

Camila Mangueira Soares  
Fabrício Fava

# A fotografia por meio dos arquivos de processo: reflexões sobre a publicação das folhas de contato

### Resumo

Partindo da recorrência atual de publicação e discussão de materiais de processo de criação fotográfico, este artigo apresenta uma investigação das folhas de contato enquanto materiais detentores de informações pertinentes à complexidade do fazer e, logo, do pensamento na fotografia. Para tanto, a análise concentra-se nas folhas de contato publicadas nos livros *Magnum Contatos e Proof* e no *DVD Contacts*. O estudo se deu sob a perspectiva teórica da crítica de processo proposta por Cecília Salles, que, com base na semiótica peirceana, apresenta-se como meio de percepção da fotografia para além da ideia de produto, tornando possível o seu entendimento a partir das relações de interconexão e interação entre pensamento e materialidades.

### Palavras-chave

Comunicação. Semiótica. Crítica de Processo. Fotografia. Folhas de contato.

---

### Como citar:

SOARES, Camila Mangueira; FAVA, Fabrício. A fotografia por meio dos arquivos de processo: reflexões sobre a publicação das folhas de contato. *Porto Arte: Revista de Artes Visuais*. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, v. 22, n. 36, p.1-11, jan.-jun. 2017. e-ISSN 2179-8001. DOI: <http://dx.doi.org/10.22456/2179-8001.51374>

## INTRODUÇÃO

A invenção e a constante reformulação de tecnologias, ferramentas e plataformas de compartilhamento de informações *on line*, nos coloca diante de um processo de produção e de difusão de conteúdos imagéticos cada vez mais diversos. Mais especificamente no que confere à produção fotográfica, notamos uma tendência para a publicação de diferentes materiais inéditos e/ou desconhecidos de processos de criação fotográficos. Concomitantemente a isso, uma recorrente promoção de eventos e debates relativos a eles realizados por criadores, curadores, agências de imagem e também por aqueles que pesquisam e/ou produzem no campo da linguagem visual. Fato que pode ser verificado em livros e catálogos de exposições de natureza fotográfica; em sites e nas redes sociais de artistas e profissionais que expõem e discutem seus processos de criação e produção; exposições de obras juntamente com materiais ligados aos percursos criativos; nas aberturas à visitação de ateliês; sob a forma de *workshops* e/ou cursos ministrados por artistas e profissionais sobre seus métodos, etc.

Cientes do desafio de investigação da diversidade de ações e processos que envolvem os materiais de criação, oferecemos aqui uma reflexão introdutória sobre a folha de contato. O que se dará, de maneira específica, através de casos que integram os projetos dos livros *Magnum Contatos* e *Proof* e do *DVD Contacts*.

A escolha pela folha de contato se justifica, principalmente, pela sua importância enquanto ferramenta de tomadas de decisões editoriais e, logo, o que interessa para nós, de registro de metodologias de trabalho. Acreditamos que o trato relacional dos índices fornecidos pelos materiais permitem trazer à tona um pouco mais sobre as relações entre os percursos, os gestos e as ações do que entendemos ser o sistema fotográfico.

Levando em consideração a importância de se discutir sobre fotografia no panorama contemporâneo de novas trocas e situações da imagem, o artigo é dedicado à algumas considerações introdutórias sobre o fenômeno de publicação do arquivo fotográfico antes reservado. A ideia é, a partir de uma perspectiva da criação, acrescer questionamentos sobre a complexidade da linguagem fotográfica.

## UM AMBIENTE INEXPLORADO: O DESAFIO DE UM OLHAR RELACIONAL NA FOTOGRAFIA

Antes de adentrarmos nos materiais de processo, é imprescindível estabelecer algumas implicações derivadas da nossa proposta de uma perspectiva relacional para a fotografia. A começar pela de ampliação da concepção de fotografia de apenas objeto de contemplação e/ou de produto, para aquela que também envolve um ambiente maior de interconexões e interatividades entre pensamento e materialidade.

Por diferentes enfoques, percebemos que grande parte dos estudos clássicos (BARTHES, 1984; BENJAMIN, 1994) e atuais (SANTAELLA & NOTH, 2008; DUBOIS, 2009) possuem teorizações sobre a imagem fotográfica que insurgem do *ato de tomada*<sup>1</sup>, isto é, da ideia de clique<sup>2</sup>. Assim, tomando-o como tema central, discursam boa parte das análises imagéticas e conjecturas críticas como: o automatismo, a reprodutibilidade, a veracidade, o registro, o real, etc. Sendo o *ato de tomada* fundamentalmente uma das características da fotografia e, portanto, um ponto profícuo para debates no campo, partimos brevemente para a problematização da lógica ligada a essa ideia.

Neste momento, vale pontuarmos que o destaque dado ao *ato de tomada* na fotografia não ocorre por acaso. Essa noção possui algumas de suas raízes nas últimas décadas do século XIX, quando a ideia de instantâneo adentrou a lógica fotográfica e se tornou predominantemente natural em sua experiência. Por *instante* podemos entender como o menor espaço apreciável de tempo. Essa noção refere-se a um “tempo de exposição em uma duração inapreensível, um valor abstrato numa escala temporal estritamente quantitativa” (LISSOVSKY, 2008, p.35).

O *ato de tomada* enquanto definição estática do pensamento fotográfico reflete uma lógica de simplificação e linearidade atrelada ao seu processo de criação. Viés que possui vínculo com uma noção maquínica, onde podemos encontrar, por exemplo, expressa na linearidade dos manuais de instruções de uso de aparelhos, e cuja herança está no berço industrial. Assim, sob essa ótica de simplificação, o fazer fotográfico parece compreendido como uma espécie de relógio que, por sua vez, opera num fluxo ordenado de passos retilíneos e etapas pré-determinadas para gerar visibilidade.

Esse pensamento, de maneira geral, tem suas raízes numa visão de mundo cartesiana, na qual “postula-se que todos os corpos materiais são máquinas que operam por princípios mecânicos” (VIEIRA & SANTAELLA, 2008, p.48). Porém, a situação que nos deparamos no mundo real é mais delicada. Os altos índices de produção e a variedade de possibilidades desse fazer dissipam-se velozmente sobre a sociedade sob diferentes formas e criações que indiciam a necessidade de reflexões que levem em consideração aspectos ligados a sua complexidade.

1. Refere-se ao ato de captura da imagem no aparato fotossensível (seja analógico ou digital) provocado pelo acionamento do botão de disparo (clique) na câmera fotográfica.

2. Este termo inclui o gesto de acionar um botão de uma máquina para a realização de imagens.

De fato, como uma prática específica, há momentos recorrentes, normativos e característicos do seu fazer, como o próprio gesto do clique, mas destacamos que, diante da diversidade de procedimentos possíveis no campo, não são pontos únicos e isolados. O entendimento da fotografia pelo recorte do ato de tomada deixa inexploradas questões ligadas a outras etapas pertinentes ao seu processo de criação, e, sobretudo, sublimado um contexto comunicacional a que isto se conecta.

É importante ressaltar que estamos lidando aqui com uma perspectiva no âmbito da criação, cenário este que nos permite ponderar e somar outros processos inerentes à natureza fotográfica. À vista disso, leva-se em consideração não apenas a obra ou ao produto entregue a público em si, tido como "concluído", mas a inclusão de um olhar de mobilidade que envolve o ambiente e os processos constitutivos dos trabalhos nos debates. Dessa forma, recorreremos ao viés teórico da crítica processual (SALLES, 2006) que, com base na semiótica peirceana, apresenta um enfoque relacional como caminho para percepção da dinâmica do movimento criador e suas implicações.

### O QUE HÁ POR DETRÁS DOS ARQUIVOS DE PROCESSO: A PUBLICAÇÃO DAS FOLHAS DE CONTATO

Adentrando na pluralidade das questões sobre o fazer fotográfico, partimos das folhas de contato enquanto um dos meios de manifestação material da dinâmica inerente à natureza fotográfica, especialmente ligada ao próprio ato de tomada. A *folha de contato*, do inglês *contact sheet*, conhecida no meio fotográfico também por *prova* ou *copião*, trata-se de um material obtido no método analógico<sup>3</sup> por meio da impressão direta de chapas, rolos (filme), (ou sua sequência de negativos/positivos), em superfícies fotossensíveis, como papéis fotográficos (fig. 01).

3. Apesar disso, no âmbito digital há também sua confecção por meio de softwares, e seu uso se dá enquanto instrumento de estudo, triagem e arquivamento em veículos de comunicação (revistas e jornais), como também ainda é realizada por fotógrafos, artistas e curadores.

**Figura 1.** O fotógrafo Henri Cartier-Bresson examinando suas imagens na folha de contato e ao lado uma das folhas com marcas de seleção do fotógrafo. Fonte: *Magnum Contatos*, 2012.



Enquanto ferramenta, as folhas apresentam ao fotógrafo e à sua equipe uma primeira visão do que foi captado pela película, servindo como objeto de análise; de seleções sob forma de triagens; de estudos para as futuras ampliações (como, por exemplo, o estabelecimento de reenquadramentos das fotos e estudos de luz); e índice para organização e arquivamento de matrizes. No caso da publicidade e do jornalismo, essas folhas representam um ponto de contato para discussões entre fotógrafo, editores e agências acerca da resolução das publicações.

Diante de tamanha importância na construção de imagens icônicas que circularam e permeiam a mídia ao longo dos anos, cabe salientar, sobretudo, o seu papel enquanto fenômeno denunciador de um pensamento fotográfico em construção.

### **AS FOLHAS DE CONTATO E A DINAMICIDADE DO PROCESSO FOTOGRÁFICO: ANÁLISE DE CASOS**

Neste artigo, trazemos como recorte de análise a reflexão sobre as *folhas de contato* de três fotógrafos renomados, cujas obras geralmente são contempladas por críticos pela precisão de captura: Robert Capa, Henri Cartier-Bresson e Jim Marshall. Os materiais selecionados para investigação estão publicados no livro *Magnum Contatos* (2012), no *DVDs Contacts* (2005) e no livro *Proof* (2004).

Publicado em 2012, o livro *Magnum Contatos* apresenta pela primeira vez arquivos de 69 fotógrafos, dentre eles Henri Cartier-Bresson e Robert Capa, que integraram a *Magnum Photo*<sup>4</sup>. Esta foi uma importante cooperativa de fotógrafos responsável pela produção de reportagens para revistas renomadas como a norte-americana *Life* e os mais variados jornais. É interessante pontuar que os fotógrafos da *Magnum* é que decidiam as direções seguidas pelos trabalhos, como também os responsáveis pela orientação das feitura.

Organizado de forma cronológica, seguindo o viés histórico dos fatos retratados nas reportagens, *Magnum Contatos* curiosamente expõe materiais como: folhas de contato, negativos selecionados e ampliados, fotos selecionadas, credenciais de imprensa, cadernos de notas dos fotógrafos, algumas páginas de publicações da época das fotos, além de textos reflexivos dos próprios fotógrafos sobre suas obras e de especialistas e pesquisadores. De acordo com Kristen Lubben, responsável pela edição do livro, “a intenção é oferecer ao leitor a percepção de como cada fotógrafo depara-se inicialmente com seu trabalho, e o processo íntimo que ocorre a seguir de edição e seleção” (2012, p.9). *Magnum Contatos* representa 70 anos de história que poderiam estar arquivados dentro das estantes da *Magnum*, mas que são trazidos a conhecimento público em

4. Cooperativa francesa fundada em 1947, na França, inicialmente por Robert Capa, David Seymour, Georges Rodger e Henri Cartier-Bresson.

plena era de efervescência e difusão imagética frente aos aparatos digitais.

Dentre o vasto material e as 139 folhas de contato, com ampliações em preto e branco e coloridas apresentadas no livro, selecionamos para o debate as pertencentes ao fotógrafo húngaro Robert Capa no episódio da batalha do rio Segre<sup>5</sup> em 1938, período final da Guerra Civil Espanhola. Um dos motivos dessa triagem situa-se na interessante forma de organização dos fatos retratados e edição das fotos expostas no material de Capa, como também a importância do período (anos 30/40) em que as *provas de contato* adentravam no processo de criação fotográfica e destacavam-se como importante ferramenta de comunicação do fotográfico com sua obra e com a mídia (revista).

Capa possuía o costume de criar cadernos de suas chapas fotográficas para indexar as imagens para cada reportagem, o que funcionava também como um *caderno de esboços* em que imagens eram selecionadas, descartadas, organizadas. Fato observado no costume de Capa de numerar as imagens no caderno, criando sequências para a apresentação do assunto da reportagem e de anotações junto a essas imagens destinadas muitas vezes aos editores das revistas e jornais.

No caderno de cópias de Capa, os contatos em questão (fig. 02) apresentam a sequência de algumas das chapas utilizadas por ele em apenas um dia cobertura da batalha. Em uma das páginas do caderno (fig. 03), com as imagens numeradas a próprio punho por Capa, são ordenadas respeitando a sequência de concepção no tempo de cobertura do evento, com exceção das últimas duas trilhas do caderno que inclui chapas pertencentes a um momento distinto no processo de captura, mas que curiosamente foram incluídas no final como se fossem sequenciais (fig. 03).

5. Reportagem que consagrou Robert Capa na mídia como "maior fotógrafo de guerra do mundo", menção da revista inglesa *Picture Post*.

**Figura 2 e Figura 3.** A primeira imagem apresenta a sequência original de disparos do filme, já a seguinte, o caderno de Capa com a ordem das imagens enviadas para os editores sem as duas últimas chapas da sequência. Fonte: *Magnum Contatos*, 2012.



“Capa, que vinha se especializando em contar uma história por meio de suas fotografias, pode ter desejado encerrar a narrativa com duas chapas de soldados em meio a nuvens de pó, criando assim um final mais intenso para a página” (LUBBEN, 2012, p.27). Estas imagens, inclusive, foram apresentadas de forma sequenciada por revistas internacionais para enfatizar o movimento de proximidade do fotógrafo na cena retratada. Capa, de maneira interessante, fez uso da lógica da sequência irreversível de disparos durante um evento para construir, por meio da elaboração de *folhas de contato*, a apresentação de uma narrativa mais condizente com a situação com a qual vivia em plena guerra.

Nesse contexto criativo, somar ao exame crítico outros momentos pertinentes ao fazer (além *ato de tomada*) acarreta na percepção da mobilidade do pensamento fotográfico. O caso do caderno de Capa, aqui brevemente apresentado, sugere um rompimento com a lógica linear, determinada e irreversível ligada à construção de sentido na fotografia. Dessa forma, o caderno revela-se como um *espaço de possibilidades*. Assim, a apresentação e discussão das *folhas de contato* indiciam um contexto complexo em que o fotográfico perpassa a ideia de sistema pré-determinado e isolado, mas mostra-se como um espaço em que os estabelecimentos de estratégias e critérios fazem-se fundamentais à natureza de sua condução.

Somando à análise o estudo das *folhas de contato* publicadas em outros materiais, chegamos à coleção de DVDs *Contacts* (2005). Esta traz, de maneira interessante, comentários de vários fotógrafos sobre seus processos de criação. *Contacts* inclui três volumes: *I. The Great Tradition of Photojournalism*, *II. The Renewal of Contemporary Photography* e *III. Conceptual Photography*. No primeiro volume, encontramos algumas das provas de negativo de Henri Cartier-Bresson, sendo curioso notar as marcações – geralmente em vermelho (fig. 04) – numa mesma sequência dos negativos selecionados para uma futura ampliação<sup>6</sup> e divulgação.

6. Momento de ampliação consiste em fazer cópias positivas, ampliadas a partir de um negativo fotográfico. Essa cópia é feita por meio de uma projeção da imagem do negativo num outro suporte fotossensível, normalmente o papel fotográfico.



Figura 4. Apresenta detalhe de uma prova de negativo de Bresson e a seleção em vermelho de um instante decisivo dentre os “outros”. Fonte: DVD *Contacts*, vol. I.



Esse material, apresentado por meio dos contatos, fornece sobre o processo de criação de Bresson o momento da seleção dos negativos, ou seja, o momento de escolha da fotografia que, entre as demais, parecia estar mais próximo do que ele procurava representar: uma fotografia (instante visual) que reunisse um certo rigor estético e conteúdo com ressonância. Desta forma, de fato havia a marcação da fotografia que melhor representasse o que Bresson chamava de *instante decisivo*, a foto que refletia o seu “desejo de capturar numa só imagem o essencial de uma cena que surgisse” (CARTIER-BRESSON, 2004, p.16), cuja forma dotada de tema e beleza a partir do que é oferecido.

Observando de modo mais cuidadoso o texto *O Instante Decisivo* de Bresson (2004, p.18) em *Imaginário Segundo a Natureza*, percebe-se que ele mesmo discorre sobre a etapa de escolha das fotografias quando diz que durante o processo existem duas seleções, e assim há dois possíveis pesos; um, quando somos confrontados com a realidade do visor, o outro, uma vez as imagens fixadas e reveladas, quando somos obrigados a nos separar daquelas que, ainda que corretas, seriam menos fortes.

O disparo para ele era visto como um *bloco de esboços* que refletia tentativas, aprimoramentos e achados. Assim, sob outro ponto de vista não menos interessante, o fotógrafo Jim Marshall traz, com o livro *Proof* (2004), uma coletânea de provas de seus contatos de alguns de seus filmes tirados com suas câmeras Leicas. Segundo Selvin (*apud* MARSHALL, 2004, p.4), os contatos revelam “como ele vê o mundo, como ele avalia as emoções das pessoas – através de um visor”.

Com as folhas de contatos publicadas (fig. 05), Marshall expôs o seu critério de escolha das imagens que melhor representassem (além da composição e disposição) o espírito que ele estava buscando para retratar tal pessoa ou situação para determinado ambiente de publicação (revistas, jornais, etc). Para nós, esses contatos servem como documentos de processo que, segundo Salles (2012, p.17), são aqueles que “contêm sempre a ideia de registro”, e que dizem respeito, portanto, ao pensamento de que o fotógrafo reteve, ao longo do seu processo criativo, alguns elementos que podem chegar a ser possíveis concretizações (no caso, os negativos até então não selecionados) da obra ou então elementos que foram auxiliares dessa realização.

A análise do material publicado em *Proof* apresenta em primeira instância movimentos prospectivos e retrospectivos do fotógrafo durante sua criação. O primeiro pode ser percebido pelo crítico, por exemplo, na apreciação dos outros cliques (trazidos nas folhas) que rodeiam as fotos mais publicadas em Marshall e que detonam o movimento deste de aproximação com a câmera, de testes de enquadramento e do próprio convívio no ambiente (inclui pensar a luz) e diante dos artistas, isto é, uma dinâmica interativa propiciada pelos gestos de busca



pela captura fotográfica. O segundo movimento indiciado pelas folhas refere-se ao encontro do artista com essas imagens após a realização da revelação do filme, no qual há os estudos de reenquadramentos e seleções das imagens na própria folha de contato. Nesta, no caso de Marshall, as marcações – geralmente em amarelo feitas a próprio punho pelo artista – são a prova do processo de escolha e estabelecimento de critérios para representar “a emoção” que desejava provocar com as imagens nas futuras publicações.



**Figura 5.** Uma das folhas de contato revela a seleção (riscos amarelos) na prova contato de fotografias tiradas num show dos Beatles em 1966, no *Candlestick Park* e, ao lado, a fotografia escolhida pelo fotógrafo para publicação. Fonte: *Proof*, 2004.

A análise do material publicado em *Proof* apresenta em primeira instância movimentos prospectivos e retrospectivos do fotógrafo durante sua criação. O primeiro pode ser percebido pelo crítico, por exemplo, na apreciação dos outros cliques (trazidos nas folhas) que rodeiam as fotos mais publicadas em Marshall e que detonam o movimento deste de aproximação com a câmera, de testes de enquadramento e do próprio convívio no ambiente (inclui pensar a luz) e diante dos artistas, isto é, uma dinâmica interativa propiciada pelos gestos de busca pela captura fotográfica. O segundo movimento indiciado pelas folhas refere-se ao encontro do artista com essas imagens após a realização da revelação do filme, no qual há os estudos de reenquadramentos e seleções das imagens na própria folha de contato. Nesta, no caso de Marshall, as marcações – geralmente em amarelo feitas a próprio punho pelo artista – são a prova do processo de escolha e estabelecimento de critérios para representar “a emoção” que desejava provocar com as imagens nas futuras publicações.

A abertura dos contatos serve de índice para um panorama de projetos e trabalhos com a utilização dos mais variados percursos criativos, escolhas e multiplicidade de campos e técnicas, o que torna cada vez mais difícil e impreciso chegar a definições e análises de imagens isoladas dentre essa compilação e interatividade de tramas do fotográfico.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos que o ato de tornar conhecida a existência desses materiais indicia, sobretudo, uma preocupação no estabelecimento de debate sobre questões imagéticas não dissociadas do contexto da criação. De maneira que se percebe um interesse recorrente no que confere à plasticidade dos movimentos entre pensamento e materialidade fotográfica. Fato aqui apresentado por meio da análise da publicação das folhas de contato, que curiosamente poderiam estar guardadas nas gavetas de artistas e fotógrafos e/ou arquivadas em prateleiras de agências, mas que, no entanto, são trazidas a público revelando um ambiente interacional de informações e movimentos originais sobre a criação, como: os modos de ação, estratégias e percursos do fotógrafo, os suportes utilizados na produção, as fontes de pesquisa, etc. O olhar para as folhas de contato, portanto, mostra-se como uma via de informações sobre o universo fotográfico de maneira mais aprofundada.

A publicação desses materiais reverbera na discussão de procedimentos relacionais desses fragmentos, como o não isolamento do gesto do *ato de tomada*, o que pode ser contemplado tanto sob o ponto de vista daquele que produz, como também do público. Dessa forma, os casos das folhas mencionadas neste artigo discorrem sobre a multiplicidade das interações, ressaltando que o próprio fotógrafo e seus materiais não dizem respeito a uma esfera privada, mas a agentes comunicativos.

Enquanto espaço de possibilidades, o material fotográfico expresso por meio das folhas de contato indicia o movimento possível e contínuo de articulação e ordenação de elementos visuais de acordo com o critério de produção de sentido de cada fotógrafo e mídia. Fato que descortina, portanto, um cenário de interação entre processo e obra.

Refletir sobre fotografia não significa apenas a consideração acerca de certo tipo de imagem, produto ou meio de trocas simbólicas, mas a um campo diverso, no qual materialidade e pensamento são indissociáveis. Desse modo, geralmente pensada mediante a predominância do resultado que produz: o “fixo”; a fotografia pede definições menos estáticas, isto é, um olhar crítico de mobilidade cujo desafio está na inclusão gradativa de diferentes variantes concernentes à sua natureza e seu ambiente de criação.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CARTIER-BRESSON, Henri. *O instante decisivo*. In O imaginário segundo a natureza. Trad. Renato Aguiar. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- CONTACTS, Vol. 1: *the great tradition of photojournalism*. Direção: Richard Copans & Stan Neumann. 2005. 1 DVD, color (156 min).
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 2009.
- LISSOVSKY, Mauricio (2008). *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X.
- LUBBEN, Kristen (Org.). *Magnum Contatos*. Trad. Jorio Dauster. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.
- MARSHALL, Jim. *Proof*. San Francisco: Chronicle Books, 2004.
- SALLES, Cecília. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Redes de criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2006.
- SANTAELLA, Lúcia & NOTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica e mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- VIEIRA, J. A. & SANTAELLA, L. *Metaciência: uma proposta semiótica e sistêmica*. São Paulo: Editora Mérito, 2008.

---

### Camila Mangueira Soares

Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP, 2016), mestre em Comunicação e Semiótica (PUC/SP, 2010), especialista em Teorias da Comunicação e da Imagem (UFC, 2007). Possui publicação de artigos e capítulos em livros, mais recentemente, *Novas Formas do Audiovisual* (2016) e trabalhos artísticos expostos internacionalmente, como no London Pinhole Festival (Londres -En, 2017) e #Art16 (Porto-Pt, 2017).

---

### Fabrcio Fava

Doutor em Comunicação e Semiótica pela PUCSP, mestre em Tecnologias da Inteligência e Design Digital pela PUCSP, especialista em Teorias da Comunicação e da Imagem pela UFC e graduado em Publicidade e Propaganda pela UNIFOR. Atualmente pesquisa e desenvolve projetos no contexto multidisciplinar da criatividade e design thinking, design para experiências baseado em jogos (design lúdico e gamificação) e design em movimento (motion design).

(\* ) Artigo submetido em novembro, 2014 e atualizado em 2017 para esta publicação.