



UnB

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAIS E PUBLICIDADE**

VITOR MANAUT RAYMUNDO

HABITAÇÕES:
entre o medo e as ruínas brasilienses

BRASÍLIA

2020

VITOR MANAUT RAYMUNDO

HABITAÇÕES:
entre o medo e as ruínas brasilienses

Memorial descritivo do produto apresentado à Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB) como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda.

Orientador: Prof. Me. Eduardo Bentes Monteiro

BRASÍLIA

2020

VITOR MANAUT RAYMUNDO

HABITAÇÕES:

entre o medo e as ruínas brasilienses

Memorial descritivo do produto apresentado à Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (UnB) como requisito parcial à obtenção do título de bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda.

Projeto aprovado em ___/___/_____

Prof. Me. Eduardo Bentes Monteiro

(Orientador)

Faculdade de Comunicação – UnB

Prof. Dr. Luciano Mendes de Sousa

(Membro 1)

Faculdade de Comunicação – UnB

Prof. Dr. Marcelo Feijó Rocha Lima

(Membro 2)

Faculdade de Comunicação – UnB

Profa. Dra. Rose May Carneiro

(Suplente)

Faculdade de Comunicação – UnB

*I photograph to see what the world looks like
in photographs.*

Garry Winogrand

RESUMO

Habitações é um fotozine digital que relaciona o medo aos espaços abandonados de Brasília. Esta memória apresenta os métodos e técnicas utilizados no desenvolvimento do produto. Levanta discussões acerca da fotografia como meio de comunicação e do fotozine como suporte para a criação de narrativas visuais. A publicação, inspirada pela linguagem cinematográfica do horror, figura, através de uma experiência ficcional, o caminhar pelo interior de uma ruína urbana. Neste sentido, a comunicação opera como instrumento criativo e forma de representação do imaginário, evidenciando a intencionalidade autoral e o papel do leitor nos processos de conotação da mensagem fotográfica.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia. Brasília. Medo. Fotozine. Comunicação.

ABSTRACT

Habitações is a digital photo zine that relates fear to abandoned spaces in Brasília. This memoir presents the methods and techniques used in the product's development. It brings up discussions about photography as a means of communication and photo zines as supports for the creation of visual narratives. The publication, inspired by horror movies aesthetics, features, through a fictional experience, the idea of walking inside an urban ruin. In this sense, communication operates as a creative instrument and a form of representing the imaginary, highlighting the author's intentionality and the role of the spectator in the connotation processes of the photographic message.

KEYWORDS: Photography. Brasília. Fear. Photo zine. Communication.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 — entrada/exterior da ruína em preto e branco	PÁGINA 28
FIGURA 2 — movimentação/aproximação do narrador-personagem	PÁGINA 29
FIGURA 3 — noite americana no filme <i>Pan's Labyrinth</i>	PÁGINA 12
FIGURA 4 — aplicação de noite americana no filme <i>Mad Max</i>	PÁGINA 30
FIGURA 5 — fotografias do livro <i>Sharkification</i>	PÁGINA 31
FIGURA 6 — antes e depois da aplicação de noite americana	PÁGINA 31
FIGURA 7 — exemplo de transição <i>quadro-a-quadro</i>	PÁGINA 37
FIGURA 8 — primeiro estilo de paginação	PÁGINA 39
FIGURA 9 — segundo estilo de paginação	PÁGINA 40
FIGURA 10 — terceiro estilo de paginação	PÁGINA 40
FIGURA 11 — quarto estilo de paginação (primeira intenção)	PÁGINA 41
FIGURA 12 — quarto estilo de paginação (segunda intenção)	PÁGINA 40
FIGURA 13 — capa do fotozine <i>Habitações</i>	PÁGINA 40
FIGURA 14 — <i>print</i> da interface do <i>Issuu.com</i>	PÁGINA 42
FIGURA 15 — <i>Thumbnails</i> das páginas do fotozine	PÁGINA 47
FIGURA 16 — <i>Thumbnails</i> das páginas do fotozine (continuação)	PÁGINA 48
FIGURA 17 — fotografias de outros lugares abandonados	PÁGINA 51
FIGURA 18 — fotografias com modelos	PÁGINA 52
FIGURA 19 — <i>layout</i> das páginas do fotozine	PÁGINA 53
FIGURA 20 — opções de fonte para o título	PÁGINA 54
FIGURA 21 — Romany WG (2010), <i>Beauty in Decay</i>	PÁGINA 55
FIGURA 22 — Gina Soden (2020), <i>How Long is It Now?</i>	PÁGINA 55
FIGURA 23 — <i>Prints</i> do filme <i>The Blair Witch Project</i>	PÁGINA 56
FIGURA 24 — Miguel Rio Branco (1997), <i>Silent Book</i>	PÁGINA 56

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	PÁGINA 8
2	PROBLEMÁTICA	PÁGINA 15
3	JUSTIFICATIVA	PÁGINA 16
4	METODOLOGIA	PÁGINA 23
4.1	CONCEITOS CENTRAIS	PÁGINA 24
4.1.1	<i>DO TRABALHO FOTOGRÁFICO</i>	PÁGINA 25
4.1.2	<i>DO FOTOZINE</i>	PÁGINA 32
4.2	EDIÇÃO E SEQUENCIAMENTO DAS IMAGENS	PÁGINA 34
4.3	PRODUÇÃO DO COMPONENTE TEXTUAL	PÁGINA 37
4.4	PROJETO GRÁFICO	PÁGINA 38
4.5	PUBLICAÇÃO	PÁGINA 43
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	PÁGINA 45
	REFERÊNCIAS	PÁGINA 47
	APÊNDICE A — <i>Thumbnail</i>s das páginas do fotozine	PÁGINA 49
	APÊNDICE B — Tabela de construção da narrativa	PÁGINA 51
	APÊNDICE C — Outros registros do processo criativo	PÁGINA 53
	APÊNDICE D — Outras referências fotográficas	PÁGINA 56

1 INTRODUÇÃO

O presente memorial parte da necessidade de apresentar o conhecimento teórico e registrar o processo criativo por trás da elaboração do fotozine *Habitações*, que aborda o medo através de fotografias de lugares abandonados. Com o produto, objetivei evidenciar a existência desses ambientes no cenário urbano de Brasília, apresentando-os como espaços componentes de um imaginário social do medo. Todavia, a proposta não está voltada apenas para o documental, pois intenciona relacionar a realidade a uma narrativa ficcional, por meio da edição e do sequenciamento das imagens que, por sua vez, foram inspiradas pelo cinema de horror.

Definindo brevemente o conceito de zine, para o pesquisador Fred Wright (2010), em sua dissertação de mestrado acerca da história dos zines, são autopublicações produzidas em pequena escala e que, normalmente, são voltadas para audiências com interesses específicos. Derivam dos *fanzines*, “revistas de fãs”, que inicialmente abordavam temáticas comuns à literatura de fantasia, música e cultura popular, e rodavam comunidades *underground* e fechadas. Henrique Magalhães¹ (1993, p. 10) define os *fanzines* como publicações alternativas e amadoras, geralmente de pequena tiragem, veículos amplamente livres de censura e que não circulam nos tradicionais mercados editoriais. As primeiras produções datam da década de 1930, e eram voltadas para a ficção científica. Entretanto, sua repercussão ao longo do tempo foi tamanha que também passaram a denominar as publicações de aficionados por diversos gêneros, como terror, literatura policial, *rock* e outros.

Apesar da produção de *fanzines* ter sido muito difundida nos anos seguintes ao seu surgimento, só passam a configurar um movimento editorial, de fato, a partir de meados de 1960, com o auge dos movimentos de contracultura. Passam a abranger novas temáticas e circular em ambientes mais abertos, nos quais eram utilizados como ferramenta livre de comunicação e resistência, deixando de lado o aspecto apenas dos “fãs”, aficionados por determinado assunto, e dando origem aos somente zines, ampliando as áreas de interesse abordadas. Nas décadas de 80 e 90, ganham popularidade e força como dinâmica de organização de minorias (MAGALHÃES, 1993, p. 23), abrindo espaço para reflexões acerca

¹ Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal da Paraíba, atua na área de Ciência da Informação, com foco em temas como história em quadrinhos, editoração, *fanzine*, cultura alternativa e jornalismo.

do papel da imprensa alternativa na reestruturação e no fortalecimento de comunidades marginalizadas.

Num primeiro momento os fanzines serviram apenas de canal para integração dos fãs, mas logo partiram para a reflexão e troca de ideias. Criar um fanzine tornou-se a resposta à inexistência de espaço crítico nas revistas das grandes editoras e um alerta contra um mercado voltado exclusivamente para o entretenimento e o consumo (MAGALHÃES, 1993, p. 73).

Em concordância com as colocações trazidas acima, o pesquisador, fotógrafo e editor Rony Maltz (2018), em artigo para a revista *Zum*, afirma que, “como os *fanzines* — revistas feitas por fãs sobre algum artista, grupo ou produto midiático —, os zines costumam ter estética amadora e rede de distribuição informal” (MALTZ, 2018). Fora dos mercados tradicionais de editoração e emancipados pelos aspectos contraculturais e pela liberdade criativa, os zines passam a ocupar espaços cada vez mais amplos e acessíveis. Ligados à ideia de uma mídia independente e sem censura, mais do que apenas ao suporte físico em si, tornam-se cada vez mais diversos em sua produção e circulação. Esse fato justifica, a exemplo, o surgimento dos fotozines, cujo conteúdo principal é transmitido por fotografias.

Os fotozines aparecem como resistência ao tradicional modelo de publicação editorial dos livros de fotografia, no qual grandes instituições conduzem a fabricação de trabalhos selecionados, dominando as tecnologias de produção e difusão das publicações. Diferente dos fotolivros, livros de artista e outros tipos de livros fotográficos editados e impressos para servirem como produto artístico, passem por prateleiras de livrarias, estantes de bibliotecas, exposições de arte ou descansarem nas mesas de centro de salas de estar, os fotozines são mais acessíveis, baratos ou gratuitos, distribuídos em bancas, feiras, mão a mão, ou mesmo publicados digitalmente em plataformas de livre acesso. O rigor da edição, a escolha dos melhores materiais e a inserção das obras no mercado não são preocupações primeiras dos autores de zines que, muitas vezes, nem ao menos reclamam direitos sobre suas publicações.

Essa intencionalidade é o que fixa os zines como forma alternativa de comunicação, no sentido de tornar um objeto acessível, compartilhável, comum. Como defende Maltz (2018), ao se preocuparem essencialmente com o conteúdo em detrimento da qualidade material do produto, as páginas passam a funcionar, sobretudo, como superfícies de experimentação. Assim, se entendermos esses aspectos, podemos considerar que os fotozines trazem a fotografia a um patamar mais acessível quando comparado à sua tradicional serventia a artistas visuais, à sua circulação por museus e galerias de arte, ou mesmo quando aplicadas em livros

considerados objetos puramente artísticos. A liberdade quanto aos processos de desenvolvimento de fotozines representa uma alternativa que permite fotógrafos, experientes ou não, experimentarem ideias e testarem suportes para seus trabalhos.

Complementando os conceitos trazidos anteriormente, Marina Feldhues² (2017, p. 35) traz em sua dissertação de mestrado algumas outras definições sobre fotozines. Em suma, são publicações temáticas que possuem uma narrativa definida através do sequenciamento de páginas compostas, indispensável, mas não necessariamente apenas, por fotografias. Os textos ou outros elementos gráficos estão subordinados ao conteúdo fundamental, expresso pelas imagens. Deve funcionar de modo com que as fotografias sejam lidas melhor em seu todo, no conjunto narrativo mais do que individualmente. Os fotozines são, em sua grande maioria, autopublicados e precisam ser pensados através de um projeto gráfico. São autônomos pois funcionam por si só sem depender de outros suportes.

Corriqueiramente, chamamos também de [foto]zines os livros e livretos autopublicados, independente da periodicidade. Esses livretos, normalmente, são feitos com baixo orçamento, não são registrados no ISBN, vivem na informalidade, circulam principalmente nas feiras de publicações impressas, não entram para as estatísticas oficiais, tampouco para o registro histórico e para a consulta por futuras gerações. São livros que vivem à margem do circuito tradicional dos livros de fotografia (FELDHUES, 2017, p. 37).

Apesar dos fotozines se distinguirem dos demais livros de fotografia principalmente pelo seu caráter informal e precário, a elaboração do conteúdo e as escolhas de posicionamento e sequenciamento das fotografias no interior das publicações são, em grande parte, feitas de forma muito similar. Além de apresentar definições sobre livros de fotografia, Feldhues (2017) também discorre acerca dos processos de produção de fotolivros, dos quais me apropriei para desenvolver meu trabalho. Logo, trago as ideias práticas levantadas pela pesquisadora para sustentar a construção do projeto gráfico e da narrativa do fotozine *Habitações*.

Segundo a autora (2017, p. 111), a narrativa visual dos fotolivros é uma experiência espacial, se considerarmos a disposição das imagens nas páginas, e temporal, pelo passar das páginas. A união entre os espaços preenchidos por fotografias, espaços negativos e outros elementos combinados nas folhas promovem continuidades e rupturas, estabelecendo ritmos e oferecendo caminhos de leitura ou possibilitando a criação de novas rotas pelo leitor. “Alguns caminhos são mais fechados, ou porque trazem discursos prontos, por vezes explicativos, ou

² Fotógrafa e pesquisadora de fotolivros, doutoranda em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco. Em sua dissertação de mestrado, traz definições sobre livros de fotografia e discorre acerca dos processos de produção de fotolivros.

porque os intervalos entre as imagens são mínimos. O leitor não tem muito para onde derivar. Noutros, os caminhos são mais amplos e o leitor participa mais da criação” (FELDHUES, 2017, p. 106).

O papel do editor do livro, nesse caso, é combinar as imagens de acordo com a intenção que se quer passar de algo, direcionando ou afastando ideias, posicionamentos, sentimentos, sensações, histórias, olhares, criando uma narrativa própria e exclusiva de cada livro. Por isso, sequenciar as fotografias envolve um longo processo de tentativa e erro para que, enfim, seja possível convidar, de fato, o leitor a participar da experiência imaginada.

De cada encontro entre imagens podemos vislumbrar algo, uma sensação, um sentido, dois, três, uma palavra, uma frase, outras memórias e imagens... As relações entre as imagens podem ser inesgotáveis. E então selecionamos as combinações, isto é, tomamos uma posição estética, ética e política ante aquilo que vemos e que escolhemos colocar no fotolivro (FELDHUES, 2017, p. 103).

Podemos inferir que a mensagem do fotolivro é construída pelo projeto gráfico e pelas fotografias, e, assim, deve ser definida com base no conceito central trazido pelo trabalho fotográfico. Habitações tem como tema o medo, que, por sua vez, foi direcionado e relacionado aos espaços abandonados de Brasília. Em outras palavras, busquei construir uma narrativa que representasse o medo e fosse ambientada nessas paisagens urbanas. Na seção *Metodologia*, explico detalhadamente como se deram as etapas de desenvolvimento do produto, desde a concepção do tema até a escolha da plataforma para divulgação, mas, por enquanto, é importante desdobrar alguns conceitos relativos à temática proposta para guiar o enquadramento do trabalho.

Para o historiador francês Jean Delumeau (1989), em seu livro *A História do Medo no Ocidente*, o medo é um componente básico da experiência humana, presente em todas as formas de organização social e utilizado como elemento simbólico de dominação e construção de hierarquias culturais. Referenciando o autor, Luciana Oliveira dos Santos³ (2003, p. 49-50) afirma que o medo é intrínseco ao ser humano, derivado da instintividade animal e modificado através das relações sociais. É, antes de tudo, uma emoção, ou seja, uma construção de sentimentos, sensações, crenças e julgamentos e, assim, não pode ser reduzido a uma simples base fisiológica ou visto como uma emoção universal que deixa de lado sua evolução trans-histórica e social. Por isso, implica “a aceitação do fato de que as características que compõem

³ Doutora em Saúde Coletiva pela Universidade Federal de Goiás.

a emoção, o que é aceito como caracterizando a emoção, varia em cada cultura e em cada época que atravessa determinada cultura” (SANTOS, 2003, p. 50).

O geógrafo sino-estadunidense Yi-Fu Tuan (2005, p. 10), em seu livro *Paisagens do Medo*, distingue dois componentes da emoção: o sinal de alarme, que desencadeia uma reação imediata de enfrentamento ou fuga, e a ansiedade, uma forma difusa do medo que aparece como intuição de uma ameaça suposta e busca assimilar o perigo a uma causa lógica, mesmo que não esteja aparente ou não possa ser justificada. É, assim, uma resposta instintiva a um estímulo ameaçador que se coloque ou possa colocar frente ao indivíduo. A obra estabelece a ideia de que existem medos comuns aplicáveis a conjuntos complexos de indivíduos, mas não atesta que o processo de internalização ocorra da mesma maneira para todos. Afinal “os medos são experimentados por indivíduos e, nesse sentido, são subjetivos” (TUAN, 2005, p. 7). Apesar de ser uma herança biológica, o convívio social expande a emoção e suas formas de experimentação e define elementos aos quais é associada, criando, assim, imaginários comuns do medo em sistemas complexos de estruturação social.

Em concordância com as ideias trazidas acima, o sociólogo polonês Bauman (2008, p. 8) defende que o medo “é o nome que damos a nossa incerteza: nossa ignorância da ameaça e do que deve ser feito — do que pode e do que não pode — para fazê-la parar ou enfrentá-la, se cessá-la estiver além do nosso alcance”. Afirma que os medos podem ser surpreendentemente semelhantes em cada caso singular, mas se presume que sejam enfrentados individualmente, utilizando-se de recursos próprios para tal (BAUMAN, 2008, p. 32). Para o autor, o medo nas organizações pós-modernas é pautado por três fatores distintos: a insegurança social, originária da liquidez das relações entre indivíduos e, portanto, por uma série de fatores que moldam as relações comunitárias; a visão de mobilidade econômica, a qual fomenta sonhos de prosperidade e temeriza as probabilidades da miséria e exclusão; e a relação individual em torno da integridade física, associado tanto a fatores de ordem exterior, quanto de ordem interna.

Tuan (2005) traça um longo panorama a respeito de como o medo afetou o envolvimento do ser-humano com as paisagens geográficas, desde as relações entre as sociedades primitivas e o meio ambiente, até a forma com que as cidades modernas e pós-modernas configuram espaços cada vez mais amplos para sua experimentação. O autor defende que a heterogeneidade do ambiente urbano, que concentra indivíduos em espaços caóticos, é “uma condição que incentiva o conflito” (TUAN, 2005, p. 251), a opressão e a violência. Conclui-se que a edificação das grandes metrópoles, que ressignificam os modos de organização social e as estruturas urbanas, é diretamente responsável por modificar, também, a relação entre indivíduo

e o ambiente físico das urbes. Neste sentido, como aponta o sociólogo francês Henry-Pierre Jeudy (2005, p. 81) “a cidade excede a representação que cada pessoa faz dela. Ela se oferece e se retrai segundo a maneira como é apreendida”.

Assim, considerando as cidades não apenas como espaços físicos, mas como espaços simbólicos passíveis da experimentação do medo, tratemos de outra noção substancial para o entendimento do meu trabalho: a dos lugares abandonados. Para o pesquisador Rafael Ferreira de Sousa⁴, “ao longo do tempo, lugares foram sendo abandonados pela população em diversos locais do mundo por razões distintas e que capitanearam um processo irrefutável de decadência nas cidades” (SOUZA, 2019, p. 137). Da ampliação desenfreada no número de construções erguidas para suprir as crescentes demandas comerciais e habitacionais dos centros urbanos, bem como da marginalização forçosa de comunidades, deriva o abandono de estruturas materiais, que originam as *ruínas contemporâneas*.

Pondera Jeudy (2005, p. 69), essas paisagens compõe uma simbologia identitária das cidades, estando associadas a uma *estética do abandono*, testemunho da degradação e da incapacidade de preservação patrimonial. Sousa (2019, p. 137) pontua que esses cenários são providos de grande poder simbólico-representativo e estampam a problemática da decadência e do colapso estrutural do capitalismo moderno. Todavia, essas *antiestruturas*, ao condensarem em sua imagética uma gama de sentidos que permeiam e complementam a concepção das cidades, oferecem espaços para construção de novas “narrativas urbanas”, modos de dialogar e se relacionar com as urbes.

“Essas ruínas urbanas do presente não são invisibilizadas do espaço citadino. Sua presença marcante, como cicatrizes no território habitado, enuncia novas perspectivas no entendimento da cidade. (...) Essa ruptura na maneira com que percebemos a cidade e suas representações faz dos lugares abandonados um local que possibilita um novo entendimento dos fragmentos que compõe a paisagem urbana dos espaços da urbe. (SOUZA, 2019, p. 141-142).

Nessas ruínas, o medo se manifesta nos mitos a elas subjacentes, sejam regados pelo misticismo sobrenatural, seja na ordem do real, reforçados pela ocupação desses locais abandonados por grupos marginalizados, e manifestados na forma de insegurança social, violência urbana e na dissociação entre essas zonas e seus arredores. Tais aspectos são evidenciados em diversas representações: em matérias jornalísticas, em planos de revitalização e reintegração urbana, no movimento de *urban exploration*, no cinema, no campo das artes

⁴ Comunicólogo e Pesquisador do Programa de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal Fluminense

plásticas, na fotografia. A respeito da última, Jeudy (2005) trata do interesse dos fotógrafos pelas ruínas:

procuram na maioria das vezes, ao menos, em nossa época, fazer falar o que a cidade parece esconder. Bom número deles insiste nos “não-lugares”, nos territórios indefiníveis, continuam fascinados pelos “entre-dois-espacos”. Captam imagens parecidas com “montagens naturais”, que associam “fragmentos de realidade” a fim de provocar e manter uma sensibilidade própria das aparições insólitas (JEUDY, 2005, p. 82).

O processo de criação do fotozine *Habitações* teve início no interesse pessoal pelo medo como objeto de estudo e suas aplicações nas esferas urbanas. Desde cedo, o olhar curioso sobre Brasília, Plano Piloto, mais especificamente, me fez perceber a presença de diversos lugares abandonados, contrastantes à rotina e à história da cidade, concebida sob um planejamento arquitetônico que pouco abarcava margens para expansão e deterioração de suas estruturas. Como já apontado, os lugares abandonados são percebidos como hostis, amedrontadores e reúnem em si diversos medos comuns às dinâmicas sociais urbanas. Da curiosidade em entender de onde vem este temor, surgiu a necessidade de explorar as ruínas que descobria. E, de adentrá-las, a vontade do registro.

Daí, entende-se a escolha da fotografia como suporte para minha ideia. Entretanto, meu intuito não era apenas mostrar essas paisagens, queria, também, insinuar a sensação de como seria estar lá. Assim, nas abordagens fotográficas e no tratamento das imagens, optei por trabalhar com elementos que remetessem ao medo, como sombras escuras e projetadas, detalhes do abandono, imagens que denotassem movimento e tensão; e, então, construir uma narrativa que indicasse o contraponto entre real — a verossimilhança, a “autenticidade” do registro fotográfico — e o imaginário — a subjetividade dos acontecimentos, guiada pela intencionalidade do autor/fotógrafo.

Contudo, não busquei ressignificar o imaginário do medo, mas trazer uma perspectiva autoral à sua interpretação, me colocando como realizador e editor de um produto comunicacional que explora um olhar singular sobre as ruínas brasilienses. Pela fotografia, através de uma narrativa que pendula entre a realidade e a imaginação, proponho a observação de Brasília como uma cidade com marcas do descaso, do abandono, das ruínas e do medo; elementos que frequentemente passam despercebidos aos olhos rotineiros dos moradores e visitantes que por aqui transitam. Para tanto, construí uma forma de representação propriamente pessoal da temática, com base em estudos teóricos e experimentações práticas que me guiaram ao resultado final do trabalho.

2 PROBLEMÁTICA

Após a exposição trazida acima, é possível sintetizar a existência de dois problemas que nortearam a execução do projeto. O primeiro, relacionado ao tema, partiu do interesse pessoal em registrar os lugares abandonados de Brasília e apresentá-los dentro de uma abordagem temática do medo. O segundo, do produto, envolveu uma discussão a respeito do papel da fotografia como suporte narrativo e, conseqüentemente, da escolha de um objeto comunicacional possível de abrigar as reproduções fotográficas em si.

Para entender o contexto do primeiro dos pontos, foi necessário definir conceitos do medo, delimitar o que é a emoção e como pode ser aplicada ao cenário das cidades, mais especificamente, às ruínas contemporâneas; precisei compreender o que são essas paisagens e o que representam nas urbes, como são formadas e percebidas, que tipo de sentimentos e sensações despertam e, assim, encontrar um modo de atrelar o medo às estruturas abandonadas. Esta etapa envolveu não só uma revisão bibliográfica do tema, iniciada ainda durante a elaboração do pré-projeto, mas também a análise de referências no plano da fotografia e do cinema, e incluiu visitas de campo para conhecer os lugares que viriam a ser fotografados.

Já para o segundo momento, precisei estudar as possibilidades de utilização da fotografia na construção de narrativas, como um conjunto fotográfico poderia ser sequenciado de modo a transmitir uma ideia direcionada, intencional do autor; daí, encontrei a possibilidade de trabalhar com uma produção editorial que enquadrasse meus objetivos e se adequasse ao cenário atual, optei por criar um fotozine digital. Ao pensar no veículo, foi imprescindível defendê-lo como um objeto que, ao mesmo tempo em que suportasse a narrativa construída pelas imagens, possuísse valor comunicacional e não puramente artístico.

Assim, tendo levantado os conceitos-chave do trabalho, pude definir qual seria o ponto de convergência entre as duas problemáticas, em qual âmbito trabalharia a temática conceitual em consonância com o desenvolvimento do produto. Para isso, o questionamento central que serviu de guia e resumiu a produção fotozine foi: **como construir um produto de comunicação que retrate os espaços abandonados de Brasília através de uma narrativa fotográfica sobre o medo?**

3 JUSTIFICATIVA

Se é que existe algo como uma temática verdadeiramente global, é, com certeza, o medo. Para Tuan (2005, p. 8), “em todos os estudos sobre o indivíduo e sobre a sociedade humana, o medo é um tema — esteja implícito, como nas histórias de coragem e sucesso, ou explícito, como nos trabalhos sobre fobias e conflitos humanos”. Para compreendermos a forma com que as interações entre indivíduos ocorrem em diferentes contextos, precisamos, necessariamente, entender a percepção dos medos que os envolvem, do imaginário que regula o pensamento e as ações de cada sociedade. Bauman (2008, p. 15) afirma a pós modernidade como uma era de incertezas, marcada por constantes conflitos pessoais e coletivos e, assim, destaca que “a luta contra os medos se tornou uma tarefa para a vida inteira”.

Moraes, Bressan e Osnildo (2017), pesquisadores do programa de pós-graduação em Ciências da Linguagem da Unisul, em artigo sobre o imaginário do medo, referenciando aquela condição disposta por Bauman, tratam de como essa luta é travada e apontam para as representações do medo como construtos originados dentro de um imaginário coletivo da emoção. Os autores afirmam que “líquida ou sólida, sua representação acontece para simbolizar aquilo que o homem teme e não pode controlar ou entender” (MORAES; BRESSAN; OSNILDO, 2017, p. 213). Ocorre de forma a estabelecer significados ao que causa temor, visando a suprimir, refrear e socializar a emoção.

Essa construção simbólica é dada através da criação de um composto, real ou não, de situações, figuras, sentimentos, formas que remetam a signos associados ao medo. No espaço seguro de um objeto representativo (um livro, um filme, uma fotografia), que não pode verdadeiramente ameaçar a integridade física do indivíduo, a emoção é assimilada como parte de uma experiência catártica, associada a uma causa lógica, ao espaço da narrativa, da diegese, desvinculado, ao menos no plano material, da realidade. A projeção do medo em objetos simbólicos auxilia no compartilhamento da emoção através de um imaginário de mitos e crenças alcançáveis, inteligíveis dentro de um dado contexto social.

Deste modo, entendo que os espaços abandonados revelam-se cenários propícios para direcionamento desses referenciais simbólicos. Isto porque abrangem em si diversos aspectos comuns associados ao medo urbano em sua relação com os sistemas e transformações sociais vividos individual e coletivamente: o inexplorado, o desconhecido, o esquecimento, a insegurança, a ruína, a doença, a violência. Não é à toa que esses lugares são amplamente

explorados como objetos de aparições sobrenaturais em filmes de terror, como são denunciados por moradores de suas redondezas, noticiados em matérias jornalísticas, ou mesmo como despertam a curiosidade dos chamados *urban explorers*.

Concordantemente, a fotografia auxilia no processo de percepção e expressão da emoção. Neste âmbito, esta pode ser utilizada como artifício para codificação da mensagem fotográfica, devido a sua ampla gama de possibilidades referenciais e significativas, de criação, aplicação, alcance e representação. A imagem fotográfica, codificada através da intenção do fotógrafo e decodificada pela interpretação do observador, ao passo que comunica algo diretamente, também carrega em si uma carga de estímulo ao fascínio, à imaginação, à indignação, ao espanto, e assim por diante.

A fotografia é um registro automático de um dado evento ou objeto, formada na câmera a partir da luz emitida por uma fonte ou refletida por um corpo iluminado. Porém, de acordo com crítico de arte e escritor inglês John Berger (2013, p. 38-41), o que é retratado não corresponde ao valor total de uma foto, seu verdadeiro conteúdo não é aquilo que é visto, mas sim as referências externas ao acontecimento. É o produto do jogo entre dois polos: o de ausência e o de presença. Fora a influência do operador da câmera na imagem, a interpretação da fotografia depende do conhecimento ou do desconhecimento prévios do espectador, logo, toda fotografia é “um meio de testar, confirmar e construir uma visão total da realidade” (BERGER, 2013, p. 41) a partir de escolhas e referências.

Em harmonia com o pensamento de John Berger, o semiólogo francês Roland Barthes (1990, p. 12-14) defende que a mensagem fotográfica é constituída sobre aquilo que o próprio autor denomina como o *paradoxo fotográfico*. Isso refere-se ao fato de que na fotografia coexistem duas mensagens distintas e complementares: uma denotada, sem código — o análogo fotográfico, a mimese do real — e outra conotada, com código — a mensagem simbólica, a "arte", o tratamento, o estilo, a "escritura" ou a “retórica” da fotografia — que é a maneira como a sociedade lê a imagem, em certa medida, o que ela pensa sobre a fotografia.

A primeira mensagem, é contínua, não fornece espaço para procura das unidades significantes. “A imagem denotada naturaliza a mensagem simbólica, inocenta o artifício semântico, muito denso, da conotação” (BARTHES, 1990, p. 37). A denotação parte da percepção mais objetiva da imagem, aquilo que, utopicamente, seria observável quando abstraídos todos os signos da conotação; é uma mensagem suficiente pois tem ao menos um sentido aparente, original, ao nível da identificação do que é representado.

Já o sistema de significantes da mensagem conotada não possui valor absoluto e é construído a depender do repertório contextual de cada indivíduo, logo, sua leitura é variável. Ele relaciona a imagem a uma avaliação simbólica dos elementos icônicos que a compõem, por meio da correspondência cultural/histórica desses por parte do leitor. Por sua vez, para o fotógrafo,

a conotação, isto é, a imposição de um sentido segundo a mensagem fotográfica propriamente dita, se elabora nos diferentes níveis de produção da fotografia (escolha, tratamento técnico, enquadramento, paginação): ela é em suma uma codificação do análogo fotográfico (BARTHES, 1990, p. 15).

Se uma fotografia não se esgota à nível da mensagem literal, os elementos conotadores servem como guias para que o fotógrafo comunique uma ideia intencional ao leitor, prática amplamente utilizada na publicidade, por exemplo. Logo, uma foto, “objeto dotado de autonomia estrutural” (BARTHES, 1990, p. 11), também pode utilizar de signos descontínuos e transmitir a mensagem para além do campo da denotação. Complementando essas ideias, Berger (2013, p. 38) entende que aquilo que distingue as fotografias banais e as memoráveis é “o grau com que a fotografia explica a mensagem, o grau com que a fotografia torna a decisão do fotógrafo transparente e compreensível”.

Nas fotografias que compõem o fotozine *Habitações*, sendo o medo o conceito simbólico que utilizei para expandir o plano literal dos registros das paisagens abandonadas, os enquadramentos escolhidos, os objetos retratados, o tratamento das imagens e os efeitos óticos preparam os significados de conotação, tendo sido cuidadosamente trabalhados para conferir à obra uma noção inventiva da emoção.

Como explicado anteriormente, meu objetivo ao fotografar as construções abandonadas em Brasília teve por base duas ideias complementares: registrar as ruínas da capital federal e mostrá-las como paisagens do medo urbano a partir de uma narrativa ficcional. Em outras palavras, queria responder ao questionamento: sabendo, de fato, da existência desses espaços abandonados, como seria a experiência imaginária de caminhar em seus interiores? Assim, busquei aproximar essas duas abordagens, o real e o simbólico, para criar um produto que, para além de um relato meramente expositivo, reflète o olhar autoral do medo por trás do abandono.

Para a fotógrafa Cristina de Middel⁵ (2015), em entrevista à revista Vice Brasil⁶, distorcer a realidade de acordo com a ideia que se quer passar de algo é uma forma de explicar uma visão do real. Explorar as fronteiras entre os fatos e a ficção, ao menos na fotografia, permite o leitor avaliar certas questões do que está sendo representado e chegar às suas próprias conclusões sobre determinado assunto. A construção de narrativas temáticas, seja por meio de ensaios fotográficos, estejam dispostas em um fotozine, auxilia a direcionar esse processo de leitura e interpretação.

Novamente, percebemos a importância da dupla leitor-fotógrafo na criação de um sentido próprio dos trabalhos fotográficos. Quando defini em qual suporte minhas fotografias seriam veiculadas, uma das questões que influenciaram na escolha do fotozine foi a possibilidade de reprodução em larga escala e a distribuição e venda para públicos amplos e heterogêneos, que pudessem se interessar pelo produto. Por isso, pesquisei sobre o cenário de produção de fotozines em Brasília e no Brasil, de modo geral, buscando conhecer mais sobre a realidade desse mercado editorial independente.

Contudo, a pandemia da Covid-19 e consequente necessidade pelo isolamento social fizeram com que diversos estabelecimentos e serviços essenciais para a produção e circulação do fotozine fossem fechados ou suspensos: os comércios, as feiras de impressos, as gráficas e copadoras. Então, uma vez frente a essas questões, encontrei uma forma de lançar o produto tendo em vista as reais condições, por mais que momentâneas, do projeto: optei por apresentá-lo em formato digital através do *Issuu*, um site de criação e distribuição de publicações digitais.

A estratégia também se baseou em outros dois fatores: a escolha de um canal que me permitisse manter os aspectos temáticos e algumas das atribuições formais que haviam sido pensadas para o impresso, por mais que a materialidade estivesse perdida, como a paginação e disposição das fotografias nos espaços, a linearidade da narrativa e a serialização das publicações; e, em segundo lugar, o alcance do fotozine, que, como explicado, era uma preocupação inicial do trabalho, resolvida uma vez que o acesso à plataforma em questão é gratuito, permite interação com outras mídias sociais, possibilita a gestão, o acompanhamento e mesmo o impulsionamento e a venda do conteúdo publicado em escala global.

⁵ Uma das maiores representantes da fotografia contemporânea, combina trabalhos documentais com projetos pessoais que questionam o potencial da fotografia como um documento e brincam com reconstruções e símbolos que ofuscam a fronteira entre a realidade e a ficção. Publicou, dentre outras obras, os fotolivros *The Afronauts* (2012), *Sharkification* (2016) e *This is What Hatred Did* (2015).

⁶ Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/vv4nnp/a-mistura-intoxicante-de-verdade-e-ficcao-da-fotografa-cristina-de-middel>.

Essa tática conjunta de manter o conceito e algumas características do formato tradicional do fotozine, mas o tornando ainda mais acessível e adequado à realidade digital das novas tecnologias de comunicação, também possibilitou associar a fotografia ao comunicacional e afastá-la da sua consideração como um fenômeno puramente artístico. Ressalto que meu intuito aqui não é fixar a fotografia como arte ou não, mas sim entender brevemente os aspectos e as reflexões que a aproximam das comunicações.

Em primeiro lugar, é necessário pontuar que as fronteiras entre arte e comunicação não são e talvez nem possam ser nitidamente estipuladas, uma vez que, com as mudanças trazidas pelas comunicações de massa e pela cultura das mídias, foi estabelecida uma relação de mutualismo entre o fazer artístico e as tecnologias de comunicação. Como pontua a professora Lúcia Santaella (2008), conhecida por seus trabalhos de interpretação semiótica da cultura nos meios de comunicação de massa, os novos meios de produção, distribuição e consumo comunicacionais, surgidos por volta das décadas de 70 e 80, tornam “as relações entre ambas, comunicações e artes, cada vez mais intrincadas” (SANTAELLA, 2008, p. 11).

Todavia, ainda para Santaella (2008, p. 13) por mais que possamos aceitar o fato da fotografia e da arte compartilharem recursos, elementos e pragmáticas interseccionais, historicamente aquela surge como uma máquina de produção de bens simbólicos que, por ser habilitada para produzir e reproduzir linguagens, funciona, primeiramente, como um meio de comunicação. Segundo Maria Eliana Facciolla Paiva⁷ (2006, p. 8-12), a fotografia constrói modelos de comunicação com base em habilidades estéticas, que se encarregam de representar a expressão semântica da mensagem. Entretanto, considerando-se que a fotografia evidencia, tematiza um fato, ela “é considerada comunicação, apesar de evidente sua construção estética”, e são exatamente as possibilidades desse sistema estético que fornecem sinais particulares dos modelos comunicacionais, da finalidade discursiva da comunicação.

Outro ponto relevante para essa discussão acerca da fotografia e da arte foi fixado por Walter Benjamin (1987), que trouxe reflexões sobre o lugar desta frente às condições produtivas na modernidade. Para o autor, a reprodução técnica da arte é acelerada pela fotografia e a mecanização dos processos de produção da imagem, que permitiu a reprodutibilidade dos

⁷ Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e especialista no estudo das imagens de comunicação. Publicou diversos trabalhos sobre fotografia e comunicação, dentre eles o artigo *Estética e comunicação na fotografia*, apresentado no XXIX Congresso Brasileiro de Comunicação, em 2006.

objetos artísticos na era das comunicações de massa, retira do objeto artístico tradicional a sua *aura*, seu valor de autenticidade e unicidade. Com a fotografia,

pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o orno apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral (BENJAMIN, 1987, p. 167).

Orientado pelas discussões trazida pelo autor, John Berger (2013, p. 37) escreve, em 1968, o ensaio *Para Entender uma Fotografia*, no qual discorre a respeito da posição da fotografia como objeto artístico. Em seu texto, o escritor inglês distancia ambas ao atestar que, de modo geral, o que garante a sobrevivência da obra de arte é o seu valor como propriedade, como parte do espírito da “nobreza” que exclui as massas e a aprisiona nos museus e galerias. E, naturalmente, a fotografia, em sua maior parte, não possui tais qualificações, pois, sendo seu princípio que a imagem possa ser infinitamente reproduzível, ela não traz em si o valor da raridade, da unicidade, da aura proposta por Benjamin.

No entanto, também é válido reputar que os pontos discutidos pelos autores não configuram, exclusivamente, a visão contemporânea da fotografia como objeto artístico. Afinal, cada vez mais este vem sendo trabalhado como produto também acessível às massas e, em contrapartida, o conceito tradicional da aura deixa de considerar tal aspecto. A respeito da multiplicidade do fazer artístico, alega o crítico de arte e historiador John Walker (1994, p. 88 *apud*. SANTAELLA, 2008, p. 47) que um dos temas recorrentes dos discursos sobre a política da arte e a identidade da cultura na pós-modernidade é a união entre os estratos culturais superiores e inferiores, entre os estilos da arte e entre as artes e as mídias como recurso para produzir significados múltiplos e atingir públicos diversificados com diferentes níveis de sofisticação, graus de conhecimento e repertórios culturais.

Nessa lógica, da congruência entre as artes e a fotografia, extraio que esta pode ser observada como um meio de comunicação que utiliza de sistemas e referenciais estéticos para compor um produto acessível e potencialmente reproduzível; sendo essas últimas características próprias do comunicacional, mas, evidentemente, necessárias à manutenção e democratização das artes nos dias de hoje. O direcionamento e a intencionalidade do produto construído a partir da fotografia, seja ele a própria fotografia em si ou desdobrado em outros materiais, também influenciam na sua consideração final como objeto de arte ou não.

Assim, entendo que meu produto, apesar de fazer uso de processos, sistemas e referenciais estéticos, possui valor comunicacional, já que trabalha a fotografia e o fotozine não como objetos artísticos, mas com a intenção de fazê-los comuns e acessíveis, em conformidade com as práticas das tecnologias digitais de comunicação contemporâneas. É um objeto de circulação de massa mais do que um item colecionável por seu valor artístico, não foi produzido com uma intenção artística original nem feito unicamente para o mercado das artes. Dessa forma, tendo em vista os pontos levantados ao longo desta justificativa teórico-metodológica, partamos para a próxima sessão do memorial, na qual descrevo os métodos e técnicas utilizados na criação do fotozine *Habitações*.

4 METODOLOGIA

Como já pontuado, os fotozines apresentam particularidades que os diferem dos fotolivros e demais livros de fotografias no que tange, principalmente, à sua produção e circulação. Todavia, a construção gráfica dessas publicações se dá, muitas vezes, de forma similar. Portanto, para criar meu fotozine utilizei a metodologia descrita por Feldhues (2017, p. 95) em sua dissertação de mestrado, que, tendo como base as proposições do pesquisador e fotógrafo Jörg Colberg (2017), define quatro grandes atividades relacionadas às principais decisões tomadas quando da produção de fotolivros. Ainda assim, precisei adaptar algumas delas para que se enquadrassem ao meu produto, já que, por exemplo, a autora apresenta métodos voltados para livros impressos e não digitais.

A primeira atividade, mais abrangente, consistiu na definição do conceito central do fotozine, uma “síntese da proposta” (FELDHUES, 2017, p. 116) que guiou toda a sua produção: escolha das fotografias que seriam utilizadas, do formato do produto, do tamanho, da tipografia, do uso de texto, do layout, entre outras. Essa fase, por sua vez, derivou do conceito trazido no trabalho fotográfico e precisou estar em sintonia com as soluções estéticas encontradas para discutir as questões e experiências promovidas pelas fotografias. Por mais que as escolhas feitas durante essa etapa não precisem ser necessariamente inalteráveis, elas devem acompanhar a produção do livro do início ao fim.

A próxima atividade, a edição e o sequenciamento das imagens, focou na organização das fotografias, isto é, na construção de uma ordem lógica através da qual as fotografias apresentam a narrativa. Foi um trabalho de experimentação, organização, desapego e avaliação dos resultados que surgiam. Nessa etapa, foi importante ouvir a opinião de pessoas externas ao trabalho e me colocar na posição de leitor, excluindo ao máximo qualquer relação autoral que tinha com o trabalho. O encadeamento das imagens está subordinado ao conceito central do livro e deve funcionar em uníssono com este. Como pontua Feldhues (2017, p. 123) “se uma fotografia não funciona no conjunto daquilo que as imagens dizem, não funciona naquilo que se quer proporcionar de experiência ao leitor, a imagem deveria simplesmente ser retirada”.

A fase seguinte, nem sempre presente em todas as publicações fotográficas, consiste na produção do componente textual. Via de regra, a grande maioria das publicações possui texto ao menos na capa e, frequentemente, na introdução e nos créditos. Muitas delas também apresentam legendas ou outras camadas de texto que servem para explicar as fotografias. No

meu produto, todavia, decidi não utilizar nenhum texto junto das fotografias, para evitar que o sentido das imagens sofresse qualquer tipo de influência externa a elas. O que fiz foi apresentar o título do fotozine na capa e, ao final, coloquei as informações de autoria.

A última atividade, o desenvolvimento do projeto gráfico, trata da aplicação dos elementos visuais e textuais nas, e ao longo das, páginas do fotozine. Uma vez definidos os aspectos gerais de conceito, edição e ordem desses assuntos, foi necessário enquadrá-los nos limites do produto, respeitando as margens, espaços negativos, o *grid* e outros aspectos típicos pensados na produção gráfica. Esse processo, segundo Feldhues (2017, p. 145) é consolidado através da tomada de decisões que impactam diretamente no ritmo, na narrativa construída, na experiência que é proporcionada, ou seja, que impactam na comunicação. No meu caso, como é comum dos fotozines, os papéis do fotógrafo, editor e *designer* foram centralizados em uma única pessoa.

4.1 CONCEITOS CENTRAIS

A temática central discutida no fotozine pode ser resumida como a representação do medo em lugares abandonados de Brasília. Busquei construir uma narrativa que apresentasse paisagens reais através de olhares imaginários. Chegar nesses conceitos, contudo, não foi uma tarefa simples, resolvida logo de cara. A ideia inicial do projeto, ainda na fase de desenvolvimento do pré-projeto, era trabalhar o medo de forma ampla. Entretanto, como optei por utilizar a fotografia como meio dessa representação, além de estar lidando com uma emoção, algo abstrato, entendi que seria melhor atribuí-la a um motivo concreto, mais direcionado, não tão abrangente.

Deste ponto, partiu a primeira dificuldade que encontrei no meu trabalho: de que forma a emoção seria trabalhada? Partiria de uma abordagem do medo sobrenatural ou de uma faceta mais humanizada, de patologias ou condições psíquicas como a ansiedade? Ou seria um estudo acerca da insegurança individual frente às pressões impostas pela sociedade? Gostaria de produzir algo relacionado à morte, explícita, chocante e literal? Nenhuma das minhas primeiras ideias parecia abranger o que imaginava para o produto; me pareciam, em certo ponto, genéricas e incertas demais.

À medida que estudava mais a fundo e direcionava minhas ideias, lembrei um âmbito que há muito me instigava: decidi trabalhar a relação do medo com o espaço urbano. Ainda assim, entendendo que essa relação pode ser expressa de inúmeras formas, era necessário definir, dentro desse novo plano, uma esfera mais específica na qual o trabalho estaria inserido. Ao passo que optei por trabalhar o medo, um assunto imaterial e propriamente social, encontrei nas estruturas concretas da cidade uma forma de representar uma ideia satisfatória: a de que “o medo da cidade como espaço físico não pode ser isolado dos aspectos sociais da emoção” (TUAN, 2005, p. 250).

Pensando nesse conceito, a tarefa passou a ser definir quais esses espaços e como o medo interfere na percepção deles. Instintivamente, me vieram ao pensamento os lugares abandonados, as *ruínas* contemporâneas. Como defende Jeudy (2005, p. 24), essas construções, despertarem o sentimento de nostalgia e agem como dispositivos de memória, nos colocando em estado de alerta e de alucinação, em uma atmosfera de vida comum tipicamente sugerida na literatura e o cinema. Assim, suscitam ideias transversais ao medo e nos fazem temer, racional ou irracionalmente aquilo que pode ser encontrado em seus interiores.

À vista disso, adequando essas ideias ao meu produto, relacionei as ruínas brasilienses aos olhares supersticiosos e factuais que se projetam sobre elas. Optei por apresentá-las sob um viés intencionalmente provocativo, ligado às denúncias do medo imperativo que as cerca: do desconhecido, da violência, da insegurança, da insalubridade. E, segundo a perspectiva de Jeudy (2005, p. 122), fiz uso desses territórios “livres”⁸ para produzir um conteúdo que, ao mesmo tempo em que relata as condições dos lugares abandonados, também oferece uma forma de interpretá-los e conhecê-los a partir de um ponto de vista particular, autoral.

4.1.1 DO TRABALHO FOTOGRÁFICO

Estando delimitado que a narrativa seria construída nos lugares abandonados de Brasília precisei definir quais deles seriam fotografados: pela proximidade e variedade de opções, optei pelos localizados na Região Administrativa 1 (Plano Piloto). Ao pesquisar sobre, mapear e

⁸ O autor assim denomina os espaços abandonados ao sugerir que não é possível, tampouco viável, desvincular esses ambientes da multiplicidade das culturas urbanas, uma vez que oferecem tela para a democratização das práticas artísticas em meio às políticas urbanas, aquelas pressupostas por um princípio de igualitarismo social que prevê a acessibilidade de todas as camadas da população a estes *não-espaços*.

visitar essas paisagens, constatei que o fenômeno do abandono e arruinamento de construções materiais é relativamente comum na capital e que sua existência está envolta em um conjunto de signos e representações simbólicas da urbe, das quais me propus a evidenciar os processos imaginários de ruptura desses locais com o ambiente urbano, traduzidos, no meu trabalho, pela sua associação ao medo.

A proposta inicial consistia em fotografar quatro lugares abandonados e dispor os registros em um mesmo canal, um fotolivro. Contudo, em conversas com meu orientador, entendemos que a forma mais adequada de apresentação para o produto, dentro dos meus interesses e das limitações que surgiam, seria através de um fotozine digital seriado. Dessa forma, cada conjunto de fotografias de um mesmo ambiente poderia estabelecer uma narrativa que tivesse início e fim por si própria, sendo cada ruína um zine diferente. Desse modo, selecionei para a entrega do primeiro volume e avaliação da banca examinadora apenas uma das ruínas que haviam sido previamente mapeadas, deixando as outras para edições futuras.

Dentro das opções que possuía, optei por fotografar o antigo Centro Islâmico do Brasil, localizado na via W5, nas entrequadras 712/912 Norte. Sua construção data do final da década 1960 e início dos anos 70, quando, segundo reportagens do Correio Brasiliense na época, foi inaugurada no local a Escola do Centro Islâmico em Brasília (que passou a funcionar oficialmente em 1978). O espaço contava com amplos salões, salas de aula, cozinhas, banheiros, e foi utilizado durante os anos seguintes, até o início da década de 90. Porém, em 1981, após a assinatura de um acordo de cooperação científica entre o Brasil e o Reino da Arábia Saudita, foram cedidos títulos de propriedade de um novo terreno, doado pelo Governo do Distrito Federal, na quadra em frente ao primeiro, para ampliação do centro. A nova construção foi finalizada em 1990 e está em pleno funcionamento até os dias atuais.

Entretanto, a expansão do Centro Islâmico pôs em desuso o antigo terreno, que foi abandonado ainda no início dos anos 90⁹. Atualmente, 30 anos depois, o local, coberto por vegetação e completamente depredado, fica no centro de quadras residenciais e em frente a um colégio, e faz parte, mesmo que indiretamente, do cotidiano de centenas de pessoas. As condições do ambiente já foram noticiadas em diversos jornais e são frequentemente reportadas por moradores das redondezas, que relatam casos de violência, insegurança, problemas de saúde

⁹ Em reportagem recente ao Correio Braziliense, o jornalista Renato Alves (2017) escreve que, em 1980, um incêndio atingiu o edifício e fez com que fosse abandonado. Entretanto, não encontrei no acervo do jornal nenhuma notícia a respeito do ocorrido na época, apenas reportagens que indicam que o espaço continuou a ser utilizado até o fim da década de 80.

pública e que se incomodam com o fato de ser utilizado como abrigo por pessoas em situação de rua e usuários de drogas.

Para produzir as imagens, foram utilizados equipamentos próprios do autor. O conjunto câmera digital Canon EOS Rebel SL2 de sensor cropado de 24,2 megapixels e lente zoom EF-S 18-55mm IS STM foi suficiente para capturar imagens em boa resolução e tamanho. Todas as fotos foram tiradas na função manual, que permitiu ajustar, dentre outros recursos, o balanço de brancos, os pontos de foco, a abertura do diafragma e a velocidade do obturador. Como fotografei em ambientes internos e lugares onde a luminosidade era, na maioria das vezes, muito baixa, precisei regular o obturador para que conseguisse maior entrada de luz e, assim, uma exposição adequada nas fotografias. Por isso, foi essencial o uso de tripé e da função de estabilização automática da lente para capturar as cenas estáticas. Nas demais imagens, a lente zoom possibilitou a criação de efeitos óticos que sugerem movimento.

No total, foram feitas 5 abordagens fotográficas ao longo de cerca de 3 meses. As duas primeiras serviram para conhecer os lugares abandonados que possivelmente entrariam no trabalho e para experimentar ângulos de câmera, posicionamentos e enquadramentos. Nelas, consegui perceber as particularidades de cada ambiente, explorá-los a fundo e notar quais “erros” e “acertos” foram cometidos, quais empecilhos poderia encontrar tanto na produção quanto na pós-produção das imagens e perceber as melhores formas de criar dentro dos espaços. Também testei o uso de modelos nas cenas, mas, apesar de obter resultados interessantes, não achei que condissessem com a proposta do trabalho. Dessas primeiras fotografias, poucas foram utilizadas no produto final. Algumas dessas imagens descartadas aparecem no Apêndice C.

A terceira e a quarta abordagens foram mais direcionadas, voltadas a construir uma narrativa exclusivamente na ruína escolhida para o volume inicial. Nelas, graças às tentativas anteriores, já possuía uma noção maior do que precisava ser feito, onde encontrar os objetos que seriam fotografados e entendia melhor o que queria fotografar. Ainda assim, ao todo, visitei o local 6 vezes até conseguir um material que julguei satisfatório. Também experimentei o tratamento das imagens em preto e branco e o aumento na profundidade e dureza das sombras, evidenciando os espaços escuros e trazendo mais detalhes às texturas (figura 1). Por mais que tenha mudado a edição das fotografias posteriormente, esse processo também serviu para aprender o que poderia, ou não, ser mantido ao final.

Figura 1 — entrada/exterior da ruína em preto e branco



Fonte: arquivo do autor

Por fim, a última abordagem definiu o rumo do fotozine. Já aconselhado pelas diversas reuniões com meu orientador, trouxe uma nova perspectiva à narrativa, experimentando, além de quadros estáticos, efeitos de lente, como o *zooming*¹⁰ e fotos “tremidas”, para apresentar maior fluidez à história, ampliando o grau de tensão e os caminhos de interpretação das fotografias. Uma vez que estava, de fato, vivenciando a experiência de percorrer os interiores do centro abandonado, ocupando na história tanto o espaço do fotógrafo quanto do personagem, introduzi um narrador em primeira pessoa por trás da câmera, que não só documenta a ruína como participa ativamente da ficção, movimentando-se de forma brusca e inesperada, tomado pela sensação do pânico e pelo sentido de alerta. A figura abaixo exemplifica esta intenção:

¹⁰ *Zooming* é um efeito produzido no momento do clique, para passar a sensação de movimento, de aproximação. Consiste em tirar a fotografia ao mesmo tempo em que movimenta o zoom da câmera, fazendo com que parte central da imagem permaneça mais nítida, enquanto o restante seja deformado, como se as bordas fossem alargadas ou comprimidas.

Figura 2 — movimentação/aproximação do narrador-personagem



Fonte: arquivo do autor

A grande maioria das fotos foi tirada no período de transição entre a tarde e a noite, enquanto a luz difusa do sol adentrava o espaço abandonado de forma suave e demarcava os assuntos fotografados com menor intensidade, evidenciando suas formas e projetando suas sombras. Poças de água e figuras nelas distorcidas, vidros quebrados, salas escuras e misteriosas, a vegetação alta, insetos, formas deformadas e pouco inteligíveis, pertences abandonados por transeuntes, vestígios de suas passagens, foram elementos fotografados, signos que utilizei para evidenciar o perigo, o desconhecido, o confuso e o medo. No entanto, para intensificar ainda mais a emoção, era mais interessante que a ficção se passasse durante a noite, uma vez que, como aponta Tuan (2005, p.25) a escuridão, a falta de elementos visuais nítidos, é um medo universal e produz a sensação de desamparo, isolamento e desorientação.

Então, levando em conta as limitações de equipamento e os riscos envolvidos, que me impediram de fotografar realmente à noite, durante a pós-produção, no tratamento das imagens, utilizei o efeito de *noite americana* para simular uma ambientação noturna da narrativa. Este recurso estético, explorado em produções audiovisuais como forma de poupar gastos com

câmeras especiais, quando há a impossibilidade de se trabalhar com iluminação artificial, ou mesmo para poupar energia da equipe, consiste justamente em transformar cenas gravadas à luz do dia em noturnas através de técnicas de iluminação e colorização. Para tanto, fui atrás de exemplos práticos e manuais que ensinassem a operar o efeito de forma adequada.

Após estudar os diversos materiais que encontrei (filmes, vídeos, postagens em sites de cinema, entrevistas com coloristas), consegui estabelecer padrões estéticos e métodos para experimentar a aplicação do efeito até atingir um resultado satisfatório. Trouxe como referência principal para essa parte do trabalho os filmes *O Labirinto do Fauno* (2006), dirigido por Guillermo del Toro, e *Mad Max: Estrada da Fúria* (2015), dirigido por George Miller, cujos processos de pós-produção incluíram a utilização de *noite americana* em diversas cenas. O que mais me chamou atenção no que tange à utilização da técnica *day for night* nas obras citadas (figuras 3 e 4) está no fato de que não existe nelas uma preocupação extremamente fiel com a representação de uma noite “real”, na qual a lua emite um brilho prateado e difuso. Em especial na última, o efeito, com tons saturados de azul, a exclusão de outras cores e um céu relativamente claro, é mais utilizado como forma de garantir o tom surreal e vibrante das cenas do que o rigor mimético da realidade.

Figura 3 — noite americana no filme *Pan's Labyrinth*



Fonte: *Pan's Labyrinth* (2006), 40'37"

Figura 4 — aplicação de noite americana no filme *Mad Max*



Fonte: <<https://timeinpixels.com/2015/10/shooting-day-for-night/>>

Também analisei como referência o fotolivro *Sharkification* (2016), de Cristina de Middel, cujas fotografias, apesar de não utilizarem o filtro de *dia-pela-noite* propriamente dito, foram trabalhadas em azul, com sombras e vinhetas pretas bem demarcadas e imagens embaçadas, com o intuito de figurar uma narrativa que se passa debaixo d'água. O livro, dentre outras considerações relevantes, me auxiliou a entender como o tratamento das imagens confere unidade semântica a uma narrativa fotográfica. Abaixo, a figura 5 apresenta duas fotografias do livro, evidenciando os aspectos descritos neste parágrafo.

Figura 5 — fotografias do livro *Sharkification*



Fonte: <<https://inclusartiz.org/inclusart-residentes/cristina-de-middel/>>

De modo geral, utilizando os *softwares* de edição de imagens Adobe Lightroom e Adobe Photoshop, segui alguns passos essenciais para construir essa inversão de períodos: primeiramente, diminuí os níveis de exposição e de realces e alterei o balanço de branco, deixando a temperatura baixa e os tons frios; depois, ajustei as sombras e o contraste para trazer profundidade aos objetos, mas sem deixá-los completamente irreconhecíveis; em seguida, apliquei ajustes de cor nas sombras e nos realces, para que as fotos ficassem azuladas, e de tonalização dividida, para retirar as interferências de outros espaços de cores que naturalmente não são evidenciados durante a noite; e, por fim, fiz retoques na claridade, nitidez e detalhes das imagens, para aprimorar a legibilidade dos assuntos. Em casos específicos, também utilizei outras ferramentas (pincel, pincel de ajuste e *dégradé*) para “limpar” as fotos e esconder outros pontos não quistos. A ilustração 6 demonstra a diferença entre uma mesma fotografia antes e depois da edição.

Figura 6 — antes e depois da aplicação de noite americana



Fonte: arquivo do autor

4.1.2 DO FOTOZINE

Já com a maioria das fotografias editadas e selecionadas, foi necessário pensar no fotozine, afinal, a disposição daquelas no veículo seria responsável por estabelecer de fato a narrativa e finalizar o trabalho. Mas antes de considerar diretamente os processos de edição e sequenciamento das imagens, precisei definir o conceito central do produto que, para Marina Feldhues (2017, p. 45), “é fruto do conhecimento acumulado do autor sobre o próprio trabalho fotográfico”. Como elenca a autora, para conceitualizar o produto, é importante responder às

seguintes perguntas: “o que ele deveria fazer? Que experiência o espectador deveria ter?”, “o que ele diz para o espectador?”, “como ele diz?” e “o que a forma como o livro agrupa as imagens comunica ao leitor?”.

Como o zine *Habitações* trabalha o medo como temática central, os aspectos da publicação foram pensados para transmitir ao leitor a ideia de alarme e ansiedade, sensações tangentes à emoção. O conjunto de páginas pretas e fotografias escuras, que alternam entre as áreas externas e internas, quartos abandonados, detalhes e figuras irreconhecíveis, oferece ao espectador uma sensação contínua de confusão e estranhamento. O espaço do livro se funde ao da ficção e, conseqüentemente, ao das fotografias e da ruína em si. À medida que o narrador caminha pelo ambiente, o leitor o acompanha, desvendando a paisagem e se deparando com os perigos ali iminentes.

Para isso, o modo com que o fotozine agruparia as fotografias precisou ser trabalhado de forma com que não tirasse do leitor toda sua capacidade de interpretação da narrativa, mas que, ao mesmo tempo, não fornecesse muitas aberturas para que fosse compreendida fora da ideia central proposta. Assim, como explico nas próximas seções, precisei experimentar maneiras de sequenciar e posicionar as imagens dentro das limitações dispostas de tamanho e ordem das páginas, para que trouxessem sentido ao produto como um todo, unindo, finalmente, o conceito do trabalho fotográfico ao conceito do fotozine.

Diferente de outros materiais analisados que relacionam lugares abandonados e fotografia¹¹, que têm por objetivo apenas observar e registrar as ruínas, sem alterá-las, o meu trabalho buscou trazer outra intenção ao utilizar o medo como objeto temático para contar uma narrativa ficcional; a mudança proposital na paisagem funciona como uma espécie de faca de dois gumes que convida os leitores a conhecê-la ou evitá-la, à interpretação do abandono como um elemento de fascínio e atração ou como uma ameaça potencial. O que existe para além das paredes sujas e janelas quebradas da ruína? O que escondem as portas fechadas e as salas alagadas e tomadas por insetos e vegetação? Quem (ou o que, por que não?) passeia pelos seus interiores, abandonando rastros e evidências que se incorporam a paisagem?

¹¹ A maioria desses materiais que analisei está atrelado ao movimento de exploração urbana (*urbex*), como as fotografias do fotolivro *Beauty in Decay*, de Romany WG (2010), ou a série *How Long is Now*, de Gina Soden (2020). Checar o Apêndice D para ilustrações.

4.2 EDIÇÃO E SEQUENCIAMENTO DAS IMAGENS

“Editar é selecionar o que entra e o que não entra para o fotolivro. O sequenciamento das imagens é a continuidade do processo” (FELDHUES, 2017, p.122). A etapa de edição e sequenciamento das fotografias foi o momento de construção do eixo narrativo do fotozine a partir das imagens que haviam sido produzidas ao longo das abordagens. Nessa imersão, das mais de 600 fotografias tiradas, selecionei apenas 37 para comporem o produto. Como sugere Feldhues (2017, p. 123), precisei ao máximo me distanciar dos eventos por trás da imagem, do conhecimento prévio que tinha sobre as fotografias, para conseguir criar um percurso que não fizesse sentido apenas para mim, mas também para o leitor e, assim, pude imaginar e testar a disposição das imagens.

A escolha levou em consideração que a narrativa deveria estar alinhada ao conceito do fotozine de forma com que todo o conjunto funcionasse melhor do que as fotografias separadas. Apesar das fotos terem potência e poderem ser interpretadas por si só, o zine deve ser lido integralmente para que seja possível extrair um sentido completo. Nesse caso, como aponta Barthes (1990, p. 19), o significante de conotação das fotografias em sequência não se encontra apenas a nível dos fragmentos, das imagens únicas, mas sim do seu encadeamento. Por isso, o medo não poderia ser representado apenas nas imagens individuais, mas deveria ser sustentado através do curso da narrativa, da continuidade ritmada que constitui o universo do zine.

A maior referência a qual recorri para embasar a dimensão diegética do fotozine foi o filme *A Bruxa de Blair* (1999). Odair da Silva (2012), Doutor em Semiótica e Linguística geral pela Universidade de São Paulo, discorre sobre a construção do medo na obra. Analisa o autor, a sequência de cenas, todas gravadas pelas próprias personagens no espaço narrativa, relata o pânico de três jovens perdidos em uma floresta, supostamente ameaçados por forças externas e repentinas. Não existe um antagonista físico nem espiritual especificado,

Há apenas uma aura de terror, e a potencialização das forças do medo age sobre os sujeitos, destituindo-os de qualquer racionalidade. Tais forças não assumem “formas”, não são reconhecíveis como atores discursivos do enunciado, não são personificadas, não estabelecem um estatuto de objeto do medo, ou melhor, de fonte do medo. O medo está lá, e aquilo que o provoca, a verdadeira fonte produtora do horror, permanece irreconhecível, inclassificável e misteriosamente intangível, não somente no sentido de palpável ou concreto, mas também da indefinição (SILVA, 2012, p. 54).

Seguindo o mesmo princípio do filme, que intenciona desestabilizar o público de maneira a deixá-lo tão “perdido” (SILVA, 2012, p. 52) quanto as personagens, a história que

se passa no zine é contada pelo próprio autor das fotografias, que também se apresenta como narrador dos acontecimentos. Entretanto, enquanto o longa-metragem está calcado em um aspecto cru e “real” da emoção, o fotozine *Habitações* apresenta um ambiente onírico e “surreal”, potencializado, principalmente, pelo efeito da noite americana. Ainda assim, o medo não está representado apenas nos objetos fotografados em si e na escolha dos elementos de conotação, tampouco é atribuído a uma matriz visível, concreta e inteligível. A emoção, estando à vista da personagem, percorre a narrativa do início ao fim, o que permite o leitor acompanhar os atos da história como se fizesse parte dela, desde a apresentação do ambiente até a jornada de tensão, confusão e tentativa de fuga.

O pontapé inicial para construção desse universo consistiu em selecionar as fotografias e dividi-las de acordo com seus assuntos: escombros (de lixos e materiais destruídos, largados), movimento (das que transmitem ideia de movimento), objetos (dos objetos identificáveis, esquecidos ou deixados propositalmente) e paisagens (do ambiente em si, áreas externas e internas). Essa categorização serviu para pensar a história, onde teria início e fim. Das imagens selecionadas, vieram novas apurações para filtrar as melhores. Quando já tinha um número suficiente para cada assunto, agrupei as seleções em uma nova pasta e comecei a organizá-las e tentar estabelecer sequências visuais.

O primeiro momento de seleção ocorreu majoritariamente no aplicativo Adobe Lightroom, com auxílio de pastas de arquivos no próprio computador, que permitiam analisar as fotografias de forma sequencial e guardá-las em ordem. Também fiz uso de pastas do *Google Drive*, onde pude compartilhar meus *insights* com meu orientador à medida que escolhia e editava as imagens, de acordo com as abordagens. Por fim, escolhidas as fotos, comecei a aplicá-las em suportes mais próximos do que viria a ser o fotozine, criando *bonecos*, esboços do trabalho gráfico que seria refinado posteriormente, utilizando o programa Adobe InDesign.

Aqui é válido ressaltar que, antes de passar as fotografias para esses protótipos do zine, segui uma sugestão do professor Duda Bentes que me ajudou a imaginar como a narrativa seria disposta nas páginas. Consistiu em criar uma tabela (Apêndice B) onde pude roteirizar as fotos e estruturá-las junto de descrições e problematizações que deveriam ser observadas e resolvidas até a fase de elaboração do projeto gráfico. Nesta tabela, cada linha representava uma página e, das quatro colunas, a primeira indicava o número de cada página, a segunda os seus componentes (fotografia ou texto), a terceira o conteúdo (uma breve descrição do texto ou da imagem) e a quarta serviu para registro das observações pertinentes à narrativa e a estruturação.

Em geral, o procedimento me auxiliou a prever diversos problemas que poderiam me atrapalhar caso partisse diretamente para a construção do projeto, o que me poupou tempo e esforço.

Para alcançar os resultados pretendidos, o intervalo e o agrupamento entre as fotografias deveriam ser dinâmicos e o caminho de leitura não poderia ser muito intuitivo nem completamente abstrato. Assim, recorri a alguns fundamentos das histórias em quadrinhos para sequenciar as imagens nos limites de cada página. Segundo o quadrinista Scott McCloud (1995, p.69), em seu livro *Desvendando os Quadrinhos*, o entendimento da narrativa dos quadrinhos depende da “conclusão deliberada e voluntária do leitor”, isto é, do modo como este imagina a narrativa e interpreta a continuidade dos desenhos. Assim, cabe ao autor/editor definir como essa progressão será formada, oferecendo, ou não, fronteiras para a interpretação do leitor.

Ainda para McCloud (1995, p.71), existem 6 tipos de transições entre quadros, classificadas de acordo com o grau de conclusão que se espera do espectador: *momento-a-momento* e *ação-para-ação*, que apresentam um único tema em progressão e exigem pouca conclusão; *tema-para-tema*, que exige maior grau de envolvimento, ainda que permaneça dentro de uma mesma cena ou ideia; *cena-a-cena*, que percorrem distâncias significativas de tempo e espaço e exigem maior conclusão; *aspecto-para-aspecto*, que supera o tema e apresenta vários direcionamentos do olhar sobre diferentes aspectos da cena; e *non-sequitur*, que não oferece nenhuma lógica entre os quadros, transformando a conclusão em uma abstração livre do leitor.

Em paralelo com as narrativas visuais dos livros de fotografia, como sugere Feldhues (2017, p. 104), “o que McCloud chama de transição entre os quadros, podemos chamar de intervalo entre as imagens de um fotolivro”. Assim, adaptando tais colocações para a proposta conceitual do meu fotozine, optei por utilizar transições *quadro-a-quadro*, *ação-para-ação* e *tema-para-tema*. A exemplo, das portas fechadas para o interior da sala, vemos uma transição *ação-para-ação*, à medida que o personagem adentra o cômodo; do detalhe da janela quebrada para a aranha em sua teia, percebemos um salto de assuntos dentro de um mesmo tema; na sequência de fotos indicando movimento em direção a uma porta, vemos um *quadro-a-quadro* (figura 7).

Figura 7 — exemplo de transição *quadro-a-quadro*



Fonte: arquivo do autor

Além da edição e do sequenciamento, como trago mais à frente no tópico *Projeto Gráfico*, as escolhas de posicionamento das imagens nas páginas também foram indispensáveis para conferir ao fotolivro a ideia do medo. A disposição das fotografias em páginas duplas, em conjuntos triplos ou em duplas, serviu para garantir continuidade à história e transmitir ao leitor a sensação de insegurança, da apresentação da insalubridade do ambiente, da presença de alguma força invisível que atormenta o narrador, e de modo geral, para ambientar o espectador na narrativa.

4.3 PRODUÇÃO DO COMPONENTE TEXTUAL

A produção do componente textual não é uma fase obrigatória na criação dos livros de fotografia, então o texto nem sempre está presente nessas publicações. Sendo as fotografias o assunto principal, as palavras devem acompanhar as imagens como elementos de auxílio ou, no máximo, dividindo o protagonismo com elas. Os textos existem de acordo com as especificidades de cada projeto, podendo aparecer de diversas formas, como introdução, epílogo, posfácio, créditos, legendas, e com variadas funções: limitar a ideia das fotografias, posicionar o leitor em um certo período do tempo ou espaço, descrever as imagens. De acordo com Feldhues (2017, p. 146), textos podem diminuir a potência de uma narrativa visual, como

fazem as legendas, na maioria das vezes, ou ampliá-la, contradizendo ideias iniciais que as fotografias constroem e desestabilizando o olhar da audiência.

No fotozine *Habitações*, optei por utilizar textos no título, introdução, na capa e nos créditos ao final. Não trouxe nenhum conteúdo escrito acompanhando as fotografias pois queria que elas conduzissem a narrativa por si só, sem nenhum tipo de interferência externa. Na capa, onde título do trabalho “*Habitações*” aparece fragmentado e turvo, cobrindo a parte inferior da fotografia, o texto foi utilizado gráfica e semanticamente como recurso de apresentação de uma ideia, uma vez que o significado da palavra contradiz o que é apresentado no ambiente, à princípio esquecido e inabitado. Entretanto, à medida que a história se desenvolve, percebe-se um novo sentido ao nome: aquele ermo talvez seja, na verdade, habitado pelo tempo e pela presença de algo inalcançável, invisível e ameaçador; o medo em si. Assim, o título não busca impor um discurso logo de cara, mas sim oferecer ao leitor uma interpretação mais ampla, íntima e complexa da obra.

Na introdução, o texto apresenta o projeto de maneira ampla, trazendo dois parágrafos cujos conteúdos tratam, respectivamente, da proposta do projeto e da reflexão acerca do tema, convidando o leitor a imergir na narrativa. Concluindo o fotozine, na página que antecede a contracapa, optei por colocar, em tamanho reduzido, uma indicação do local onde as fotografias foram feitas e os créditos da obra, com informações sobre autoria, local de produção, direitos autorais e contato. Apesar do conjunto de páginas duplas e pretas sem nenhuma fotografia ainda fazer parte da narrativa visual, encerrando o zine, o posicionamento dos blocos textuais e as informações trazidas funcionam como um indicador de que aquele é o fim do caminho, como um ponto final que diz ao leitor que a partir dali a narrativa está finalizada. Compreende-se, então, que a utilização conjunta de textos e imagens serviu como um importante recurso na transmissão de ideias complementares às fotografias e, ao final, como guia de leitura.

4.4 PROJETO GRÁFICO

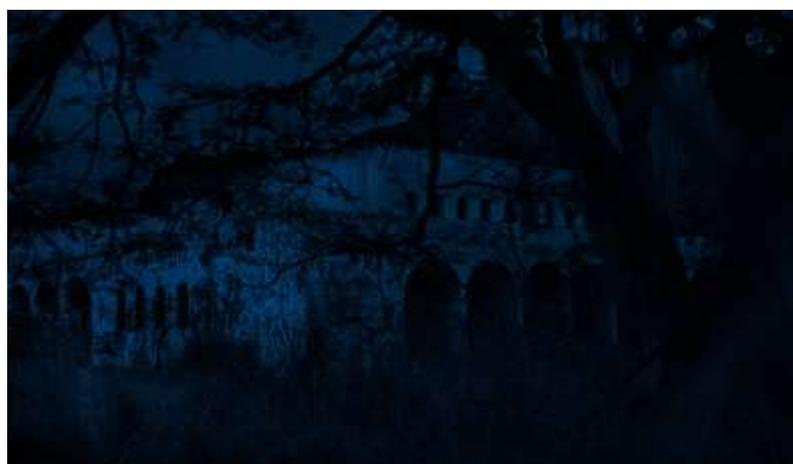
Todos os tópicos anteriormente apresentados influenciaram diretamente no desenvolvimento do projeto gráfico. Os conceitos centrais, a edição e o sequenciamento das imagens serviram como base para a criação do *layout* (consultar Apêndices A e C), que contribuiu para expressar as fotografias, principais elementos visuais do fotozine. Utilizei o *software* de editoração Adobe InDesign para organizar as páginas e o conteúdo da publicação,

visando a facilitar e otimizar o processo de criação gráfica. Os recursos e predefinições oferecidas pela plataforma *Issuu* também me auxiliaram nesta etapa do trabalho, automatizando a parte de fechamento do arquivo final em PDF e *upload* direto no site.

Aqui, também é importante ressaltar que, em se tratando de um fotozine — que por si só não exige toda formalidade dos livros tradicionais — apresentado em formato digital, não precisei me preocupar com algumas etapas típicas dos impressos, como, por exemplo, a escolha de materiais e técnicas de impressão, a inserção de guarda e folha de guarda, miolo, orelhas, e outros aspectos que precisam ser pensados para o físico. Apesar disso, uma vez que optei por manter outras características qualitativo-icônicas do impresso, como a paginação dupla, estruturas hierárquicas e margens internas, ainda precisei trabalhar com certos limites fixos, aos quais as fotografias precisaram ser adaptadas.

O fotozine possui 48 páginas, cada uma no formato retangular de 3000 *px* de largura por 3500 *px* de altura, apresentadas em duplas, com exceção da capa e da contracapa, páginas simples. Não possui sangria nem espaçador e o conjunto de laudas foi dividido em quatro estilos diferentes, com o intuito de melhor alocar as imagens: algumas fotografias ocupam o espaço completo de duas páginas, ganhando destaque no zine (Figura 8) ; outras preenchem uma única página por inteiro e funcionam em par com a fotografia da página seguinte, menor e posicionada a 600 *px* da borda superior e à mesma distância da inferior, sem margens laterais, indicando aproximação e detalhes dentro de um mesmo assunto (Figura 9); no terceiro estilo, cada fotografia ocupa uma página com 150 *px* de distância da lateral externa, 300 *px* das bordas superiores e inferiores e a 150 *px* da margem interna (Figura 10).

Figura 8 — primeiro estilo de paginação



Fonte: arquivo do autor

Figura 9 — segundo estilo de paginação



Fonte: arquivo do autor

Figura 10 — terceiro estilo de paginação



Fonte: arquivo do autor

Por fim, merece destaque o quarto estilo de paginação, no qual as fotografias são alocadas por trios em páginas espelhadas. As imagens mais próximas das extremidades estão a 150 *pixels* das laterais e possuem 1825 *px* de largura; a fotografia central fica a 150 *px* de distância das outras, e tem menor largura, de 1750 *px*. Todas estão a 300 *px* de distância da borda, acima e abaixo. Este *layout* foi utilizado com duas intenções diferentes ao longo do fotozine: nas páginas 22 e 23 para indicar uma sequência de objetos e detalhes que deve ser lida como um todo, pois indicam um mesmo assunto — a “presença pela ausência”, rastros de passagem — e, nas demais páginas, para indicar transições *quadro-a-quadro* e *ação-pra-ação*, figurando e ampliando as ideias de movimento, fuga e tensão trazidas pela continuidade, posicionamento e sequenciamento das fotografias “borradas”. As figuras 11 e 12 mostram, respectivamente, as duas intenções.

Figura 11 — quarto estilo de paginação (primeira intenção)



Fonte: arquivo do autor

Figura 12 — quarto estilo de paginação (segunda intenção)



Fonte: arquivo do autor

Para as páginas que contêm elementos textuais, com exceção da capa, foi utilizado um grid de duas colunas, ambas com 1200 *px* de largura e 2900 *px* de altura, respeitando a medianiz de 150 *px* de distância uma da outra e o posicionamento de 300 *px* (1 ponto) afastadas de todas a bordas, com exceção da interior, da qual está a 150 *px* (1/2 ponto). As colunas não foram completamente preenchidas — na introdução, o texto ocupa apenas metade da coluna à direita, e, nos créditos, apenas a parte inferior de cada uma — com o intuito de trazer o máximo de respiro ao leitor, isolando o componente textual em meio ao espaço negativo do fundo das páginas. O Apêndice C mostra a utilização das linhas de grade e disposição dos textos.

A cor preta escolhida para o plano de fundo teve como intuito expandir a sensação do medo trazida ao longo da história. A escuridão, além de situar o leitor na noite da narrativa e

adaptar a visão aos tons escuros das fotografias, também ajuda a padronizar as páginas e mesclar as imagens ao espaço do zine. A falta de contraste entre o espaço negativo e as vinhetas e sombras, faz com que as margens se percam e se misturem ao fundo, com o intuito de imergir ainda mais o leitor no espaço, diminuindo a dissociação entre a fotografia e o veículo. O espaço de cores escolhido foi o sRGB, a fim de evitar erros de conversão de perfil ao subir para o *Issuu*, já que o trabalho seria apresentado em formato digital.

Na capa e na contracapa, foi utilizada uma fotografia que lembra uma espécie de máscara ou rosto: as janelas refletidas na poça assemelham-se a olhos que observam o leitor adentrar e sair da narrativa. Naquela, a imagem vem acompanhada do título do projeto, *Habitações*, em caixa alta e ocupando o espaço inferior da página de lado a lado (figura 8). Foi utilizada a fonte *Franklin Gothic Book*, a qual frequentemente aparece em logotipos, títulos de jornais e revistas, cartazes de filmes dentre outros. Todavia, para transmitir a essência temática do fotozine, a tipografia foi modificada no Photoshop, onde adicionei efeitos que indicam desgaste, em alusão às ruínas. Já no InDesign, dupliquei a palavra e posicionei a cópia levemente ao lado e abaixo da original, para gerar um efeito de desfoque e movimento, seguindo o princípio das fotografias. Por fim, diminuí a opacidade até incorporar o texto à fotografia. Na antepenúltima página, os créditos vêm em tamanho reduzido para pontuar o fim da leitura, com a fonte *Myriad Pro Italic*, sem maiúsculas e com opacidade reduzida, localizados a 200 *pixels* das bordas inferior e lateral direita, em um único bloco de texto.

Figura 13 — capa do fotozine *Habitações*



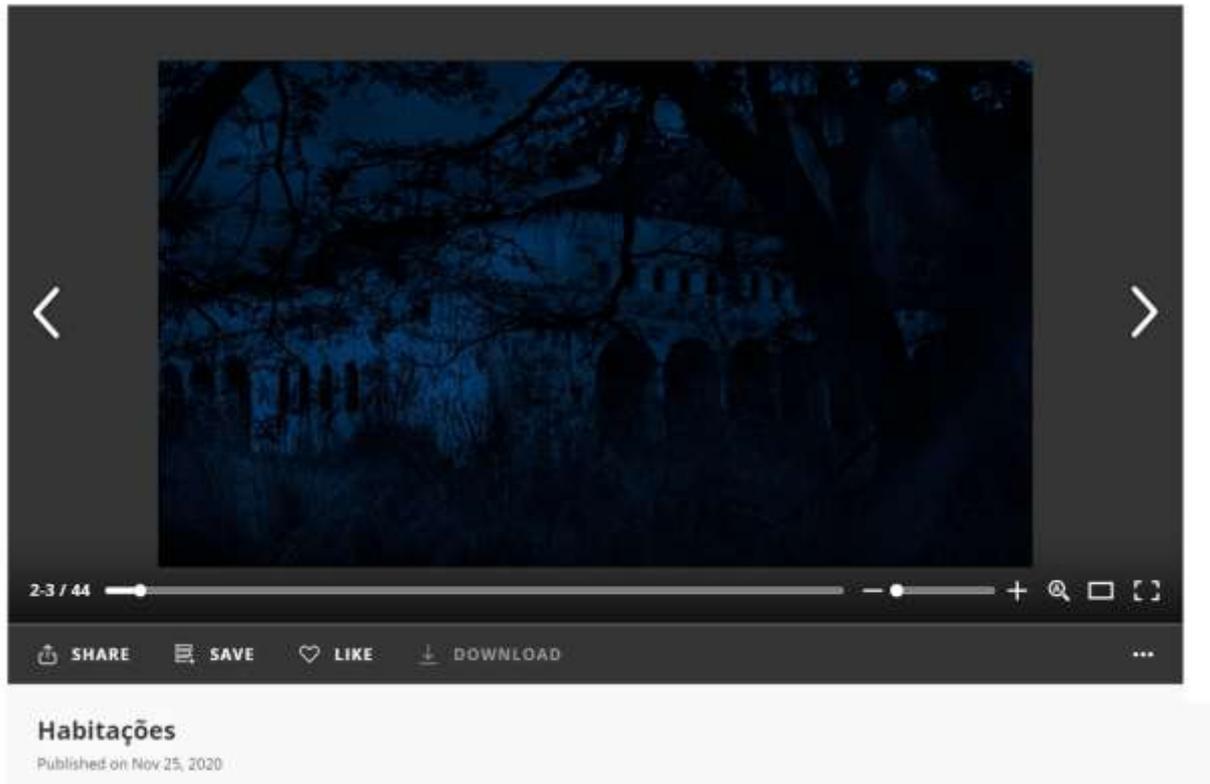
Fonte: arquivo do autor

Em síntese, o projeto gráfico foi pensado para funcionar em concordância com o conceito do trabalho fotográfico e do fotozine. As páginas duplas que apresentam o ambiente, os planos detalhe enfocando o abandono, o sequenciamento das fotografias que correspondem a quadros da visão do narrador e outros elementos gráficos vão ao encontro da escuridão do fundo e do posicionamento das fotografias, intensificando a gradação do mistério e do medo ao longo da diegese. Da capa ao último respiro trazido pelas páginas completamente pretas ao final da narrativa, o projeto gráfico serviu como ponto de união entre tudo aquilo que havia sido pensado para o produto.

4.5 PUBLICAÇÃO

Tendo em vista os motivos previamente apresentados que impediram a impressão e circulação física do fotozine, cheguei à conclusão que a melhor forma publicar e apresentá-lo para a banca avaliadora seria em formato digital, através do website *issuu.com*. A plataforma funciona como uma rede social que permite os usuários lerem e publicarem livros, relatórios, catálogos, revistas, em geral, arquivos de leitura que estejam de acordo com as diretrizes e limitações da empresa. Apesar de não ser traduzido para o português, o site é conhecido e bastante utilizado no Brasil, de fácil acesso e intuitivo, o que favorece a divulgação e o alcance desses produtos digitais. Possui um aplicativo para *tablets* e celulares, o que facilita o acesso, e as ferramentas principais, que incluem publicação, monitoramento e leitura, são gratuitas.

A experiência é responsiva, oferecendo diversos modos de exibição do conteúdo, adaptativa, o que permite a leitura em diferentes formatos e telas, e interativa, pois simula, através de animações, o virar das páginas como em um livro físico. Neste último quesito, o *Issuu* também funciona como uma rede social que, além de permitir integração com outras redes, também proporciona interação entre os usuários em si e com as publicações, por meio de comentários, compartilhamentos e favoritando e salvando arquivos. Para aumentar o controle e a abrangência das publicações, também existem recursos pagos, como impulsionamento, análise detalhada de métricas, compra e venda do produto publicado, e mesmo uma ferramenta para publicar e manter conteúdo em páginas externas ao site. A captura de tela abaixo (figura 9) mostra a interface da plataforma com uma das folhas do fotozine aberta.

Figura 14 — *print* da interface do *Issuu.com*

Fonte: arquivo do autor

Assim, realizei alguns testes utilizando os recursos fundamentais do site e cheguei à conclusão de que era, de fato, um bom espaço para hospedar o fotozine. Após ter fechado o projeto gráfico e salvo em PDF segundo as predefinições do *Issuu*, disponíveis no próprio site, fiz o *upload* do arquivo, preenchi os campos necessários e, por fim, publiquei o material através do link gerado¹². A fim de apresentar para a banca examinadora, não deixei o produto em modo de exibição pública, tendo em vista que ainda poderia ser modificado após a defesa. Todavia, tendo a aprovação dos examinadores e acatadas e feitas as sugestões de melhoria propostas, prevê-se o lançamento através da própria plataforma, como forma de garantir o acesso ao público, manter a publicação em um ambiente seguro e de livre circulação, e, por fim, para poder avaliar as métricas e resultados e, possivelmente, continuar utilizando a rede para lançar os volumes posteriores do fotozine *Habitacoes*.

¹² Disponível em: <https://issuu.com/vitormanaut/docs/habitacoes>

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento do produto apresentado neste memorial não se deu de forma simples, mas pode-se afirmar que os esforços e conhecimentos acumulados ao longo do processo foram indispensáveis no cumprimento dos objetivos propostos. Entre a escolha da temática e a finalização do material foram meses de trabalho, que envolveram pesquisas teóricas acerca do medo e suas projeções nos espaços abandonados, do papel da fotografia na criação de narrativas visuais e do fotozine como veículo comunicacional para divulgação de trabalhos editoriais fotográficos.

Partindo de um ponto de interesse específico, o medo, e de uma forma autoral de representar a emoção no cenário das cidades, foi possível observar o espaço de Brasília através de olhares pouco usuais. A fotografia serviu como um importante instrumento de expressão dessas ideias e o fotozine como suporte para criação da narrativa visual. Além disso, a análise de referências práticas foi de extrema valia, pois foi através de filmes, fotolivros, fotozines e outros materiais que consegui estruturar modelos de expressão aplicáveis ao universo do meu produto. Assim, os métodos e técnicas foram desenvolvidos a partir de longos estudos e diversas etapas de experimentação, o que já era esperado.

No que tange a produção do fotozine em si, em especial na fase de desenvolvimento do projeto gráfico, foram estabelecidos pontos de encontro entre o fazer artístico e o comunicacional, nos quais utilizei elementos estéticos e do design para construir um produto que busca, essencialmente, possibilitar à fotografia uma forma alternativa e acessível de comunicação frente o mercado tradicional de publicações. As atividades práticas executadas, guiadas pela metodologia descrita, também serviram para estabelecer métodos e processos na criação de fotozines digitais, apresentando a plataforma *Issuu* como alternativa para sua circulação e levantando discussões acerca da prática editorial independente e da atuação multidisciplinar dos autores de zines ao longo dos processos de produção.

Finalmente, meus estudos também me ajudaram a entender mais a fundo o mercado de publicações independentes de Brasília, me colocando em contato com outros autores e autoras de fotozines da capital, o que me fez conhecer (remotamente, por enquanto) espaços e oportunidades de produção e circulação dessas obras. Por mais que o momento não seja oportuno para impressão do produto e que a ideia principal continue sendo publicar digitalmente meu fotozine, as noções e informações que adquiri ao longo do projeto servem

para que, futuramente, eu possa pensar em adaptar os próximos volumes para o impresso e participar de oficinas de produção e feiras de venda e trocas de publicações.

Em conclusão, entendo que, com as vivências deste projeto pude aprofundar meus conhecimentos em fotografia e experimentar novas formas de fazer comunicação, deixando à vista de quem possa se interessar um memorial detalhado dos conceitos e técnicas utilizados, que podem auxiliar outros autores a criar fotozines. Pude, também, ampliar meu leque de atuações na área de design gráfico e acrescentar um novo produto ao meu portfólio. Espero que Habitações funcione como convite não só ao próprio produto, mas também a alternativas não tradicionais de expressão criativa e, futuramente, ao suporte da expansão dos mercados independentes de publicações na capital e, potencialmente, em outras regiões do Brasil.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. A Mensagem Fotográfica. *In*: BARTHES, R. **O Óbvio e o Obtuso**: ensaios sobre fotografia, cinema, teatro e música. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.
- _____. A Retórica da Imagem. *In*: BARTHES, R. **O Óbvio e o Obtuso**: ensaios sobre fotografia, cinema, teatro e música. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1990.
- BAUMAN, Z. **Medo líquido**. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2008.
- BENJAMIN, W. A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica. *In*: **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BERGER, J. Para Entender uma Fotografia. *In*: BERGER, J. **Para Entender uma Fotografia**. Tradução: Paulo Geiger. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- DE MIDDEL, C. **Sharkification**. São Paulo: Editora Madalena, 2016.
- DELUMEAU, J. **História do Medo no Ocidente 1300-1800**: uma cidade sitiada. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.
- FELDHUES, M. **Conhecer Fotolivros**: (in)definições, história e processos de produção. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2017.
- JEUDY, H. **Espelho das Cidades**. Tradução: Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.
- Mad Max: Fury Road**. Direção: George Miller. Direção de fotografia: John Seale. Colorização: Eric Whipp. Hollywood: Warner Bros. Pictures, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5scW57H25iw>. Acesso em: 20 nov. 2020.
- MAGALHÃES; H. **O Que é Fanzine**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.
- MALTZ, R. **Zines e Fotografia**: uma história de resistência em tempos digitais. Revista Zum, São Paulo, 20 mar. 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/zines-fotografia/>. Acesso em: 20 nov. 2020.
- MCCLLOUD, S. **Desvendando os Quadrinhos**. Tradução: Hécio de Carvalho, Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: Makron Books, 1995.
- MORAES, H.; BRESSAN, L.; OSNILDO, R. **O Medo no Imaginário e o Imaginário do Medo**. Revista Memorare, Santa Catarina, v. 4, n. 2, p. 209-223, 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.19177/memorare.v4e2-II2017209-223>. Acesso em: 20 nov. 2020.
- PAIVA, M. **Estética e Comunicação na Fotografia**. *In*: XXIX Congresso Brasileiro de Comunicação, 2006, Brasília. Estado e Comunicação, 2006. Disponível em:

<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2006/resumos/R0435-1.pdf>. Acesso em: 21 nov. 2020.

Pan's Labyrinth. Direção: Guillermo del Toro. Direção de fotografia: Guillermo Navarro. Colorização: Guillermo Navarro. Cannes: Warner Bros. Pictures, 2006. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SWoqh-EivU4>. Acesso em: 20 nov. 2020.

SANTAELLA, L. **Por Que as Comunicações e as Artes estão Convergindo?**. São Paulo: Paulus, 2005.

SANTOS, L. **O Medo Contemporâneo: abordando suas diferentes dimensões**. Psicologia: Ciência e Profissão, Rio de Janeiro, vol. 23, n. 2, p. 48-49, 2003. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1414-98932003000200008>. Acesso em: 20 nov. 2020.

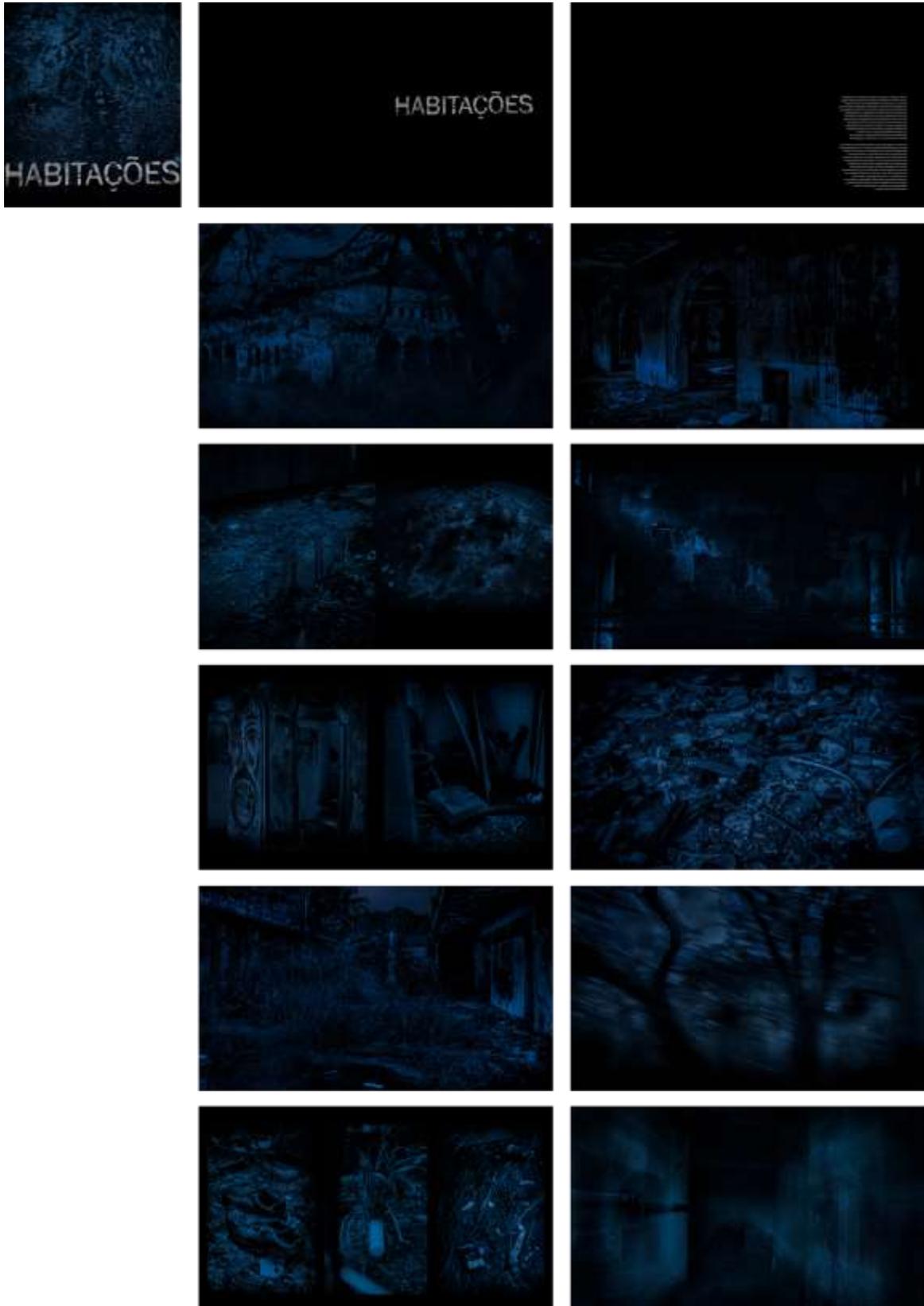
SILVA, O. **Um Estudo sobre a Paixão do Medo no Cinema de Horror**. Conexão: Comunicação e Cultura, Caxias do Sul, vol. 11, n. 22, p. 41-62, 2012. Disponível em: <http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/1571>. Acesso em: 21 nov. 2020.

SOUZA, R. **Lugares Abandonados: decadência urbana e desolação na cidade**. Revista Tríades, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 137-150, 2019. Disponível em: <https://triades.emnuvens.com.br/triades/article/view/204/117>. Acesso em: 20 nov. 2020.

TUAN, Y. **Paisagens do Medo**. Tradução: Lívia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

The Blair Witch Project. Direção: Daniel Myrick e Eduardo Sanchez. Direção de fotografia: Neal Fredericks. Orlando: Haxan Films, Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hek_1vQkN5A. Acesso em: 20 nov. 2020.

WRIGHT, F. **Histórias e Características dos Zines**. Tradução: Douglas Utescher. Ugra Press, 1º de abr. 2010. Disponível em: <https://goo.gl/W8Qg16>. Acesso em: 22 set. 2017.

APÊNDICE A — *Thumbnails* das páginas do fotozineFigura 15 — *Thumbnails* das páginas do fotozine

Fonte: arquivo do autor

Figura 16 — *Thumbnails* das páginas do fotozine (continuação)

Fonte: arquivo do autor

APÊNDICE B — Tabela de construção da narrativa

PÁGINA	ESTURUTURA	CONTEÚDO	OBSERVAÇÕES
1	capa	fundo preto + foto (das janelas refletidas/máscara) + nome do fotozine	pensar em uma forma de aplicar o título à foto sem que seja perdida essa intenção do “rosto”
2	segunda capa	página todo preta	-
3	folha de rosto	descrição do projeto (título, volume, finalidade)	-
4	fotografia 1	fotografia do exterior da mesquita	qualidade da imagem: ela me parece estar muito granulada, com a ampliação em página dupla pode ser um problema
5			
6	fotografia 2	entrada da mesquita	dependendo das dimensões do zine, terá que ser cortada. pensar em um modo de não perder "potência" com esse redimensionamento
7			
8	fotografia 3	plano médio da fileira de janelas refletidas no chão com a porta ao fundo	-
9	fotografia 4	primeiríssimo plano do buraco/marca/pegada no chão	a ideia é indicar por qual caminho seguiremos
10	fotografia 5	plano aberto do salão de entrada	dependendo das dimensões do zine, terá que ser cortada. pensar em um modo de não perder "potência" com esse redimensionamento
11			
12	fotografia 6	entrada do banheiro (com o rosto na porta)	-
13	Fotografia 7	entulhos do banheiro (foto com a privada)	-
14	fotografia 8	"fotografia de transição", dos objetos jogados no chão, aquela com brinquedos de criança (página dupla)	ver se a transição da foto anterior para esta não vai ser um salto muito abrupto na narrativa (acredito que não, mas tenho que experimentar)
15			
16	fotografia 9	foto do plano aberto da parte exterior da área de dentro do centro	cuidado com o céu, terá que ser cortado ou alterado no Photoshop
17			
18	fotografia 10	"fotografia de transição", com movimento, das árvores retorcidas com “olhos”	a ideia é novamente indicar que algo aconteceu; susto, movimento abrupto; ritmo da narrativa
19			
20	Fotografias 11, 12 e 13	imagens reduzidas dos objetos (sapatos, mochilas, isqueiros, cigarros)	esta sequência de fotos é mais para sugerir que o "espectador não está sozinho" naquele ambiente, que outras pessoas já passaram por lá e deixaram apenas alguns rastros. analisar se a redução/recortes não vai acarretar nenhuma perda para o entendimento das imagens
21			
22	fotografia 14	"fotografia de transição", com movimento, zooming da porta	-
23			
24	fotografias 15, 16 e 17	fotografia desfocada da porta da sala; do chão; e do interior da sala	a sequência de fotos tremidas/zooming dá ideia de tensão, confusão, de fuga, de aproximação. a narrativa aqui seguirá como sendo "em primeira pessoa" (estilo Bruxa de Blair). o personagem tentando voltar para a entrada
25			
26	fotografia 18	plano médio das portas lado a lado	-
27			

28	fotografia 19	foto da janelinha da porta, vendo o interior	indica aproximação, o caminho seguido
29	fotografia 20	foto de dentro da sala anterior, com as duas janelas e o tronco atravessado no canto direito	indica aproximação, o caminho seguido
30	fotografia 21	plano detalhe da aranha	o insalubre, o perigo
31	fotografia 22	plano detalhe dos vidros quebrados	objeto ameaçador, cuidado, alerta
32	fotografia 23	rosto pintado na parede por trás das plantas	os rostos servirão na narrativa para trazer a ideia de que o narrador está sendo "observado"
33	fotografia 24	olho pintado na parede atrás da janela da porta	
34	fotografias 25, 26 e 27	virada brusca da câmera; imagem com a porta por onde entramos no fundo; e um zooming nela indicando movimento naquela direção	a sequência de fotos tremidas/zooming dá ideia de tensão, confusão, de fuga, de aproximação. a narrativa aqui seguirá como sendo "em primeira pessoa" (estilo Bruxa de Blair); o personagem tentando se esconder em alguma das salas
35			
36	fotografia 28	fotografia das duas portas de saída da mesquita	a sequência de fotos tremidas/zooming dá ideia de tensão, confusão, de fuga, de aproximação. a narrativa aqui seguirá como sendo "em primeira pessoa" (estilo Bruxa de Blair); o personagem fugindo da última sala e acabando fora da mesquita, em um ambiente deserto e tomado por vegetação
37	fotografia 29	fotografia saindo do ambiente	
38	fotografias 30, 31 e 32	fotografia do caminho com a árvore ao fundo; zooming da árvore; e o retorno à mesquita	a sequência de fotos tremidas/zooming dá ideia de tensão, confusão, de fuga, de aproximação. a narrativa aqui seguirá como sendo "em primeira pessoa" (estilo Bruxa de Blair); o personagem se deparando com a árvore retorcida e grotesca que parece cair sobre ele e a volta para a mesquita
39			
40	fotografias 33, 34 e 35	fotografia da porta de saída; fotografia da escada; fotografia da câmera indo ao chão	a sequência de fotos tremidas/zooming dá ideia de tensão, confusão, de fuga, de aproximação. a narrativa aqui seguirá como sendo "em primeira pessoa" (estilo Bruxa de Blair); o personagem dentro da mesquita novamente, tenta subir pela escada e se vê encurralado, ideia da câmera caindo no chão
41			
42	fotografia 36	"fotografia de transição", do degrau mais próximo (quase abstrato), transição para o fim da narrativa com o fundo completamente preto	-
43			
44	final/página espelhada	fundo completamente preto	tudo escuro, "conclusão" da narrativa
45	final/terceira capa	fundo completamente preto + créditos	posicionar os créditos sem muito destaque na página
46	quarta capa	mesma fotografia da capa	parte traseira do fotozine, pensar que deve "combinar" com a capa

APÊNDICE C — Outros registros do processo criativo

Abaixo, segue um compilado de materiais que auxiliaram no processo de criação do fotozine (mesmo que não tenham sido, necessariamente, utilizados no produto final):

Figura 17 — fotografias de outros lugares abandonados¹³



Fonte: arquivo do autor

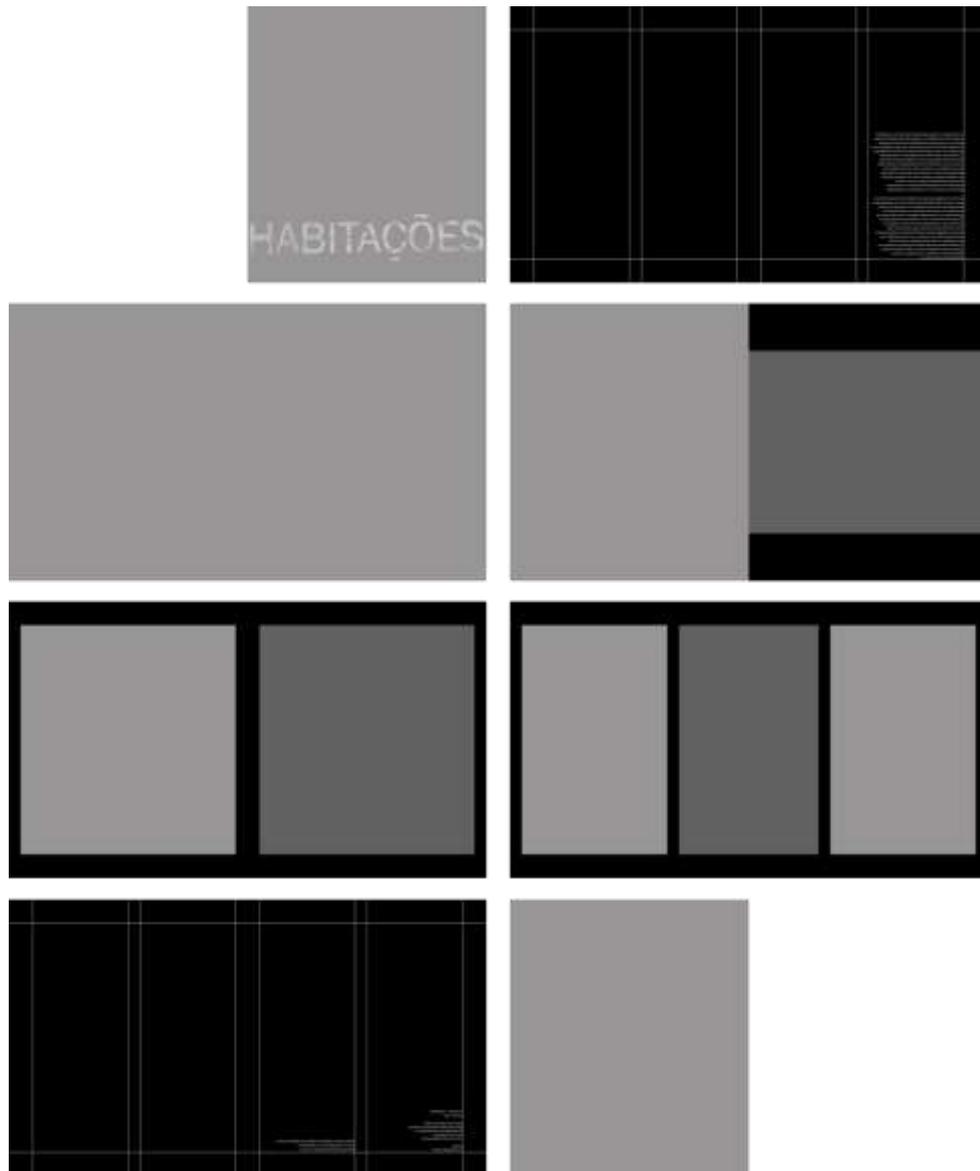
¹³ Na primeira linha, as Ruínas da UnB; na segunda, um estacionamento ao lado do Planetário de Brasília; e, por último, a Piscina com Ondas, no Parque da Cidade.

Figura 18 — fotografias com modelos



Fonte: arquivo do autor

Figura 19 — *layout* das páginas do fotozine¹⁴



Fonte: arquivo do autor

Figura 20 — opções de fonte para o título



Fonte: arquivo do autor

¹⁴ A cor preta corresponde ao fundo das páginas e as formas em tons de cinza, ao espaço das fotografias.

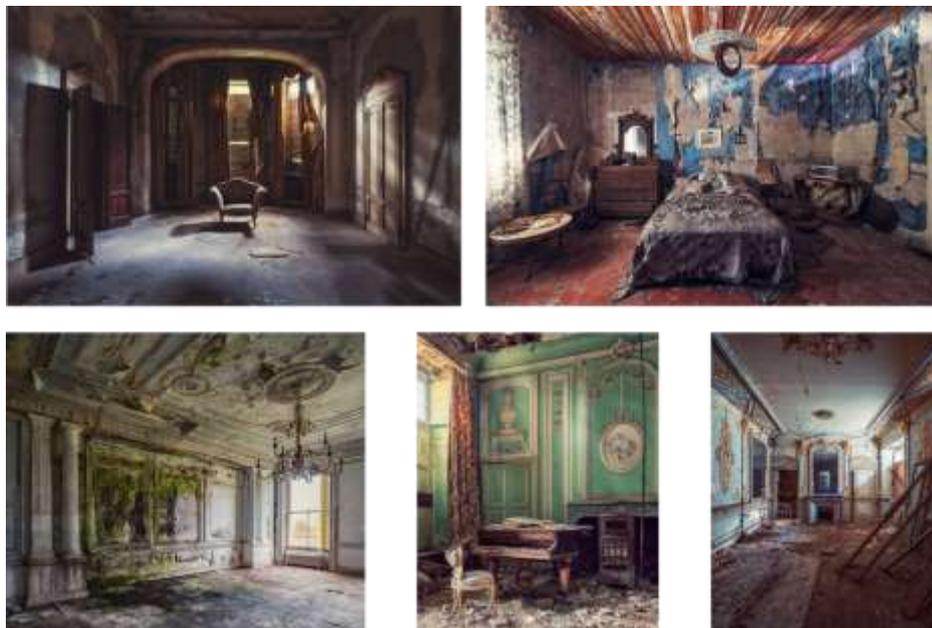
APÊNDICE D — Outras referências fotográficas

Figura 21 — Romany WG (2010), *Beauty in Decay*¹⁵



Fonte: < <http://romanywg.com/wp/>>

Figura 22 — Gina Soden (2020), *How Long is It Now?*¹⁶



Fonte: < <https://www.ginasoden.co.uk/gina-soden-artworks/how-long-is-now/>>

¹⁵ O trabalho do fotógrafo e cineasta é uma das maiores referências no movimento de exploração urbana e busca registrar a beleza das ruínas, superando as barreiras do esquecimento, da degradação e do abandono.

¹⁶ De acordo com a fotógrafa, a série trabalha a percepção do tempo, o paradoxo entre o passado, representado pelas ruínas, e o presente, trazendo à tona uma reflexão sobre o significado do tempo e o entendimento do momento presente — o agora.

Figura 23 — Prints do filme *The Blair Witch Project*¹⁷



Fonte: *The Blair Witch Project* (1999)

Figura 24 — Miguel Rio Branco (1997), *Silent Book*¹⁸



Fonte: <http://miguelriobranco.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&flg_Tipo=1>

¹⁷ O filme não serviu apenas como referência para a construção da narrativa, também foi utilizado como referência para as fotografias em movimento, em especial aquelas de ambientes externos.

¹⁸ A obra de Miguel Rio Branco entra como referência fotográfica e estética por trabalhar a simbólica da imagem através de cenas misteriosas e, muitas vezes, com uma atmosfera onírica.