuais da mesma. Segundo Shore:

Os aspectos físicos da cópia fotográfica determinam certos aspectos visuais da imagem. A imobilidade da imagem determina a sensação do tempo da fotografia. Até a imagem de uma fotografia na tela de um computador é plana, estática e delimitada. O tipo de emulsão em preto e branco define o matiz e a gama tonal da cópia impressa, e o tipo de base determina sua textura (SHORE, 2014, p. 16).

Enquanto isso, Juchem detalha ainda mais os aspectos também tratados como pertencentes a este nível, sendo estes determinados antes ou depois do registro fotográfico.

Dessa forma, a morfologia fotográfica será analisada a partir da aparência externa da imagem, considerando-se aspectos como ampliação, tipo de papel fotográfico, tamanho, moldura, cor, grão da imagem, entre outros. Como pode ser observado, são questões muitas vezes técnicas, mas que influenciam bastante nos significados finais pro-

duzidos pela fotografia. Da mesma forma, enquanto algumas destas escolhas são definidas antes do registro fotográfico (cor e sensibilidade do filme, por exemplo), outras resultam de decisões posteriores (como o tamanho da ampliação, entre diversos outros). Assim, em se tratando de morfologia da fotografia, parece bastante eficiente a consideração dos aspectos referentes à aparência externa da foto, à sua concretude e apresentação final enquanto material fotográfico (2009, pág. 331-332).

A cor também atua neste nível somando mensagens à imagem. Atribui “um novo nível de transparência e de informação descritiva”, pois atrai rapidamente o olhar do observador, por este estar habituado a uma realidade composta por cores, deixando aspectos da superfície inibidos aos seus olhos. Além de poder entregar informações que dizem respeito a uma determinada cultura ou época (SHORE, 2014, p. 18).

Pode-se perceber assim, como o nível físico direciona na construção de aspectos visuais e, conseqüentemente, de conteúdo. Pode-se citar, por exemplo, as texturas e cores adquiridas através de um processo de revelação artesanal - como o cafenol: revelador fotográfico que utiliza a mistura de café, água, vitamina c e carbonato de sódio em sua composição e apresenta texturas e cores próprias -, associadas a um tempo passado ao qual nossa imaginação e conhecimento permita comparar, fazendo com que o tempo seja um coadjuvante no processo de leitura da imagem. Considerando os aspectos de tempo como pertencentes do segundo nível fotográfico como será detalhado adiante, vale ressal-



Figura 33 – Leves Flutuantes. Revelação em Cafenol.
Fonte: Arquivo Fotolab

tar o quanto as dimensões fotográficas estão sempre interligadas definindo e redefinindo-se, simultaneamente.

3.3.2. A organização visual

A segunda classificação da linguagem fotográfica corresponde à organização estrutural de elementos visuais. Organização esta que irá direcionar um sentido ou conceito à imagem.

Através das técnicas de controle dos elementos proporcionados pela câmera em união aos elementos visuais citados por Dondis (2007) - que correspondem aos elementos da linguagem

do design gráfico - dão forma aos fundamentos da linguagem fotográfica, que de acordo com as definições de Shore (2014) equivalem ao nível descritivo da fotografia, enquanto Juchem (2009) o nomeia como Nível Sintático. No entanto, a diferença entre ambos os níveis está unicamente em suas nomenclaturas.

A organização no ato fotográfico trata-se de um processo de observação e seleção, dentre um caos de informações, formas e cores existentes no cenário que se deseja apreender fotograficamente. O cenário pode apresentar uma infinidade de possibilidades a serem capturadas. Um olhar seletivo irá analisar quais destas possibilidades poderão ser consideradas e congeladas através da câmera, como aponta Shore (2014):

A fotografia é, essencialmente, uma atividade analítica. O pintor parte de uma tela em branco e produz uma imagem. Já o fotógrafo parte da desordem do mundo e seleciona uma imagem. Diante de casas, ruas, pessoas, árvores e objetos de uma cultura, um fotógrafo impõe uma ordem à cena – simplifica a desorganização ao lhe dar uma estrutura. Ele impõe essa ordem escolhendo o ponto de observação, o enquadramento, o momento da exposição e selecionando um plano focal (p. 37).

“A imagem fotográfica descreve, dentro de certas limitações formais, um aspecto do mundo” e esta é um resultado “de diversos fatores físicos e óticos” que dizem respeito ao nível físico fotográfico (SHORE, 2014, p.38). Essas limitações formais estão ligadas a quatro elementos fundamentais transformadores de uma realidade em fotografia através da câmera. São eles: a bidi-

mensionalidade, o enquadramento, o tempo e o foco, que para Sthephen Shore estão no nível descritivo e estrutural, podendo ser responsáveis pelos erros de um inexperiente, como em uma foto desfocada, um corte de cabeças ou membros inferiores ou um momento de disparo errado onde se registra um momento inesperado e infeliz. Os quatro elementos de nível descritivo serão aprofundados a seguir, tendo como guia as considerações de Shore (2014).

Bidimensionalidade: A imagem fotográfica possui duas dimensões, onde “a profundidade do espaço descritivo tem sempre uma relação com o plano da imagem – o campo em que se projeta a imagem produzida pela objetiva” (SHORE, 2014, p.40). A ilusão tridimensional que a fotografia pode proporcionar, ainda que seja bidimensional, corresponde diretamente a como os elementos se relacionam ao estarem próximos ou distantes um dos outros dentro do ponto de observação adotado na imagem. Como se aborda estas relações, adotando perspectivas e criando mensagens, fica a cargo do fotógrafo, de suas intenções, olhar e poder de criação. Uma realidade existe e pode ser abordada de diferentes formas proporcionando inúmeros conceitos e mensagens. Porém a autonomia de selecionar um único ponto de vista confere ao autor da imagem a função de criador de novas relações da realidade em questão.

Enquadramento: “O segundo elemento transformador é o enquadramento. Uma fotografia tem bordas; o mundo, não. As bordas separam o que aparece na fotografia do que não aparece”

(SHORE, 2014, p. 54). Delimitar os elementos ou área de um cenário e deixá-los aparentes na fotografia ignorando ou ocultando outros elementos ou áreas existentes no mesmo é um dos principais recursos fotográficos que cria um universo próprio, emoldurado e completo, extraído de uma realidade onde o mesmo fragmento é incompleto por estar diante de um todo que o engloba. O ato de enquadrar transforma a realidade e a simplifica. É selecionar um microuniverso de um macro universo e transformá-lo em um novo macro. É ordenar fotograficamente o caos de informações que a realidade é.

“O enquadramento captura o conteúdo da fotografia” (SHORE, 2014, p. 56) e faz com que objetos ou pessoas recebam maiores ou menores destaques de acordo com as possibilidades apresentadas pela cena. O fotógrafo tem sempre a autonomia de escolher o enquadramento que possa estar mais coerente com as mensagens que deseja transmitir.

As bordas, linhas ou formas visualmente ligadas ao enquadramento, proporcionam uma relação da fotografia com um quadro, onde emolduram e criam uma relação visual com o conteúdo (SHORE, 2014). Podem ser apresentadas externas ou internas à imagem. Quando internas podem destacar objetos, pessoas ou cenas e ainda os separa de outras informações presentes através de elementos do próprio cenário. Deseja-se com elas induzir ou provocar uma maior apreciação fotográfica, remetendo a ação de expor ou adornar um local estratégico de um ambiente, como um quadro ocupando uma posição central em uma parede de uma sala ou galeria de arte.

Para Shore (2014), o enquadramento pode atuar de maneira passiva ou ativa na fotografia. É considerado ativo quando limita a cena dentro de uma estrutura da imagem, transmitindo uma sensação de início e fim na mesma composição, onde o seu início é dentro da cena captada e termina nas suas bordas ou vice-versa. Atua passivamente quando o olhar é conduzido para dentro de sua estrutura ou para fora, além de suas bordas, podendo o observador ativar sua imaginação e ir além do que o enquadramento possa mostrar criando imagens mentais que a continuam. Neste caso, a cena é uma parte ou fragmento de uma cena ainda maior.



Figura 34 – Paisagem. Enquadramento ativo. Fonte: Acervo Pessoal



Figura 35 - Cidade Poesia. Enquadramento passivo. Fonte: Acervo Pessoal

Tempo: A Fotografia é uma homenagem ao passado, ao momento acontecido, eternizado para a apreciação. Momento este em que, minimamente, talvez tenha passado despercebido ou não vivenciado conscientemente por quem esteve presente à cena, mas graças ao flagrante congelado do olho atento do fotógrafo, sua sensibilidade e seu poder de criação e recriação do mundo físico, expõe a descoberta e torna o momento passado e invisível em eterno para que possa ser vivenciado e lembrado.

Se imaginarmos uma bailarina em um palco apresentando seu número com beleza e precisão e em meio ao figurino, movimentos, iluminação, cenário e tantas outras coisas que possam estar a acontecer num mesmo instante, o fotógrafo opta por retratar a expressão facial emocionada da bailarina e que expõe tudo o que a dança ou a cena pode expressar. Ou pode optar ainda por retratar o rosto de encantamento de alguém da plateia. Enquanto a atenção de todos é direcionada para alguns elementos mais chamativos à primeira vista, o fotógrafo prefere mostrar o que ninguém ou quase ninguém percebe de imediato e assim recria a cena. A metamorfoseia em um encantamento despercebido. Grita em imagem a sutileza inexplorada. A fotografia será sempre uma prova de existência e morte, presente e passado, de um momento; flagra-o, denuncia e transforma em eternidade.

Conforme Shore (2014), “dois fatores afetam o tempo numa fotografia: a duração da exposição e a imobilidade da imagem final”, onde a duração da exposição pode ser “um fragmento interrompido do tempo” (SZARKOWSKI, 1966 apud SHORE, 2014, p. 72). Já o tempo congelado é “uma exposição de curta duração,

fatiando uma partícula do tempo, gerando um novo momento” (SHORE, 2014, p. 72), estando, neste caso, o tempo móvel e a fotografia simplesmente o congela. Diferentemente do tempo imobilizado, onde, desta vez, o conteúdo e o tempo estão parados, como numa fotografia de natureza morta.

O tempo estendido é ainda citado por Shore (2014) que o define como movimento que se sucede diante da câmera fotográfica ou até mesmo o movimento da própria câmera acumulado no filme resultando um aspecto borrado à imagem. O conteúdo está em movimento e a câmera não consegue congelá-lo devido à sua velocidade ou à longa exposição da câmera.



Figura 36 – Skatista em movimento. Fonte: Acervo Fotolab

Foco: A própria câmera fotográfica disponibiliza o recurso de focalização (acentuado nas câmeras profissionais digitais, por exemplo) hierarquizando planos e objetos de uma cena e atuando como mais uma ferramenta que permite selecionar o conteúdo que mereça mais atenção conforme for desejado. O foco permite separar o que pode ser considerado como conteúdo principal da cena do seu conteúdo secundário, transformando este último em bordas ou “ruídos” na imagem. O foco pode assim alterar a relação de aproximação e distanciamento de objetos e planos em um mesmo cenário (SHORE, 2014).



Figura 37 – Pássaro. Fonte: Acervo Pessoal

São estes elementos transformadores, assim chamados por Shore, que direcionam ao nível seguinte da linguagem fotográfica, transformando a fotografia, que até aqui se mostra em instâncias visuais e concretas, e passa a despertar o inconsciente do observador e provocar-lhe associações mentais.

3.3.3. A construção mental

O nível mental na fotografia é um efeito resultante da organização dos elementos utilizados no segundo nível. É a capacidade que a fotografia tem de fazer o observador esquecer de tudo o que for atribuído ao nível físico e descritivo, ou seja, à superfície e à organização dos elementos de composição e provocar sua capacidade imaginativa e interpretativa. É uma construção mental como resultado da combinação entre a fotografia e suas dimensões de composição e os efeitos óticos que provoca ao olho e ao cérebro humano.

Shore (2014) defende que este é um nível presente não somente na fotografia, mas em qualquer coisa que possamos contemplar no mundo. Uma poesia escrita sobre uma folha de papel ou figuras musicais organizadas sobre uma pauta de uma partitura nos permite experienciar a sensação de que o nosso olhar desliza sobre as palavras ou notas mudando de foco ao longo da superfície da página. Neste caso, pode-se dizer que “na realidade, porém, o foco de nossos olhos não se altera, pois estamos apenas olhando para uma página, plana. É nossa mente que muda o foco” (SHORE, 2014, p. 97) e passa a fazer identificações além dos atributos físicos e descritivos do que é encontrado no papel.

O mesmo acontece com a Fotografia, seja ela revelada, impressa ou em superfície digital. Nossos olhos recebem a luz refletida da superfície em que se apresenta a imagem. Esta luz é levada para a retina que envia impulsos elétricos ao corte cerebral através dos nervos óticos. Ao chegar no córtex cerebral, estes impulsos são interpretados pelo cérebro construindo uma imagem cerebral (Shore, 2014). Dito de outra forma, a mente transcende daquilo que é visto pelos olhos e reconstrói a fotografia despertando seu inconsciente para associações e interpretações.

Quando o foco do observador muda de uma superfície, uma simples página, para o espaço formal da Fotografia e toma consciência da imagem, acontece a transmutação de atenção e percepção (SHORE, 2014). O observador nesta etapa atua como uma testemunha da construção mental e, ao mesmo tempo, como um coautor ao reconstruir a imagem de acordo com seu imaginário. Essa mudança de percepção retorna ao fotógrafo “um realinhamento de suas decisões formais” (SHORE, 2014, p. 110).

O nível mental fotográfico não se encontra apenas na imagem fotográfica em si. A Fotografia apresenta uma estrutura (nível descritivo) que desperta o cérebro para a interpretação e reconstrução da imagem, como defende Shore:

As imagens existem num nível mental, que pode coincidir com o nível descritivo – aquilo que a imagem mostra -, mas não o espelham. O nível mental elabora, refina e embeleza nossas percepções do nível descritivo. O nível mental de uma fotografia proporciona uma estrutura para a imagem mental que construímos a partir da fotografia (e para ela) (2014, p. 97).

Nota-se que para se chegar à construção mental a fotografia obrigatoriamente deverá conter níveis físicos e organizacionais que irão abrigar e condicionar sua mensagem. Ao pensar e configurar a imagem física e descritivamente, o fotógrafo atinge o nível mental deixando sua marca e mensagem para o observador (SHORE, 2014).

A qualidade e a intensidade da atenção de um fotógrafo deixam sua marca no nível mental da fotografia. Isso não acontece por mágica.

(...) Aquilo em que o fotógrafo presta atenção governa essas decisões – sejam elas conscientes, intuitivas ou automáticas. Tais decisões refletem a clareza da atenção do fotógrafo. Elas correspondem à organização mental – a Gestalt visual – que o fotógrafo confere à imagem (SHORE, 2014, p. 110).

O imaginário do fotógrafo é quem direciona a construção mental da imagem através da organização visual da fotografia.

A gênese do nível mental está na forma como o fotógrafo organiza mentalmente a fotografia. Ao fazerem fotos, os fotógrafos recorrem a modelos mentais, que são resultado dos estímulos de intuição, de condicionamento e do modo de ver o mundo (SHORE, 2014, p.117).

Estes estímulos criativos, para Shore, podem tornar os modelos mentais em estruturas rígidas ou maleáveis, engessadas ou fluidas e assim provocar um restrito ou amplo espaço mental,

exigindo diferentes intensidades de exploração do olhar em relação ao espaço fotográfico. As figuras 38 e 39 podem ser exemplificadas como composições de espaço mental amplo e restrito, respectivamente.



Figura 38 – Água. Fonte: Acervo Pessoal



Figura 39 – Ave. Fonte: Acervo Pessoal

Para os fotógrafos os modelos mentais podem atuar de maneira inconsciente. A intensidade mental da imagem corresponde à qualidade e atenção que o fotógrafo dedica à organização visual, ou seja, à sua capacidade de tornar consciente os estímulos inconscientes e dominá-los visualmente. Quando o faz, o fotógrafo passa a ter controle sobre tais modelos e conseqüentemente sobre o nível mental da imagem fotográfica.

Desta forma, cada nível determina os outros níveis fazendo-os retroagir entre si. Um nível torna-se base do segundo e este torna-se base de um terceiro, ao tempo que o caminho contrário também acontece, onde o último realimenta os níveis em que está apoiado ampliando assim seus significados (SHORE, 2014).

No entanto, o autor chama a atenção e permite reafirmar a complexidade da fotografia, e especialmente neste nível, quando considera que a imagem pode apresentar efeitos aparentemente opostos no que diz respeito à interação entre o nível descritivo e mental. “Uma fotografia pode utilizar artifícios estruturais para ressaltar a amplitude do espaço, mas ter um espaço mental raso” (figura 39) (SHORE, 2014, p. 104). O contrário também é possível, ou seja, “(...) pode apresentar uma estrutura relativamente singela, mas ter um espaço mental recessivo” (p. 106) (figura 38).

Estas considerações demonstram o quanto o fotógrafo detém um poder de criação e deve isto não somente à sua técnica, mas essencialmente ao seu poder de fazer emergir sua imaginação e a ela dar forma através da luz, da câmera e da sua capacidade de organização visual dos elementos, permitindo-o transcender a realidade e construir um novo universo. Este novo universo enquanto resultado ainda reconstrói as percepções do fotógrafo,

nutrindo seu imaginário. E o fotógrafo se refaz enquanto um ser criativo, perceptivo, imaginário.

Quando faço uma fotografia, minhas percepções deságuam em meu modelo mental. Esse modelo se ajusta para acomodar minhas percepções (o que me leva a alterar minhas decisões fotográficas). Por sua vez, esse ajuste do modelo modifica minhas percepções. E assim por diante. Trata-se de um processo dinâmico, automodificador. (...) É uma interação complexa, contínua e espontânea de observação, compreensão, imaginação e intenção (SHORE, 2014, p. 132).

Oh, como anseio pelos sonhos do sono profundo
A deusa da luz imaginária
LEE; MOODY; HODGES, 2003

4. Recorrências-complexidade das relações entre design gráfico e fotografia

O que era a consciência? Não era um dos maiores enigmas do universo? O que era a memória? Quem ou o que seria responsável pelo fato de nós nos 'lembrarmos' de tudo o que vimos e vivemos? Que mecanismo nos faz lembrar de sonhos fabulosos quase todas as noites?
GAARDER, 1995, p. 477

Com as reflexões e pesquisas aqui feitas sobre as linguagens em foco, faz-se necessário traçar semelhanças entre as duas disciplinas. Desta comparação gera relações diversas compatíveis e complementares entre si. A seguir serão apontadas e percorridas algumas das recorrências identificadas da observação feita diante do levantamento bibliográfico até o capítulo anterior, pondo em prática os preceitos da Teoria do Imaginário para inspirar a articulação dos pensamentos fragmentados para uma melhor aproximação da realidade que une Design Gráfico e Fotografia.

Das comparações feitas nota-se que alguns elementos presentes nas linguagens são semelhantes e dependentes, como a tonalidade, elementar no Design Gráfico e que é dependente da relação Luz e Sombra, conceito elementar na Fotografia.

Alguns fundamentos em ambas estruturas atuam de maneira complementar, como a relação Figura-Fundo que na Fotografia se alinha e se torna possível graças ao Foco e Profundidade, Perspectiva e Enquadramento. Este último encontra-se estruturando ambas as linguagens. Todas estas leis relacionais podem dialogar resultando uma composição enérgica entre a figura fotografada e o fundo da imagem.

Da mesma maneira, é verificável que alguns fundamentos fotográficos podem atuar como parte da base elementar quando presente no Design, como acontece com a Composição Cromática (Fundamento em Fotografia) e a Cor (Elemento em Fotografia).

As associações entre as duas estruturas podem ser estabelecidas também considerando os nivelamentos da linguagem fotográfica. Desta forma, é completamente fácil de compreender que o Design age nos dois primeiros níveis fotográficos. Pode-se, por exemplo, perceber que a textura (Elemento do Design) atua nos aspectos físicos relacionados à Superfície (Elemento da fotografia). Logo, se estabelece assim uma relação de nível Físico ou Concreto em Fotografia.

Desta ótica, é observável ainda que há uma atuação integral da estrutura do Design, ou seja, todos os seus elementos e fundamentos geram, por exemplo, o que em Fotografia encontra-se nomeada como Composição Fotográfica. Somente nesta ligação, mas sem excluir ou diminuir outras aqui feitas, pode-se enxergar na prática o quanto o Design está no cerne da Fotografia, como revelou Rand.

Os níveis fotográficos atuam como combinações de relações dos elementos e fundamentos das duas linguagens. Ou seja, se

constata que as bases fundantes do Design (elementos e fundamentos) estão incorporados no nível organizacional (descritivo) da fotografia, estando inseridos enquanto Elementos (Luz e Sombra e Superfície) e enquanto Fundamentos (Composição, Foco e Profundidade, Perspectiva, Composição Cromática, Tom e Contraste). Pode-se ainda determinar que todos elementos e fundamentos do design e da fotografia atuam em nível descritivo.

Refletindo sobre as distribuições propostas por Juchem (2009) e Shore (2014) sobre a linguagem fotográfica, se pode identificar afinidade com o Design Gráfico, ou seja, as categorizações destes autores podem se estender também ao Design Gráfico, onde o nível de concretude está diretamente relacionado à superfície do projeto: papel utilizado, gramatura, técnicas de impressão, etc. O nível organizacional identifica a composição gráfica, seus elementos e fundamentos. Logo, a construção mental se refere à esfera de entendimento e interpretação da mensagem codificada durante os níveis anteriores, alimentado o Imaginário e por ele sendo alimentado, como acontece na Fotografia. Todas estas graduações estruturais são perfeitamente compatíveis quando aplicadas nas duas linguagens, considerando, obviamente, as particularidades de cada.

É importante ressaltar ainda que o Imaginário opera como guia construtivo nas duas linguagens de maneira semelhante. Pautado no Imaginário o criador constrói os aspectos físicos e descritivos, concretos e organizacionais, respectivamente, emanando, no terceiro nível, as significações compartilhadas coletivamente, reforçando a presença da construção Imaginária em todo o processo fotográfico e projetual. Igualmente à Fotografia,

no Design Gráfico é perceptível o processo de retroalimentação do Imaginário, ou seja, o Imaginário que cria é mantido e/ou modificado através da própria criação (resultado), numa via dupla de ressignificação, reafirmação ou transformação.

Tudo isto posto, vale arriscar mais precisamente que a Fotografia está mais próxima do Design do que se pensa: a nível criativo (Imaginário), estrutural (linguagens) e projetual ou metodológico (onde caberia outras pesquisas com esta observação em foco). O Design está no âmago da Fotografia e a Fotografia, por muitas vezes, na essência do Design. Ambos possuem suas recorrências e delas se enriquecem quando aplicadas com esta consciência integrada. O designer ao se por em estado de discernimento sobre estas áreas e em aceitação da Fotografia enquanto projeto e fruto do Design, lhe cabendo a criação fotográfica de maneira independente, poderá se permitir a fazer Design onde o Design estiver presente, seja na Fotografia ou em outras artes. E mais do que isso, transbordando seu pensamento para além das bordas conceituais restritivas que insistem em aprisionar o Design, buscando motivação nas palavras de Paul Rand e apoiando no conhecimento sobre a Teoria do Imaginário, o criativo projetista poderá ampliar sua prática no Design adquirindo de outras linguagens novas distinções, firmando sua identidade e abrindo portas para novas possibilidades de soluções enérgicas. Sem receios, sem limitações, este visionário poderá então se despir dos preconceitos e da necessidade de distinção e assumir integralmente todas as maneiras de se fazer e pensar Design onde lhe cabe.

A partir do discernimento do quanto se é relevante considerar a sua estrutura e a estrutura de outras disciplinas, se abre espaço

para uma nova reinterpretação do Design, em que se assume sua presença e manifestação em qualquer campo do conhecimento e se expressa abertamente este caráter reflexivo desde o seu ensino. É importante explorar a linguagem e a filosofia como imprescindíveis na formação de novos profissionais para superar a perspectiva atual das limitações teóricas e práticas em que o Design se encontra (BONSIEPE, 1997; CARDOSO, 1998; CARDOSO, 2013). Enfatizar a linguagem para a inovação e auxiliar o pensamento crítico do designer durante sua formação explorando uma visão sistêmica sobre o pensamento são alguns dos pontos mencionados por Cardoso (2013) como essenciais para o ensino e aprendizagem do Design, encerrando assim as reflexões aqui feitas. O autor ainda inspira ao desenvolvimento de uma maior “liberdade e originalidade do pensamento”, buscado fora do Design para se estabelecer novas relações, superando o anti-intelectualismo com simplicidade e sem ostentação:

A maior e mais importante contribuição que o design tem a fazer para equacionar os desafios do nosso mundo complexo é o pensamento sistêmico. Poucas áreas estão habituadas a considerar os problemas de modo tão integrado e comunicante. (...)

Um segundo valor característico do bom design é a inventividade de linguagem. Todo trabalho de design envolve o emprego e a conjugação de linguagens, geralmente de ordem visual e/ou plástica. Os melhores projetos são aqueles que usam essas linguagens de modo criativo e inovador. Pode parecer quase óbvia essa afirmação, mas,

por ironia, talvez seja um dos pontos menos explicitados por grande parte do ensino de design.

(...) Os melhores designers são os que sabem inculcar aos seus projetos um nível de erudição maior do que seria exigido para cumprir minimamente o briefing proposto. (...) O melhor modo de estimular a erudição como parte do aprendizado do design é buscar conhecimentos fora da área, em outros campos de interesse do aluno (p. 243 - 252).

Realidade é um todo complexo em contínuo movimento, em que todos os componentes estão interconectados num diálogo sem fim.
TORRES, 2014, p. 37

Considerações finais

Acordei um dia de um sonho maravilhoso,
Em que uma voz parecia conversar comigo,
Longínqua, como um rio subterrâneo –
E eu me levantei e disse: O que queres de mim?
ØVERLAND *apud* GAARDER, 1995, p. 477

A Fotografia e o Design Gráfico tem mais do que semelhanças inventivas geradas e alimentadas pelo Imaginário, como explanado nos capítulos iniciais desta obra. Aspectos formais e compositivos também são compartilhados entre eles. O Design se faz presente na Fotografia e esta se faz capaz de ser atuante com toda sua força também no Design.

Considerar as definições do Design exploradas nesta obra através de Paul Rand sobre a infinidade de relações que envolvem o Design, a fotografia se torna visível com compatibilidade a estes conceitos defendidos, pois pensar o Design do ato fotográfico é pensar nas relações entre o fotógrafo/designer e a câmera (instrumento), o fotógrafo/designer e o conteúdo (ideia), o conteúdo e a forma (composição influenciada pelo Imaginário) e finalmente entre a forma (informação) e o observador (consumidor da mensagem).

No entanto, entender que ambas as linguagens aqui exploradas possuem suas complexidades, permite aceitar que não é possível em um único trabalho monográfico explaná-las profun-

damente, visto que sistemas complexos se mostram de maneira “não linear, caótica, catastrófica, *borrosa* e fractal” (MUNNÉ, 1995 *apud* TÔRRES, 2014, p.35). Não obstante, tudo que é complexo toca a incompletude e a continuidade. Obviamente, Fotografia e Design são relações complexas, tanto isoladamente como em correlação, e assim são todas as outras áreas que constroem o conhecimento e a realidade em que o humano se vê incluído. Dito isto, este projeto se faz do processo de relacionar conceitualmente sistemas complexos. “Sistemas complexos jamais estão em equilíbrio pleno, normalmente estão em equilíbrio instável” (MARANHÃO, 2007).

Desta forma, a relevância da presente pesquisa e das reflexões expostas se faz para ajudar a desmistificar a base invisível, mas imponente, presente em toda criação humana, além de inspirar a aceitação à unificação de pensamentos, linguagens, estruturas e sistemas que possam envolver o Design. Este trabalho deve ser visto como um incentivo à busca pela quebra de quaisquer noções paradigmáticas, fragmentadas, positivistas que encarcerem a atividade e o pensamento do designer, este que deve ser uma figura aberta ao universo de possibilidades que a relação humana com o mundo lhe permite atuar. Tende a inspirar também a sua reaproximação com a arte, através da Fotografia, por exemplo, sem receios ou preconceitos e sem obviamente perder aquilo que o distingue de qualquer atividade humana: a compreensão, o sentido e o cumprimento de relações funcionais materializadas para um grupo de indivíduos, sendo esta funcionalidade indissociável do que é prático, social, econômico, estético, ético, político e filosófico.

Deve-se procurar enriquecer a atividade profissional com liberdade criativa e maior responsabilidade sobre o que se produz e sobre o impacto de sua criação diante do mundo e não aprisionamento destas peculiaridades inerentes ao Design ao simples exercício do consumo a favor dos caprichos mercadológicos. O Design é muito mais do que um acessório cosmético gerador de lucros e o seu profissional precisa objetivar independência e liberdade para que o Design tenha a força que lhe cabe. Aproximar-se da arte como de outras atividades e assumir-se como um visionário, pensante e consciente do emaranhado de relações que a atividade abraça, deixará o designer mais atuante e próximo da sua responsabilidade sem passividade e sem estar alienado às imposições mercadológicas, capitalistas e paradigmáticas castradoras da atuação crítica, inovadora, criativa e subjetiva.

Por fim, se considera dizer que se pode encontrar na Teoria do Imaginário a força que inspira e direciona a uma maior sensibilização do Humano em tudo que o diz respeito; na criação, no ensino, na política, na sociedade. E é com a Arte e o Design, e para estes, que se faz possível o reconhecimento da importância da subjetividade em todas as instâncias de construção humana.

Como trabalha um poeta? Como lhe vem a idéia de um poema? Como é desenvolvida esta idéia? ” Saint-John Perse lhe descreveu a importância imensa da intuição e do inconsciente. Einstein parecia todo feliz. “Mas a mesma coisa se dá com o cientista – disse ele. O mecanismo do descobrimento não é lógico e intelectual; é uma iluminação súbita, quase um êxtase. Em seguida, é certo, a inteligência analisa a experimentação confirma a intuição. Além disso, há uma conexão com a imaginação.

ROHDEN, 2013, p.30

Referências

- ANG, Tom. **Fotografia digital: uma introdução**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.
- BONSIEPE, Gui. **As sete colunas do Design**. In: Design, do material ao digital. Florianópolis: FIESC/IEL, 1997.
- BRASILEIRA, Literatura. **Textos literários em meio eletrônico**. Disponível em: http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/_documents/0006-00944.html. Acesso em: 08/07/2015.
- CARDOSO, Rafael Denis. **Design, Cultura material e o Fetichismo dos objetos**. In: Arcos – Design, Cultura Material e Visualidade. Rio de Janeiro: Arcos, 1998.
- CARDOSO, Rafael Denis. **Design para um mundo complexo**. São Paulo, Cosac naify, 2013.
- CARDOSO, Sidiney Teixeira. **A Fotografia e os Elementos do Design Gráfico no Cartaz Comercial**. 2010. Disponível em: <http://revistas.unibh.br/index.php/ecom/article/view/595>. Acesso em: 05/08/2014.
- CULTURE, Design. **Harmonia das cores**. 2015. Disponível em: <http://www.designculture.com.br/harmonia-das-cores/>. Acesso em: 25/01/2016.
- DEIRÓ, B. C. **Sensibilidade ISO**, [2006]. Disponível em: <http://www.cameraversuscamera.com.br/dic/iso.htm>. Acesso em: 13/08/2014.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- FOTO CLUBE SANTA CATARINA. **Lentes e Objetivas**. Ponto de cultura: fotografia para todos, 2011. Disponível em: <http://www.fotografia-paratodos.com.br/fotografia/?p=43>>. Acesso em: 12/08/2014.

GAARDER, Jostein. **O mundo de Sofia: romance da história da filosofia**. Traduzido por João Azenha Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

GAGLIARDI, Alessandro. **Fotografia x Design**. [20--]. Disponível em: http://lounge.obviousmag.org/bolg_quasinovo/2013/06/fotografia-x-design.html. Acesso em: 05/08/2014.

GILMOUR, David; HARPER, Roy; ANATHEMA. **Hope**. In: Eternity. Peaceville Records, 1996. CD.

GUERREIRO, Diogo. **Sensibilidade ISO**, 2009. Disponível em: <http://www.fotografia-dg.com/sensibilidade-iso/#sthash.pTqHOXGv.dpbs>. Acesso em: 13/08/2014.

HURLBURT, Allen. **Layout: o design da página impressa** / Allen Hurlburt; [tradução Edmilson O. Conceição, Flávio M. Martins]. – São Paulo: Nobel, 2002.

JUCHEM, Marcelo. **Linguagem fotográfica: uma possibilidade de leitura de fotografias**. Linguagens: Revista de Letras, Artes e Comunicação, Blumenau, v. 3, n. 3, p. 325-347, set. /dez. 2009. Disponível em: <http://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/1954>. Acesso em: 06/08/2014.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3ª ed. Cotia – SP: Ateliê Editorial, 2002.

KROEGER, Michael (org.). **Conversas com Paul Rand**. Trad.: Cristina Fino. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

LANGFORD, Michael; FOX, Anna; SAWDON, Richard. **Fotografia básica de Langford: guia completo para fotógrafos**. 8ª ed. Porto Alegre: Bookman, 2009.

LEE, Amy; MOODY, Ben; HODGES, David. **Imaginary**. Wind-up Entertainment, 2003. CD.

LINGUAGEM VISUAL. **Linguagem visual**. 2014. Disponível em: <http://www.linguagemvisual.com.br/>. Acesso em: 04/08/2014.

LUPTON, Ellen; PHILLIPS, Jennifer Cole. **Novos Fundamentos do Design**. Trad.: Cristian Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MACEDO, Manuel Vilar de. **A linguagem da fotografia**. 2014. Disponível em: <http://numerofblog.wordpress.com/2014/01/27/a-linguagem-da-fotografia/>. Acesso em: 05/08/2014.

MACHADO, Arlindo. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios herges**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MAFFESOLI, Michel. **O imaginário é uma realidade**: depoimento. [2001] Revista Famecos: Michel Maffesoli: o imaginário é uma realidade. Entrevista concedida a Juremir Machado da Silva, em Paris, em 20/03/2001. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3123>. Acesso em: 22/09/2015.

MARTA, Rita Rigueira Sá. **Sensibilidade ISO**. Disponível em: <http://ritarigueirasamarta.wordpress.com/2014/01/26/sensibilidade-iso/>. Acesso em: 14 ago. 2014

MATOS, Gregório. **Obra Poética**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1992.

MOODY, Ben. **Understanding**. Wind-up Records, 1998. Ep.

NEMES, Ana. **Fotografia: diafragma e obturador, os olhos da câmera**, 2011a. Disponível em: <http://www.tecmundo.com.br/8354-fotografia-diafragma-e-obturador-os-olhos-da-camera.htm>. Acesso em: 11/08/2014.

NEMES, Ana. **Fotografia: para que serve o ISO?**, 2011b. Disponível em: <http://www.tecmundo.com.br/7978-fotografia-para-que-serve-o-iso-.htm>. Acesso em: 13/08/2014.

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do Imaginário de Gilbert Durand**. Rio de Janeiro: Atlântida Editora, 2005 – coleção filosofia.

RIBEIRETE, Elis de Oliveira. A fotografia e o design visual, uma ideia autoral: a relação entre a produção autoral da fotografia e comunicação visual nos meios culturais e artísticos. 2007. Disponível em: <http://>

www.designproprio.com.br/mistura7.swf. Acesso em: 24/07/2014.

RIVERA, Tania. O avesso do imaginário: arte contemporânea e psicanálise. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ROHDEN, Huberto. **Einstein: O enigma do Universo**. 3ª ed. São Paulo: Martin Claret, 2013.

ROZZO, Fernando. **As lentes e suas características – A distância focal**. 2015. Disponível em: <http://blog.emania.com.br/as-lentes-e-suas-caracteristicas-a-distancia-focal/>. Acesso em: 20/12/2015

SALGADO, Sebastião. **Sebastião Salgado: “Não sei o que é instagram”**: depoimento. 2013. Revista Época. Entrevista concedida a Luís Antônio Giron. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/cultura/noticia/2013/05/sebastiao-salgado-nao-sei-o-que-e-instagram.html>. Acesso: 06/04/2015.

SCURI, Antonio Escaño. **Fundamentos da Imagem Digital**. 2002. Disponível em: <http://webserver2.tecgraf.puc-rio.br/~scuri/download/fid.pdf>. Acesso em: 28/08/2015.

SHORE, Stephen. **A natureza das fotografias: Uma introdução**. Trad.: Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SKALSTAD, Leroy. 2010. Disponível em: <https://pixabay.com/pt/pessoas-povos-sem-abrigo-masculino-844213/>. Acesso em: 05/12/2015.

SZARKOWSKI, John. *The Photographer's Eye*. NY: Museum of Modern Art, 1966. SHORE, Stephen. **A natureza das fotografias: Uma introdução**. Trad.: Donaldson M. Garschagen. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Teoria da Complexidade - A Nova Ciência - Entrevista com Júlio Tôres, Roncalli Maranhão e Alberto Teixeira. UNIVIVA - Programa Universidade Viva da FGF TV, 2007. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g32M7Q-cNo4>. Acesso em: 08/07/2015.

TÔRRES, José Julio Martins. **Significados da experiência de fotografar sob a perspectiva da Teoria da Complexidade**. Fortaleza: UNIFOR. 2014. Disponível em: <http://www.teoriadacomplexidade>.

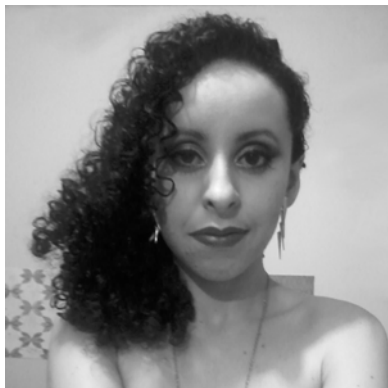
com.br/textos.html>. Acesso em: 01/12/2015.

WEBER, Karina Pereira. **O Design e seus artefatos: proposta de estudo sobre o imaginário gráfico**. In: Jornadas de pesquisas tecnologias comunicacionais contemporâneas, 3., 2015, Porto Alegre. *Resumos...* Porto Alegre, 2015. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/3ajornada/mesas-de-trabalho/o-design-e-seus-artefatos-proposta-de-estudo-sobre-o-imaginario-grafico/>>. Acesso em: 22/09/2015.

WINTHER, Gustavo. **Objetivas – uma pequena e rápida introdução**. 2015. Disponível em: <http://gowinther.com/2015/05/13/objetivas-uma-pequena-e-rapida-introducao/>. Acesso em: 25/01/2016.

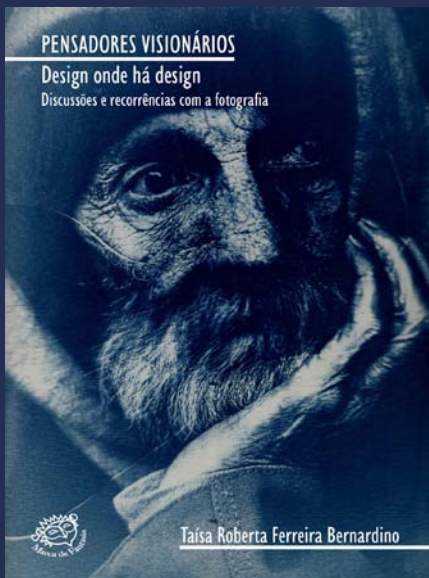
WONG, Wucius. **Princípios de forma e desenho**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

WRIGHT, Randall. **David Hockney e o Conhecimento Secreto**. Direção e produção para a BBC, 2003. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7WoAKH7pWZo>. Acesso em: 04/08/2014.



Taísa Roberta Teixeira Bernardino

é bacharela em Design pela Universidade Federal de Pernambuco - Campus Acadêmico do Agreste. Interessa-se pela prática e pesquisa em Design Gráfico, Editorial, Fotografia e Artes.



As experiências e reflexões sobre a Fotografia e a Teoria do Imaginário foram essenciais para repensar a atuação do designer, sua postura diante do mundo e sobre as relações que o Design estabelece com outras áreas do conhecimento e como as faz, em especial com a Arte. Diante dos discursos que afastam o Design da Arte buscou-se identificar as raízes mais profundas que afinam os desejos de fragmentação do conhecimento. O Imaginário e a Teoria que lhe abraça mostram-se como guias apaziguadores das bases do conhecimento, responsáveis por todo o processo de significação do mundo e das coisas.