



EM BUSCA DA BAILARINA
DA CAIXA DE MÚSICA:

O TEMPO EXPANDIDO E OS REFLEXOS NA FOTOGRAFIA

DANIELA REMIÃO DE MACEDO

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – PPGAV

Daniela Remião de Macedo

**EM BUSCA DA BAILARINA DA CAIXA DE MÚSICA:
O TEMPO EXPANDIDO E OS REFLEXOS NA FOTOGRAFIA**

Porto Alegre

2018

Daniela Remião de Macedo

**EM BUSCA DA BAILARINA DA CAIXA DE MÚSICA:
O TEMPO EXPANDIDO E OS REFLEXOS NA FOTOGRAFIA**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais com ênfase em Poéticas Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Prof. Dr. Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha
Orientador

Porto Alegre
2018

CIP - Catalogação na Publicação

Macedo, Daniela Remião de
Em Busca da Bailarina da Caixa de Música: O Tempo
Expandido e os Reflexos na Fotografia / Daniela
Remião de Macedo. -- 2018.
169 f.
Orientador: Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2018.

1. fotografia. 2. tempo. 3. mise-en-scene. 4.
hibridismo. 5. mestiçagem. I. Cunha, Eduardo
Figueiredo Vieira da, orient. II. Título.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Eduardo Figueiredo Vieira da Cunha (orientador – PPGAV/UFRGS)

Prof.^a Dr.^a Jociele Lampert (PPGAV/UDESC)

Prof.^a Dr.^a Andréa Brächer (DAV/UFRGS)

Prof.^a Dr.^a Niura Aparecida Legramante Ribeiro (PPGAV/UFRGS)

Prof. Dr. Alberto Semeler (PPGAV/UFRGS)

A bailarina

Não esquecerei a visão
da bailarina,
de porte altivo, dominando a cena,
passos graciosos e olhar tão vivo,
gesto expressivo e face tão serena.

Mas, de repente, ela fixa um ponto
e gira e gira, como uma menina,
e apesar de encerrar com graça e encanto,
perde o equilíbrio ao se erguer, quando termina.

Sei que, sem ter tanta beleza nos meus atos,
tenho caído também, se gira a vida,
numa harmonia frágil, refletida
num ponto externo, incerto e inexato.

Alguém mostrou-lhe que, buscando um ponto interno,
iria manter-se de pé, posto que é certo
que, enquanto algo em nós decai, qual pleno inverno,
há algo que vibra qual verão, vivo e desperto.

Consulto a voz que me fala ao coração,
e ela me informa que decerto é preciso
admitir que o ponto externo vá ao chão
para dar vida ao ponto eterno ao qual eu viso.

Sei que, um dia, girará a bailarina
com o apoio único de sua própria essência.
Mas sei também que engana a aparência,
e já não é seu aquele corpo que ali gira.

Pois já não crê no ponto imaginário,
e vê girar a vida, a bailarina.
Já que algo eterno, por trás deste cenário,
vai estar de pé ao se fecharem as cortinas.

Lúcia Helena Galvão Maya

(poema publicado no livro *Instantes de um tempo interior*
e autorizado pela autora para utilização neste trabalho)

À minha avó
Ausonia Nectoux Remião (*in memoriam*),
que me deixou a caixa de música.

À minha mãe
Maria Inês Remião de Macedo (*in memoriam*),
a joia mais preciosa que minha avó poderia me dar.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Eduardo Vieira da Cunha, pela sua disponibilidade, olhar atento e suas palavras sempre de incentivo.

A todos os professores que colaboraram para essa pesquisa com indicação de livros e ideias, especialmente Mônica Zielinsky, Paulo Silveira, Marilice Corona, Niura Ribeiro e Camila Schenkel.

A Andrea Brächer por me receber no *Lumen – Grupo de Estudos em Processos Fotográficos Históricos e Alternativos*, e compartilhar generosamente seus conhecimentos e experiências.

Aos todos os participantes do grupo *Lumen* pela troca de experiências e pelos trabalhos que construímos juntos.

Ao PPGAV por me abrigar durante esses dois anos de pesquisa, me permitindo estudar no mesmo Instituto de Artes que minha avó.

Aos colegas das várias disciplinas cursadas pela troca de conhecimentos e ideias ao longo desse tempo de convívio, especialmente ao Peter Gossweiler, que ouviu pacientemente minhas lembranças emocionadas que conduziram a pesquisa e as ideias que foram surgindo, e foi um dos maiores incentivadores do meu trabalho. À Natasha Ulbrich, por ser uma amiga sempre disposta a ajudar. Aos colegas Fercho Marquéz e Adriani Araujo, pelos nossos encontros animados quando tudo começou.

Aos professores Alberto Semeler e Andréa Brächer por aceitarem fazer parte da banca de qualificação e banca final dessa dissertação, pelas importantes contribuições ao desenvolvimento da pesquisa.

Às professoras Jociele Lampert e Niura Aparecida Legramante Ribeiro pela generosidade de terem aceitado participar da minha banca final.

Ao amigo de tantas aventuras Fábio Benevenuto, pela parceria divertida na viagem à Paris e por acompanhar meu trabalho sempre disposto a colaborar.

Ao amigo Adalberto Porto Alegre, pela troca de experiências sobre os processos históricos de impressão fotográfica em nossas conversas animadas entre cafés e químicos.

Ao amigo Marcelo Johann, por ficar comigo até tarde da noite testando equipamentos de som e gravando a melodia da caixa de música.

A toda equipe do Teatro São Pedro, pela receptividade e acolhimento, especialmente a Diego da Maia

, João Antônio Pires Pôrto, Martha Oberst, Dilmar Messias e a eterna Dona Eva Sopher (*in memoriam*), por me permitirem fazer parte dessa equipe incrível e abrigarem minha exposição no nosso tão querido teatro.

Ao André Hanauer pela iluminação do palco.

A todas as bailarinas que conheci durante esses dois anos e que me permitiram seguir e fotografar seus passos: Liudmila Titova (*Ballet da Rússia*), Marta Beiersdorff Bayona (*Ballet Nacional Sodre*), Júlia Prestes (*Ballet Vera Publitz*), Julia Bauer Favaro (*Ópera Ballet*), Mariana Schiavon, Riane Lovatto da Silva e Isabelle Cavalheiro (*Dora Ballet*), Gabriela Evangelista e Hiago Sabino Lehm (*Studio Corpore Sano*). E especialmente à Lotte Aimée de Weert, a minha primeira bailarina, por sua generosidade e disponibilidade para o ensaio fotográfico em Paris, e à Paula Amazonas, diretora artística da Companhia de Dança Municipal de Porto Alegre, que se tornou uma grande amiga, acompanhando de perto meu trabalho e colaborando com sua imagem, entrevista e troca constante de ideias.

Às bailarinas Ana Botafogo e Cecília Kerche pela delicadeza, generosidade e disponibilidade em contribuir para o meu trabalho, mesmo com suas agendas lotadas.

À generosidade e poesia de Lúcia Helena Galvão Maya e sua bailarina em versos.

A todos os amigos e familiares que acompanharam meu trabalho e minhas exposições.

À minha família por me apoiar sempre. Especialmente à minha mãe, por sua presença constante durante todo esse período, motivação maior para a realização desse trabalho, por sua disposição em ouvir sempre minhas longas histórias sobre arte e opinar amorosamente sobre minhas ideias. A melhor amiga, a melhor companhia, a melhor parceira, o maior apoio, meu maior exemplo. Queria poder expandir o tempo para tê-la eternamente ao meu lado, o ser mais próximo da perfeição com quem tive privilégio de conviver e em quem tento me espelhar.

Às forças celestiais por iluminarem o meu caminho e me conduzirem até aqui, e que agora se engrandecem com a luz da minha mãe.

Bebei na fonte viva do amor e preparai-vos, cativos da vida, a lançar-vos um dia, livres e alegres, no seio daquele que vos criou fracos para vos tornar perfectíveis e que quer modeleis vós mesmos a vossa maleável argila, a fim de serdes os artífices da vossa imortalidade.

O Espírito de Verdade (Paris, 1861)

O Evangelho segundo o Espiritismo - Capítulo VI, item 6

SUMÁRIO

RESUMO	xx
ABSTRACT.....	xxi
APRESENTAÇÃO	xxii
INTRODUÇÃO	1
1 PORTFOLIO	8
Até 2016.....	8
2017-2018.....	15
2 A BUSCA	41
2.1 A FASCINAÇÃO.....	41
2.2 AS REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS	46
2.3 O TEMA.....	47
2.4 O CORPUS	48
2.5 O PROCESSO	49
2.6 O TEMPO, A ARTE E A CIÊNCIA – reflexões iniciais.....	51
2.6.1 Arte e Ciência.....	53
2.6.2 O Tempo	54
3 A FOTOGRAFIA COMO <i>MISE-EN-SCÈNE</i>.....	62
3.1 A FOTOGRAFIA COMO ARTE	63
3.2 TEATRALIZAÇÃO FOTOGRÁFICA	65
3.2.1 A fotografia teatralizada de Edgar Degas.....	69
3.2.2 <i>La danseuse de Degas</i>	76
4 A FOTOGRAFIA COMO REPRESENTAÇÃO DO TEMPO.....	81
4.1 O TEMPO INSCRITO NA IMAGEM	84
4.1.1 <i>Traces de danseuse</i>	87
4.2 O TEMPO DENEGADO PELA IMAGEM.....	89
4.2.1 <i>Satin Rose</i>	93

4.3	O TEMPO DECOMPOSTO PELA IMAGEM	95
4.3.1	<i>Paris-POA</i>	102
5	A FOTOGRAFIA COMO PROCESSO HÍBRIDO E DE MISTIÇAGEM ..	111
5.1	ENTRE O ANALÓGICO E O DIGITAL	112
5.1.1	Técnicas e Procedimentos	112
5.2	ENTRE A FOTOGRAFIA E A PINTURA	113
5.2.1	<i>Danseuses bleues</i>	113
5.2.2	<i>Pas de deux</i>	119
5.3	ENTRE A FOTOGRAFIA E O CINEMA.....	120
5.3.1	Os precursores do cinema – a fotografia animada.....	120
5.3.2	O cinema	128
5.3.3	<i>Répétitions</i>	133
6	A FOTOGRAFIA COMO ESPELHO	135
6.1	O ESPELHO NA ARTE	136
6.2	FOTOGRAFIA: ESPELHO OU JANELA?	141
6.2.1	<i>Fenêtre et miroir</i>	143
6.3	FOTÓGRAFA E MODELO - EXPERIÊNCIAS E REFLEXÕES	144
6.4	O ESPELHO E A MULHER.....	145
6.4.1	O espelho da bailarina.....	146
6.4.2	<i>Fascination</i>	148
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	157
	ANEXO I: EXPOSIÇÕES VISITADAS EM PARIS (20 - 25/02/2017)	164
	ANEXO II: PRODUÇÃO BIBLIOGRÁFICA E ARTÍSTICA (2017-2018)	166
	ANEXO III: EXPOSIÇÃO	168

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Hippolyte Bayard, <i>Autoportrait en noyé</i> , 1840, fotografia.....	64
Figura 2 – Jean Auguste Dominique Ingres, <i>L'Apothéose d'Homère</i> , 1827, óleo sobre tela.....	70
Figura 3 – Walter Barnes, <i>The Apotheosis of Degas</i> , 1885, fotografia.....	71
Figura 4 – Edgar Degas, <i>Degas, Renoir et Mallarmé</i> , 1895, fotografia.....	72
Figura 5 - Edgar Degas (1834-1917), <i>Danseuse le bras tendue</i> , 1895-1896, Negativo monocromático em vidro.....	72
Figura 6 - Edgar Degas (1834-1917), <i>Danseuse ajustant sa bretelle</i> , 1895-1896, Negativo monocromático em vidro.....	73
Figura 7 - Edgar Degas (1834-1917), <i>Danseuse ajustant ses deux bretelles</i> , 1895-1896, Negativo monocromático em vidro.....	73
Figura 8 - Edgar Degas (1834-1917), <i>Danseuses Bleues</i> , 1899, Pastel sobre papel, 65 x 65 cm.....	74
Figura 9 - Edgar Degas (1834-1917), <i>Quatre Danseuses</i> , 1899, óleo sobre tela, 151.1 x 180.2 cm.....	74
Figura 10 - Edgar Degas (1834-1917), <i>Trois Danseuses</i> , 1898, Pastel sobre papel, 65.4 x 65.4 cm.....	75
Figura 11 - Edgar Degas (1834-1917), <i>Danseuse</i> , 1899, Pastel sobre papel, 30 x 31.5 cm.....	75
Figura 12 - Edgar Degas (1834-1917), <i>The Dancers</i> , 1899, Pastel sobre papel, 62.2x64.8 cm.....	75
Figura 13 - Edgar Degas (1834-1917), <i>Two Dancers</i> , 1879, 46.7 x 54.9 cm, Pastel sobre papel.....	76
Figura 14 – Edgar Degas, <i>Le Petite Danseuse de quatorze ans</i> , 1880-1881, escultura.....	77
Figura 15 – Edgar Degas, <i>Classe de danse</i> , 1873-1876, óleo sobre tela.....	78
Figura 16 – Edgar Degas, <i>Portrait de l'artiste</i> , 1855, óleo sobre tela.....	78

Figura 17 – Jacques-Henry Lartigue, <i>Grande Prêmio do Automóvel Clube da França</i> , 1912, fotografia	85
Figura 18 – William Klein, <i>Mailbox, Two Blurred Boys and Balloon</i> , 1955, fotografia	86
Figura 19 – Gjon Mili. <i>Pablo Picasso "painting" with light</i> , 1949, fotografia	87
Figura 20 - Philippe Halsman. <i>Brigitte-Bardot (Jump Book)</i> , 1959, fotografia ..	90
Figura 21 – Étienne-Jules Marey, <i>Untitled (Sprinter)</i> , 1890-1900, fotografia....	96
Figura 22 - Eadweard Muybridge, <i>The Horse in Motion (Animal Locomotion)</i> , 1878, fotogravura	97
Figura 23 - Eadweard Muybridge, <i>Descending stairs and turning with a pitcher in left hand (Animal Locomotion)</i> - imagem 138, 1884-85, fotografia	98
Figura 24 - Edgar Degas, <i>Danseuses attachant leurs sandales</i> , 1895, óleo sobre tela.....	99
Figura 25 - Edgar Degas, <i>Danseuses bleues</i> , 1890, óleo sobre tela	99
Figura 26 - Marcel Duchamp, <i>Nu descendant un escalier n. 2</i> , 1912, óleo sobre tela	100
Figura 27 - Duane Michals, <i>The Fallen Angel</i> , 1968, fotografia.....	101
Figura 28 – Santos-Dumont contornando a Torre Eiffel	105
Figura 29 – Santos-Dumont posando junto ao monumento em St. Cloud	109
Figura 30 – Carretel do mutoscópio, 1901, Coleção Santos-Dumont	124
Figura 31 – Cartões do mutoscópio, 1901, Coleção Santos-Dumont.....	124
Figura 32 – Fotografia de <i>Santos-Dumont explaining his air ship to the Hon. C. S. Rolls</i> , mutoscópio, 1901	126
Figura 33 - Fotografia de <i>Santos-Dumont explaining his air ship to the Hon. C. S. Rolls</i> , mutoscópio, 1901,.....	126
Figura 34 - Fotografia de <i>Santos-Dumont explaining his air ship to the Hon. C. S. Rolls</i> , mutoscópio, 1901,.....	126
Figura 35 - Ilustração da reportagem da Revista da Semana, 1945,	127

Figura 36 - Ilustração da reportagem da Revista da Semana, 1945,	127
Figura 37 – <i>Cinemagraph</i> de Jamie Beck e Kevin Burg, 2011, animação	130
Figura 38 – <i>Cinemagraph</i> do filme <i>Looper</i> , 2010, animação.....	131
Figura 39 - Caravaggio, Narciso, 1597-1599, óleo sobre tela, 113,3x145 cm	136
Figura 40 - Diego Rodriguez de Silveira Velázquez (1599-1660), <i>As Meninas</i> , 1656, óleo sobre tela, 318 x 276 cm	137
Figura 41 - Fotografias capturadas do aparelho de televisão durante o filme <i>Alice Através do Espelho</i> (2016)	140
Figura 42 - Fotografias capturadas do aparelho de televisão durante o filme <i>Espelho, Espelho Meu</i> (2012)	145
Figura 43 - Autor desconhecido, Anamorfose “O fumador”, com espelho piramidal metálico, anterior a 1773, aço polido e latão e óleo sobre madeira, 75x75x15 cm (anamorfose), 13 x 13 cm (espelho piramidal)	149

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 – Dani Remião, <i>Gisele Bündchen pela grife Colcci</i> , 2005	9
Fotografia 2 – Dani Remião, <i>Fotografia de Moda</i> , trabalhos diversos, 2005-2010	10
Fotografia 3 – Dani Remião, <i>Ensaio de beleza</i> , 2017	11
Fotografia 4 – Dani Remião, <i>Ballet na favela</i> , 2014	12
Fotografia 5 – Dani Remião, <i>Sem título</i> , da <i>exposição coletiva Foto&grafia - imagens em versos</i> , Festival Internacional de Fotografia do Rio de Janeiro, 80 x 80 cm, 2011.....	13
Fotografia 6 – Dani Remião, <i>Experimentos com Hand-colouring</i> , colorização manual de impressão p&b em papel fotográfico, 10 x 15 cm, 2016	14
Fotografia 7 – Dani Remião, <i>Sem título</i> , série <i>La danseuse de Degas</i> , N° 1, pigmento mineral sobre papel Hahnemühle PhotoRag, 32,9 x 48,3 cm, 2017. 16	
Fotografia 8 – Dani Remião, <i>Sem título</i> , série <i>La danseuse de Degas</i> , N° 2, pigmento mineral sobre papel Hahnemühle PhotoRag, 32,9 x 48,3 cm, 2017.. 16	
Fotografia 9 – Dani Remião, <i>Sem título</i> , série <i>La danseuse de Degas</i> , N° 3, pigmento mineral sobre papel Hahnemühle PhotoRag, 32,9 x 48,3 cm, 2017. 16	
Fotografia 10 – Dani Remião, <i>Sem título</i> , série <i>La danseuse de Degas</i> , N° 4, pigmento mineral sobre papel Hahnemühle PhotoRag, 32,9 x 48,3 cm, 2017. 17	
Fotografia 11 – Dani Remião, <i>Sem título</i> , série <i>La danseuse de Degas</i> , N° 5, pigmento mineral sobre papel Hahnemühle PhotoRag, 32,9 x 48,3 cm, 2017. 17	
Fotografia 12 – Dani Remião, <i>Sem título</i> , série <i>La danseuse de Degas</i> , N° 6, pigmento mineral sobre papel Hahnemühle PhotoRag, 32,9 x 48,3 cm, 2017. 17	
Fotografia 13 – Dani Remião, <i>Sem título</i> , série <i>Paris-Poa</i> , N° 1, pigmento mineral sobre papel Canson Edition Etching Rag, 50 x 50 cm, 2017-2018.....	18
Fotografia 14 – Dani Remião, <i>Sem título</i> , série <i>Paris-Poa</i> , N° 2, pigmento mineral sobre papel Canson Edition Etching Rag, 50 x 50 cm, 2017-2018.....	19
Fotografia 15 – Dani Remião, <i>Sem título</i> , série <i>Paris-Poa</i> , N° 3, pigmento mineral sobre papel Canson Edition Etching Rag, 50 x 50 cm, 2017-2018.....	20

Fotografia 16 – Dani Remião, <i>Sem título</i> , série <i>Paris-Poa</i> , N° 4, pigmento mineral sobre papel Canson Edition Etching Rag, 50 x 50 cm, 2017-2018.....	21
Fotografia 17 – Dani Remião, <i>Sem título</i> , série <i>Paris-Poa</i> , N° 5, pigmento mineral sobre papel Canson Edition Etching Rag, 50 x 50 cm, 2017-2018.....	22
Fotografia 18 – Dani Remião, <i>Sem título</i> , série <i>Paris-Poa</i> , N° 6, pigmento mineral sobre papel Canson Edition Etching Rag, 50 x 50 cm, 2017-2018.....	23
Fotografia 19 – Dani Remião, <i>Pas de deux</i> , série <i>Entre pixel et pinceau</i> , díptico, <i>photogenic drawing</i> sobre tela e <i>hand-colouring</i> com espuma rose e vinho tinto, 30 x 30 cm, 2018.....	24
Fotografia 20 – Dani Remião, <i>Danseuses Bleues</i> , série <i>Entre pixel et pinceau</i> , cyanotype sobre tela, políptico (9 telas), 20 x 20 cm, 2017.....	26
Fotografia 21 – Dani Remião, <i>Sem título</i> , série <i>Traces de danseuse</i> , N° 1, pigmento mineral sobre PhotoArt ProCanvas, tríptico, 30 x 30 cm, 2018.	27
Fotografia 22 – Dani Remião, <i>Sem título</i> , série <i>Traces de danseuse</i> , N° 2, pigmento mineral sobre PhotoArt ProCanvas, tríptico, 30 x 30 cm, 2018.....	28
Fotografia 23 – Dani Remião, <i>Sem título</i> , série <i>Traces de danseuse</i> , N° 3, pigmento mineral sobre PhotoArt ProCanvas, tríptico, 30 x 30 cm, 2018.	29
Fotografia 24 – Dani Remião, <i>Sem título</i> , série <i>Fenêtre et miroir</i> , N° 1, pigmento mineral sobre papel Canson Edition Etching Rag, 75 x 30 cm, 2018.....	30
Fotografia 25 – Dani Remião, <i>Sem título</i> , série <i>Fenêtre et miroir</i> , N° 2, pigmento mineral sobre papel Canson Edition Etching Rag, 75 x 30 cm, 2018.....	31
Fotografia 26 – Dani Remião, <i>Sem título</i> , série <i>Fenêtre et miroir</i> , N° 3, pigmento mineral sobre papel Canson Edition Etching Rag, 75 x 30 cm, 2018.....	32
Fotografia 27 – Dani Remião, <i>Sem título</i> , série <i>Satin rose</i> , N° 1, sublimação sobre tecido cetim, 120 x 180 cm, 2017.....	33
Fotografia 28 – Dani Remião, <i>Sem título</i> , série <i>Satin rose</i> , N° 2, sublimação sobre tecido cetim, 120 x 180 cm, 2017.....	34
Fotografia 29 – Dani Remião, <i>Sem título</i> , série <i>Satin rose</i> , N° 3, sublimação sobre tecido cetim, 120 x 180 cm, 2017.....	35

Fotografia 30 – Dani Remião, <i>Répétitions</i> , projeção de vídeo em telas de tule, 150 x 150 cm, 2017.....	36
Fotografia 31 – Dani Remião, <i>Fascination</i> (versão digital), reflexo da execução de vídeo cíclico em superfície de vidro piramidal, 2018	38
Fotografia 32 – Dani Remião, <i>Fascination</i> (versão <i>cinema de bolso</i>), fotografia animada, 2018.....	40

RESUMO

Esta pesquisa de mestrado tem por objetivo apresentar a pesquisa em Poéticas Visuais desenvolvida no Mestrado PPGAV-UFRGS (2016-2018) e propõe uma reflexão sobre questões que envolvem a fotografia e o tempo. São abordadas possibilidades da fotografia artística que permitem expandir o tempo do fazer fotográfico, incorporando temporalidades de todo o processo de criação, desde o *mise-en-scène* na pré-produção, a representação do tempo na fotografia, até a seleção das imagens, e utilização de processos artesanais e digitais na pós-produção. Apresenta relações entre fotografia, pintura e cinema, buscando na arte e na ciência na Paris do século XIX, especialmente nos artistas/cientistas Edgar Degas, Étienne-Jules Marey e Alberto Santos-Dumont, referências para o processo de criação fotográfica. Revisa conceitos de hibridismo e mestiçagem, refletindo em que momentos permeiam o processo de criação de produção fotográfica, que utiliza apropriação de imagens, processos históricos de impressão fotográfica, processos digitais, e mescla processos analógico e digital com uma postura contemporânea. Alguns aspectos relacionados ao espelho na arte e aos reflexos na fotografia também serão abordados neste trabalho. As reflexões surgem a partir da apresentação de trabalho plástico realizado com inspiração em um caixa de música. O corpus de trabalho desta pesquisa de mestrado resulta de ensaios fotográficos de bailarinas que deram origem às séries *La danseuse de Degas*, *Paris-Poa*, *Entre pixel et pinceau (Danseuses Bleues e Pas de deux)*, *Traces de Danseuse*, *Fenêtre et miroir*, *Satin Rose*, e aos trabalhos *Répétitions e Fascination*.

Palavras-chave: Fotografia; Tempo; *Mise-en-scène*; Hibridismo; Mestiçagem; Espelho.

ABSTRACT

This thesis aims to present the Masters research in Visual Poetry at the Postgraduate Program in Visual Arts at UFRGS (2016-2018) and proposes reflection on issues involving photography and time. Possibilities of art photography are explored that allow expanding the time of making photography, incorporating temporalities into the whole creative process, from *mise-en-scène* in pre-production, to representing time in photography, up to the selection of images and the use of manual and digital processes in post-production phase. It presents relationships between photography, painting and cinema, finding in art and science of Paris in nineteenth-century, especially in the artists/scientists Edgar Degas, Étienne-Jules Marey and Alberto Santos-Dumont references for the photographic creation process. The concepts of hybridity and miscegenation are revised, investigating the moments they permeate the photographic creation process, which uses image appropriation, historical processes of photographic printing, digital processes, and merges analog and digital processes with a contemporary posture. Some aspects related to the mirror in the art and the reflexes in the photography will also be approached in this work. The reflections arise from the presentation of a plastic work done with inspiration in a music box. The corpus of works of this masters research results from photographic essays of ballet dancers that gave rise to the series named *La danseuse de Degas*, *Paris-Poa*, *Entre pixel et pinceau* (*Danseuses Bleues* and *Pas de deux*), *Traces de Danseuse*, *Fenêtre et miroir*, *Satin Rose*, and the works *Répétitions e Fascination*.

Keywords: Photography; Time; *Mise-en-scène*; Hybridism; Miscegenation; Mirror.

APRESENTAÇÃO

A caixa de música passou muitos anos fechada, guardada como um tesouro, lembrança da minha avó. Foi presente do meu avô para ela, formada em música (1946) com habilitação em piano pelo antigo Instituto Livre de Belas Artes do Rio Grande do Sul (ILBA-RS), hoje Instituto de Artes onde estudo. Foi abri-la que as memórias ali guardadas foram saindo uma a uma, junto à melodia de *Fascinação*¹ que tocava suavemente. A memória da infância surge de imediato: esticar o pequeno corpo na ponta dos pés até conseguir alcançar, no alto da cômoda do quarto da avó, a caixa, para abri-la até a música começar a tocar, era uma das travessuras mais deliciosas dos tempos de criança. O sorriso surge no rosto. A saudade explode no peito. *Fascinação* continua tocando. A música, que só mais tarde fui reconhecer na voz da conhecida cantora da minha cidade, é uma composição francesa, a mesma origem da minha avó. Onde há música há dança e as lembranças dançam na mente. E o mesmo pensamento que sempre intrigou na infância: a caixa de música da minha avó não tem bailarina... Lembro-me de menina que ao abrir a caixa lentamente, escutar a melodia e buscar com o olhar o dançar da bailarina dentro da caixa, encontrava apenas meus olhos refletidos no espelho fixado no fundo da tampa aberta. O dançar da bailarina permanecia apenas na minha imaginação.

Onde está a bailarina? A pergunta surge novamente. Uma lembrança traz a outra, e olhando meus olhos no reflexo do espelho da caixa, no pensamento surge aquele livro da infância, o que nunca foi esquecido. A capa exibía o título *Quando Eu Crescer*², e uma menina que olhava por um espelho. Ao longo das páginas ilustradas do livro, a menina se via refletida no espelho em diferentes profissões a imaginar sobre seu futuro. E no final surgia a imagem da menina bailarina.

Lembro que, ao sair do liceu de música que frequentava na minha escola, gostava de observar os ensaios das meninas na sala de *ballet*, que ficava em frente, através das enormes janelas onde me debruçava por longo

¹ *Fascination*, música de Fermo Dante Marchetti, Paris, 1904.

² *Quando Eu Crescer*, história original de Jean Bethell, texto em português de Stella Leonardos, ilustrações de Ruth Wood, Coleção Pingos de Ouro, Tecnoprint, 1970.

tempo a admirar as cenas. O enorme espelho que ocupava toda a parede refletia aqueles pequenos corpos vestidos em delicado tom rosado, buscando em gestos repetitivos a perfeição dos movimentos. Os nomes dos passos repetidos em francês. Os duplos refletidos faziam parecer mais o número das pequenas bailarinas, e a enorme sala parecia ainda maior. Devo ser a única menina que na infância não fez *ballet*. Eu gostava era do prazer de olhar pela janela e observar. Demorava-me apreciando aqueles momentos, como quem quisesse fotografar na memória a poesia daquelas cenas.

Ainda envolta nas lembranças remotas, relembro como a fotografia surgiu naturalmente na minha infância ao adotar como minha a câmera *Kodak Instamatic* que meu irmão nunca usou, e mais tarde, a câmera *Yashica* da minha mãe, a fotógrafa da família. Mas foi somente no curso de Arquitetura que os estudos, de fato, iniciaram. E nos anos dedicados à Ciência da Computação sempre me interessou, além do raciocínio e da lógica, as imagens, as interfaces e tudo o que pudesse se relacionar às emoções. Ouvi por muitas vezes a pergunta de como podia alguém se interessar por áreas tão diferentes. O que para mim não fazia qualquer sentido, pois arte e ciência sempre encontraram o mesmo espaço desde o início dos estudos universitários. Recordo da indescritível emoção de ver surgindo na folha branca, em diferentes nuances de preto, os traços da minha primeira imagem fotográfica revelada na penumbra do laboratório. Sensação semelhante eu sentia, naquela mesma época, ao ver na tela negra do monitor monocromático de fósforo branco do meu AT-286, a execução de um programa de animação em *Assembler* por mim finalmente desenvolvido. Ambos, em preto no branco e branco no preto, fazendo surgir suas imagens, resultado de um período de estudo e produção, em que o objetivo de criar imagens nos diferentes meios tinha sido enfim alcançado.

Sempre digo que fotografo porque não sei pintar. Desde a infância tenho uma fascinação por cavaletes de pintura, o que me fez ganhar o meu quando criança. E admiro imensamente a habilidade de quem sabe usar os pincéis. Continuando na busca pela bailarina, o pensamento se volta ao passado ainda mais distante, a imaginar a época remota que não se viveu. Paris, século XIX. Gare de Orsay. Chegadas e partidas. Minha imaginação a viajar no tempo. O século dos grandes inventos, da fotografia ao avião. Paris, a cidade que

abrigou os mestres da ciência e da arte. E então, no invento de Santos-Dumont, viajo no espaço e chego à cidade luz. Museu d'Orsay. Sala dos Impressionistas. E encontro as bailarinas de Degas. Na imaginação, a bailarina do pintor sai da tela e se torna real. E a fotografia torna visível a cena da realidade imaginada. É minha primeira bailarina nessa viagem no espaço, no tempo e na imaginação. Com seu delicado movimento, a bailarina finaliza na mesma pose que a menina imaginava quando abria a caixa de música e ouvia aquela melodia. Ao fundo um relógio às avessas parece fazer o tempo de fato andar para trás.

Vou ao encontro das invenções de Marey e das imagens que mudaram a forma de perceber o movimento dos corpos, dos locais retratados nas pinturas com olhar fotográfico de Degas, dos lugares citados no livro dos relatos das experiências do conterrâneo Santos-Dumont. E com surpresa e encanto encontro pelo caminho caixas de música pelas ruas de Paris, também a tocar *Fascinação*. Sinto-me um tanto como Alice, que encontrou o país das maravilhas e se aventurou ao atravessar para o outro lado do espelho. E uma sensação de estar apenas perseguindo pistas em um jogo lógico de descobertas e verdades sobre mim mesma.

Começo, assim, a entender o quanto de mim sempre estive em meu trabalho artístico sem que eu percebesse. É como se durante todos esses anos, na atividade que escolhi exercer por puro prazer (o mesmo que eu sentia ao observar as bailarinas nos ensaios na sala de dança), eu olhasse pela janela da fotografia, e através do espelho da minha câmera fotográfica, visse refletido nele as várias mulheres que fotografei, em suas diferentes profissões e particularidades, como naquele livro da infância, e encontrasse nelas eu mesma. E elas se vissem em mim, numa reflexibilidade subjetiva que busca uma na outra conhecer melhor a si mesma. Até eu encontrar o reflexo da bailarina pelo espelho da câmera e entender o que o livro da infância sempre quis me dizer ao permanecer em minha lembrança. Nestes pensamentos e descobertas a obra foi surgindo. O movimento da bailarina, o reflexo no espelho, o tempo entre passado e presente, das memórias da infância ao que me tornei quando cresci. Arte e ciência sempre presentes no meu interesse e em meu trabalho. E a fotografia com sua incrível capacidade de unir tudo isso às cenas da minha imaginação e transformar em imagens.

INTRODUÇÃO

Um longo percurso tecnológico levou a fotografia até o que se conhece hoje. Sua legitimidade cultural e artística é recente.

Dos anos 1970 à virada do milênio, do analógico ao digital, da hegemonia absoluta do fotojornalismo e da documentação à quase onipresença da fotografia no campo da arte contemporânea, a fotografia invade a cena cultural, penetrando efetivamente os espaços de arte e se transforma em bem cultural de consumo de massa.

As ações artísticas experimentais diversas contestam, desde o início, o caráter documental, científico e de espelho do real da fotografia. Niépce, Bayard, Talbot e o próprio Daguerre propuseram ficções, encenações e experimentações químico-físicas utilizando o fotográfico. Assim, Paula Tacca (2015) observa que desde sempre e cada vez mais, a fotografia e os artistas que dela se utilizam para produzir suas obras propõem o tempo todo diálogos, absorções e hibridações entre linguagens e campos artísticos, beneficiando-se da porosidade do meio que é facilitadora da expressão e da comunicação de ideias e sentidos tão caros à arte moderna e contemporânea.

Um grupo seleto de autores internacionais elevou o fotográfico ao plano da reflexão conceitual, entre eles Susan Sontag (*On Photograph*, 1973), Roland Barthes (*A Câmera Clara*, publicado originalmente em 1982) e Rosalind Krauss (*O fotográfico*, publicado originalmente em 1990) que iniciaram o debate sobre a fotografia, nas suas múltiplas formas de apropriações.

Vários fotógrafos tentam expandir essa fotografia, ir além do que lhe foi pré-determinado, e torná-la algo além de registro da realidade. O termo 'expandido' foi cunhado na década de 70 por Gene Youngblood (*Expanded Cinema*, 1970), se referindo ao esgarçamento de fronteiras no campo do cinema, e Rosalind Krauss (*Sculpture in the Expanded Field*, 1979), que tratava dos rompimentos dos limites da escultura moderna. Andreas Muller-Pohle (1984) e posteriormente Rubens Fernandes (1996) foram os teóricos que utilizaram o termo expandido no campo do fotográfico, ambos com base nas ideias de Vilém Flusser (1983).

Ao contrário das teorias que privilegiam o documento fotográfico e estudam a relação entre a realidade e a representação, Vilém Flusser (2011) afirma que a fotografia supera a divisão da cultura entre ciência e tecnologia de um lado, e arte, do outro. O fotógrafo que produz a *fotografia expandida* trabalha com categorias visuais não previstas na concepção do aparelho. Assim, o artista tem que inventar o seu processo, e não simplesmente cumprir um programa. Aliás, para Flusser, o verdadeiro fotógrafo é aquele que procura inserir na imagem uma informação não prevista no aparelho.

Em sua reflexão sobre as primeiras funções da técnica fotográfica, André Rouillé (2009) ressalva que o valor de documento, adquirido devido à crença na imagem como prova, na impressão direta ao referente, aos poucos foi sendo questionado e declina, dando abertura à nuance *fotografia-expressão*. A fotografia torna-se então como uma experiência da imagem em si e com isso aqueles aspectos antes rejeitados pelo documento se fortalecem: a dimensão poética, o autor (sua subjetividade) e o outro em diálogo com o processo fotográfico. A fotografia se concretiza como verdadeiro material artístico na década de oitenta, e essa união de arte e fotografia faz surgir uma nova arte, muitas vezes dominada exclusivamente pelo uso da fotografia, que Rouillé chama de *arte-fotografia*.

Na década de 90, outros termos foram utilizados por outros autores para definir as obras que se desviavam de uma visão estreita e tradicionalista da fotografia, como *fotografia plástica* por Dominique Baqué, e *fotografia contaminada* por Tadeu Chiarelli (1999). Este último trata essa manifestação artística autônoma da fotografia como contaminada pelo olhar, pelo corpo, pela existência de seus autores e concebida como ponto de intersecção entre as mais diversas modalidades artísticas.

Segundo Rubens Fernandes Jr. (2002), a fotografia tem em sua essência uma contraditória condição de realidade e ficção, é tida como verdade, mas é manipulável, constrói espaços e tempos e busca uma reflexão aberta e flexível quanto a sua representação. Ele afirma ainda, que a fotografia evoluiu constantemente, sendo hoje dominada pela tecnologia digital. Porém, em meio a tanta evolução, existem aqueles que buscam em processos manuais, históricos e não comerciais, meios para fotografarem. A fotografia expandida é uma possibilidade de expressão que foge da homogeneidade

visual repetida à exaustão. Uma espécie de resistência e libertação. De resistência, por utilizar os mais diversos procedimentos que possam garantir um fazer e uma experiência artística diferente dos automatismos generalizados; de libertação, porque seus diferentes procedimentos, quando articulados criativamente, apontam para um inesgotável repertório de combinações que a torna ainda mais ameaçadora diante do vulnerável mundo das imagens técnicas.

A produção contemporânea se confirma e se mostra como uma apaixonada experiência pelo fazer, cuja intensidade, provocada pelos ruídos e estranhamentos que saltam aos olhos, cria uma fascinante surpresa que põe em êxtase os nossos sentidos, pois tem a capacidade de nos transportar para outro mundo de luzes e sombras, que se articulam numa atmosfera plural e pelas tensões que daí emanam.

As obras fotográficas e os artistas que produzem as imagens com que nos deparamos nos espaços e arquivos de museus de arte moderna reivindicam o tempo todo ações e olhares experimentais, rompimentos e reconstruções: de espaço-tempo, de suporte, de sentidos. Assim, Paula Tacca (TACCA, 2015), destaca que terminologias e definições como expandido, contaminado, plástico já não são suficientes ou necessárias para abarcar esse movimento e essa abertura incessantes das produções fotográficas contemporâneas.

Para Ronaldo Entler (ENTLER, 2009), mais do que um procedimento, uma técnica, uma tendência estilística, a fotografia contemporânea é uma postura.

Interessa-nos nesta pesquisa esta produção artística que se desgarrar do viés documental e do registro atribuído ao fotográfico e reforçado por diversas vozes e momentos das Histórias da Fotografia e da Arte, entendendo que o fotográfico nasce como meio expandido ou expansível desde a origem, e que propõe diálogos, absorções e hibridizações entre linguagens e campos artísticos. Neste contexto, a presente pesquisa propõe um mergulho no mundo das imagens, buscando um maior aprofundamento a respeito da arte contemporânea e dos processos de criação e produção de obras fotográficas. Procurando despertar potencialidades adormecidas e buscar resultados livres das amarras da fotografia convencional para explorar a fotografia autoral na

direção da ampliação de sua área de atuação como linguagem e representação, a presente pesquisa envolve observações de obras de outros artistas e produção de experimentos, dando ênfase à importância do processo de criação e aos procedimentos usados na sua produção.

Dessa forma, espera-se entrelaçar cada vez mais a arte e a fotografia na produção autoral que acompanha esta pesquisa, transgredindo o fazer fotográfico, combinando procedimentos das vanguardas históricas, processos primitivos e alternativos, às novas tecnologias, resgatando experiências pessoais na fotografia e na computação, e percorrendo, assim, caminhos enriquecedores do processo criativo na poética das imagens.

Minha hipótese de pesquisa de mestrado investiga e experimenta o fazer fotográfico através de iconografias ligadas ao universo das bailarinas, refletindo sobre o tempo do fazer fotográfico e os reflexos na fotografia. As imagens produzidas neste período, entre 2017-2018, embora continuem sendo de ensaios fotográficos femininos, como a maioria dos meus trabalhos produzidos nos últimos anos, refletem o envolvimento com a pesquisa realizada em paralelo, com a história da arte e com artistas considerados como referência, diferente de qualquer trabalho que eu tenha realizado até então.

Os experimentos fotográficos realizados ao longo da pesquisa têm como referência a arte e a ciência da Paris do século XIX. Alguns destes experimentos reproduzem técnicas e procedimentos utilizados em algumas obras de artistas da época analisadas, revisitando alguns desses processos com uma visão contemporânea e os reconfigurando com uma percepção pessoal na produção fotográfica. Os experimentos foram norteados pelas estratégias fotográficas contemporâneas formuladas por Andreas Müller-Pohle (1985), que propõem algumas possibilidades para a produção de imagens fotográficas, e levam em conta alguns dos procedimentos sugeridos por Rubens Fernandes Jr. (2006). Sendo assim, foram desenvolvidos experimentos nos três níveis de intervenção: o artista e o objeto, o artista e o aparelho e o artista e a imagem.

Durante este período de estudo estive em Paris (França) com o objetivo de visitar lugares, exposições e acervos que foram fundamentais para a pesquisa, especialmente as visitas às obras de Edgar Degas no Musée D'Orsay, aos inventos e obras de Étienne-Jules Marey na Cinémathèque

Française, à exposição *Corps en Mouvement: La Danse au Musée* na Petit Galerie do Musée du Louvre e a locais que remetem aos registros dos estudos e experimentos de Degas e Santos-Dumont. Além disso, realizei em Paris o primeiro ensaio fotográfico, produção artística desse trabalho, e demais imagens que aparecem compostas em outra série fotográfica.

Outra contribuição importante para a pesquisa foi a participação no grupo *Lumen*, onde pude aprofundar os conhecimentos e experiências com os processos fotográficos históricos do século XIX, junto aos demais pesquisadores.

O processo plástico desenvolvido durante a pesquisa acontece naturalmente influenciado por esta, permitindo um desligamento das exigências da fotografia comercial, e o encontro de referências importantes na história da arte, buscando maior intensidade na produção de imagens que carreguem a centelha da inquietação, a liberdade no uso de procedimentos e que estimule a reflexão, ampliando a dimensão poética da produção fotográfica autoral.

O tempo cronológico reside na imagem fotográfica, mas, apesar dele, outros tempos se desencadeiam e se emaranham. Esse tempo compreende também o pré, durante e pós ato fotográfico. A teatralização da realidade e todos os preparativos antes da tomada da cena, o porquê da existência daquela imagem, seu preparo, a máscara social dos personagens, a duração da captura até o momento da emulsão trazer à superfície os sujeitos fotografados incorporam em si meandros de temporalidade. Essas situações latentes no próprio tempo do fazer fotográfico introduzem em nós a poética das imagens fotográficas.

Dessa forma, o objeto de pesquisa deste trabalho é a fotografia autoral desde o século XIX até os dias atuais, aquela que expressa esse tempo expandido e a contaminação por outras artes, procurando-se identificar que obras ou artistas serviram de referência no processo de criação, as técnicas utilizadas, o hibridismo de procedimentos e a mestiçagem com outras áreas. A produção artística surge de experimentos fotográficos que propõem diálogos, absorções e hibridações entre linguagens e campos artísticos, através de ensaios fotográficos de bailarinas, tendo como referência alguns artistas analisados.

Para melhor apresentar o processo vivenciado neste período do mestrado, entre conhecimento e prática artística, o texto da pesquisa foi dividido em seis capítulos.

Inicia-se com a apresentação de um breve portfólio com trabalhos realizados até 2016, anteriores a esta pesquisa, seguidos das obras resultantes do processo de criação desses dois últimos anos (2017-2018) relacionado a este trabalho (Capítulo 1).

Em seguida, são organizadas algumas ideias que delimitaram e conduziram este trabalho, abordando as referências artísticas, o tema para criação fotográfica, os procedimentos utilizados e o corpus resultante da produção plástica, além de reflexões iniciais a partir do autor George Kubler e os conceitos operacionais da pesquisa (Capítulo 2).

A questão da expansão do tempo do fazer fotográfico e as estratégias utilizadas no processo criativo (pré-produção, ato fotográfico e pós-produção) se desdobram nos capítulos seguintes. Discorre-se sobre o *mise-en-scène* na pré-produção e algumas relações entre fotografia e pintura, tendo como principais referências teóricas os autores François Soulages, Annateresa Fabris, Laura Flores, Charlotte Cotton e Hans Belting, além de apresentar a teatralização fotográfica de Edgar Degas com base nos autores Werner Hofmann, Malcolm Daniel e Eugenia Parry (Capítulo 3).

A seguir são abordadas as possibilidades de registro do tempo nas imagens durante o ato fotográfico, considerando-se principalmente as ideias de Ronaldo Entler entre outros autores, e a influência da cronofotografia de Étienne-Jules Marey nas artes visuais (Capítulo 4).

O hibridismo, entre analógico e digital, dos procedimentos utilizados na pós-produção fotográfica, e a mestiçagem da fotografia com a pintura e o cinema que se revelam na criação plástica são apresentados na sequência, assim como a participação de Santos-Dumont na história da fotografia e do cinema, tendo-se como uma das principais referências o cineasta Carlos Adriano Rosa (Capítulo 5).

Encerra-se falando sobre o espelho, sua presença na arte e sua relação com a fotografia, com o tempo e com a imagem feminina, especialmente com as bailarinas, e sobre a reflexibilidade entre fotógrafa e modelo, considerando-

se, além de referências bibliográficas como Sabine Melchior-Bonnet, experiências da autora e relatos de bailarinas entrevistadas (Capítulo 6).

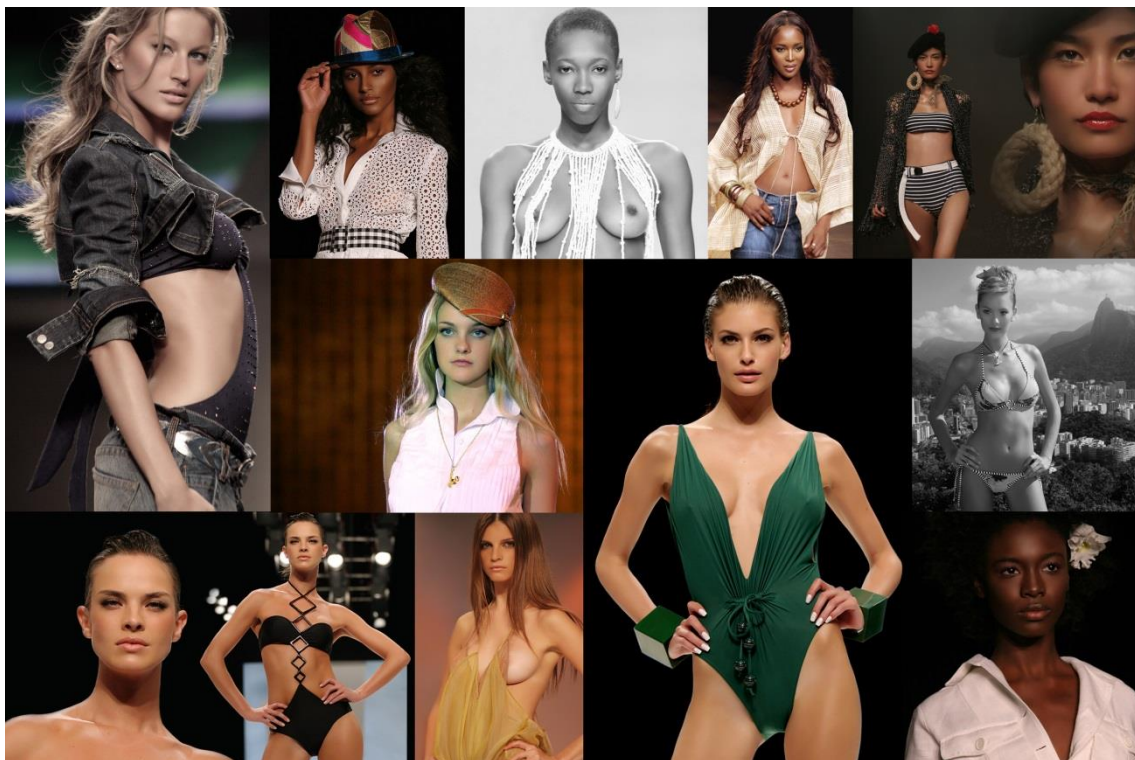
Nas considerações finais os apontamentos iniciais são revistos e são projetadas algumas possibilidades para a direção dos próximos passos dessa pesquisa. Nos anexos constam a relação das exposições visitadas em Paris de 20 a 25/02/2017 (Anexo I), a relação da produção bibliográfica e artística durante o mestrado, com as comunicações em Anais de congresso, artigos publicados em revistas, catálogos e obras apresentadas em exposições (Anexo II) e algumas imagens da exposição que reuniu os trabalhos plásticos realizados durante esta pesquisa (Anexo III).

1 PORTFOLIO

Até 2016



Fotografia 1 - Dani Remião, *Gisele Bündchen* pela grife Colcci, 2005



Fotografia 2 – Dani Remião, *Fotografia de moda*, trabalhos diversos, 2005-2010

da esq. para a dir.: Gisele Bündchen (Colcci), Emanuela de Paula (Santa Ephigênia), Rojane Fradique (Totem), Naomi Campbell (TNG), Juliana Imai (Sandpiper), Carol Trentini (Animale), Carol Francischini (Lenny), Giâne Albertoni (Alessa), Letícia Birkheuer (Lenny), Jeísa Chiminazzo (Luiza Bonadiman), Samira Carvalho (Santa Ephigênia).



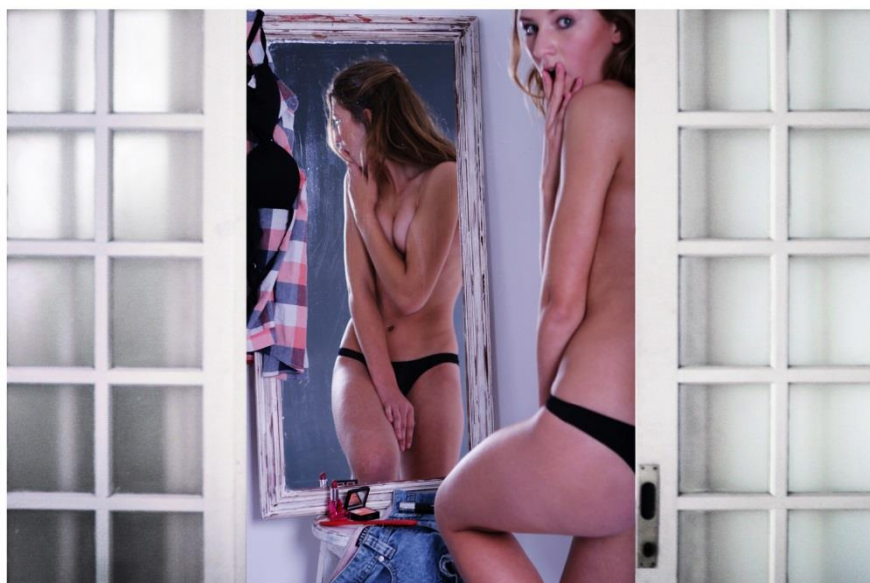
Fotografia 3 – Dani Remião, *Ensaio de beleza*, 2007



Capa da Revista EMPÓRIO
(edição nº 10), 2007



Fotografia 4 - Dani Remião, *Ballet na favela*, 2014



dani remião

O foto é que o espelho reflete o que vê.
Shela André

Fotografia 5 - Dani Remião, *Sem título*, da exposição coletiva *Foto&grafia – imagens em versos*, Festival Internacional de Fotografia do Rio de Janeiro – FotoRio, 80 x 80 cm, 2011



Fotografia 6 - Dani Remião, *Experimentos com Hand-colouring*, colorização manual com aquarela em foto p&b sobre papel fotográfico, 2016

2017-2018

Os trabalhos plásticos realizados durante esta pesquisa foram reunidos na exposição *FASCINATION – Em Busca Da Bailarina da Caixa de Música* no Theatro São Pedro de 23/10 a 25/11/2018.

série *La danseuse de Degas*

série *Paris-Poa*

série *Entre pixel et pinceau*

Danseuses Bleues

Pas de deux

série *Traces de Danseuse*

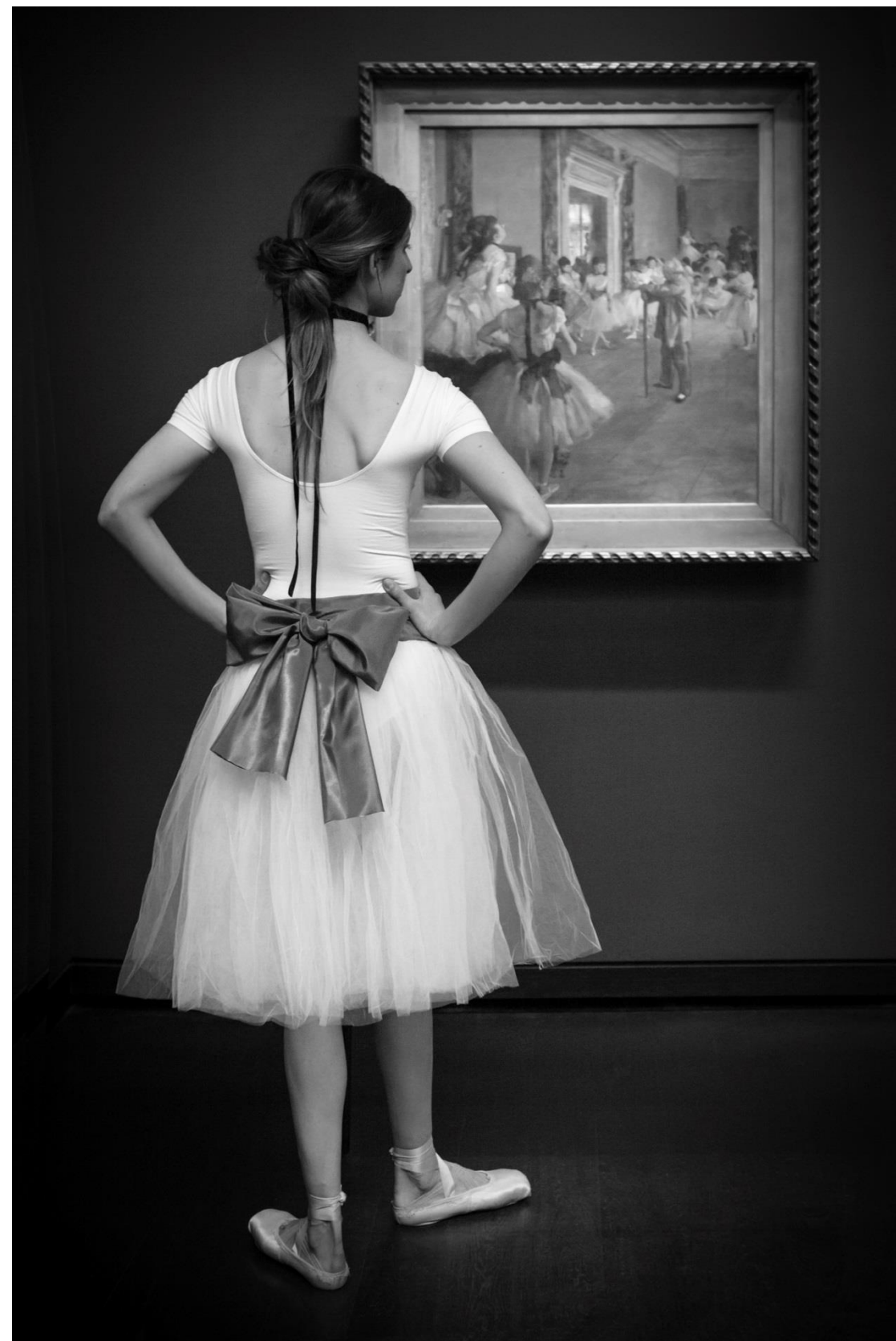
série *Fenêtre et miroir*

série *Satin Rose*

Répétitions

Fascination

Série LA DANSEUSE DE DEGAS



Fotografia 7 – Dani Remião, *Sem título*, série *La danseuse de Degas*, N° 1
pigmento mineral sobre papel Hahnemühle Photo Rag
32,9 x 48,3 cm
2017



Fotografia 8 - Dani Remião, *Sem título*, série *La danseuse de Degas*, N° 2
pigmento mineral sobre papel Hahnemühle Photo Rag
32,9 x 48,3 cm
2017



Fotografia 9 - Dani Remião, *Sem título*, série *La danseuse de Degas*, N° 3
pigmento mineral sobre papel Hahnemühle Photo Rag
32,9 x 48,3 cm
2017



Fotografia 10 - Dani Remião, *Sem título*, série *La danseuse de Degas*, N° 4
pigmento mineral sobre papel Hahnemühle Photo Rag
32,9 x 48,3 cm
2017



Fotografia 11 - Dani Remião, *Sem título*, série *La danseuse de Degas*, N° 5
pigmento mineral sobre papel Hahnemühle Photo Rag
32,9 x 48,3 cm
2017

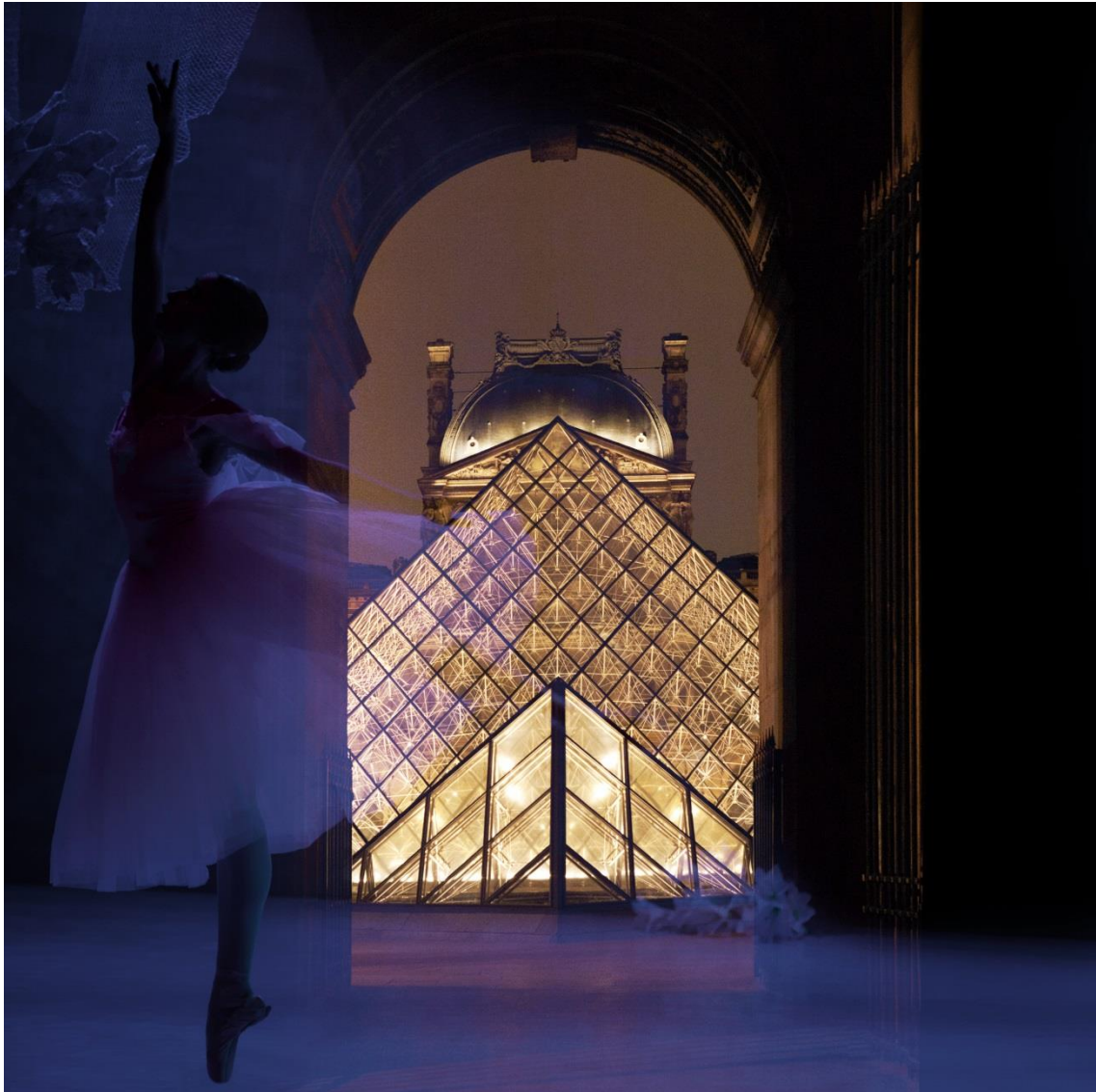


Fotografia 12 - Dani Remião, *Sem título*, série *La danseuse de Degas*, N° 6
pigmento mineral sobre papel Hahnemühle Photo Rag
32,9 x 48,3 cm
2017

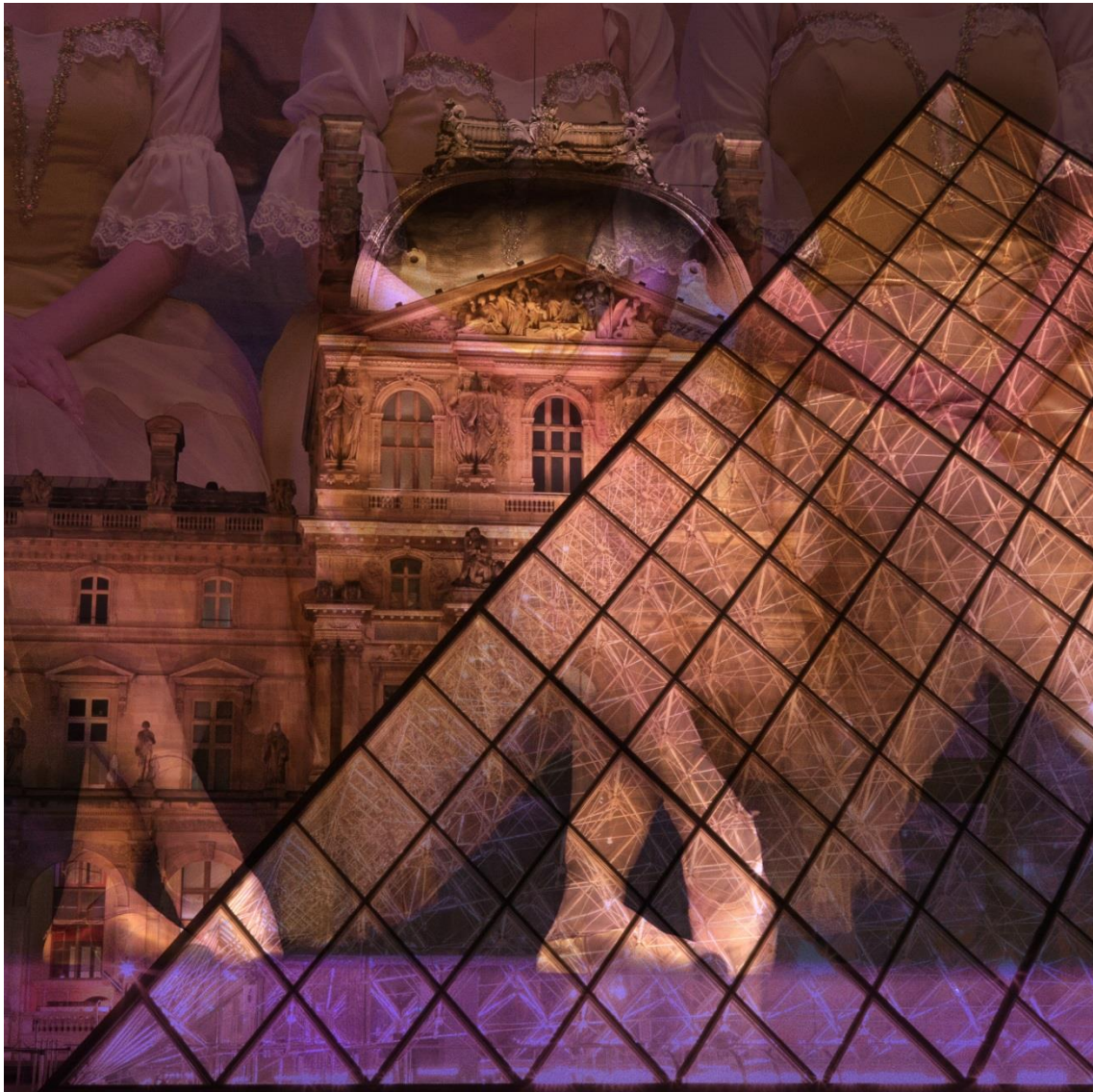
Série PARIS-POA



Fotografia 13 – Dani Remião, *Sem título, série Paris-Poa*, N° 1
pigmento mineral sobre papel Canson Edition Etching Rag
50 x 50 cm
2017-2018



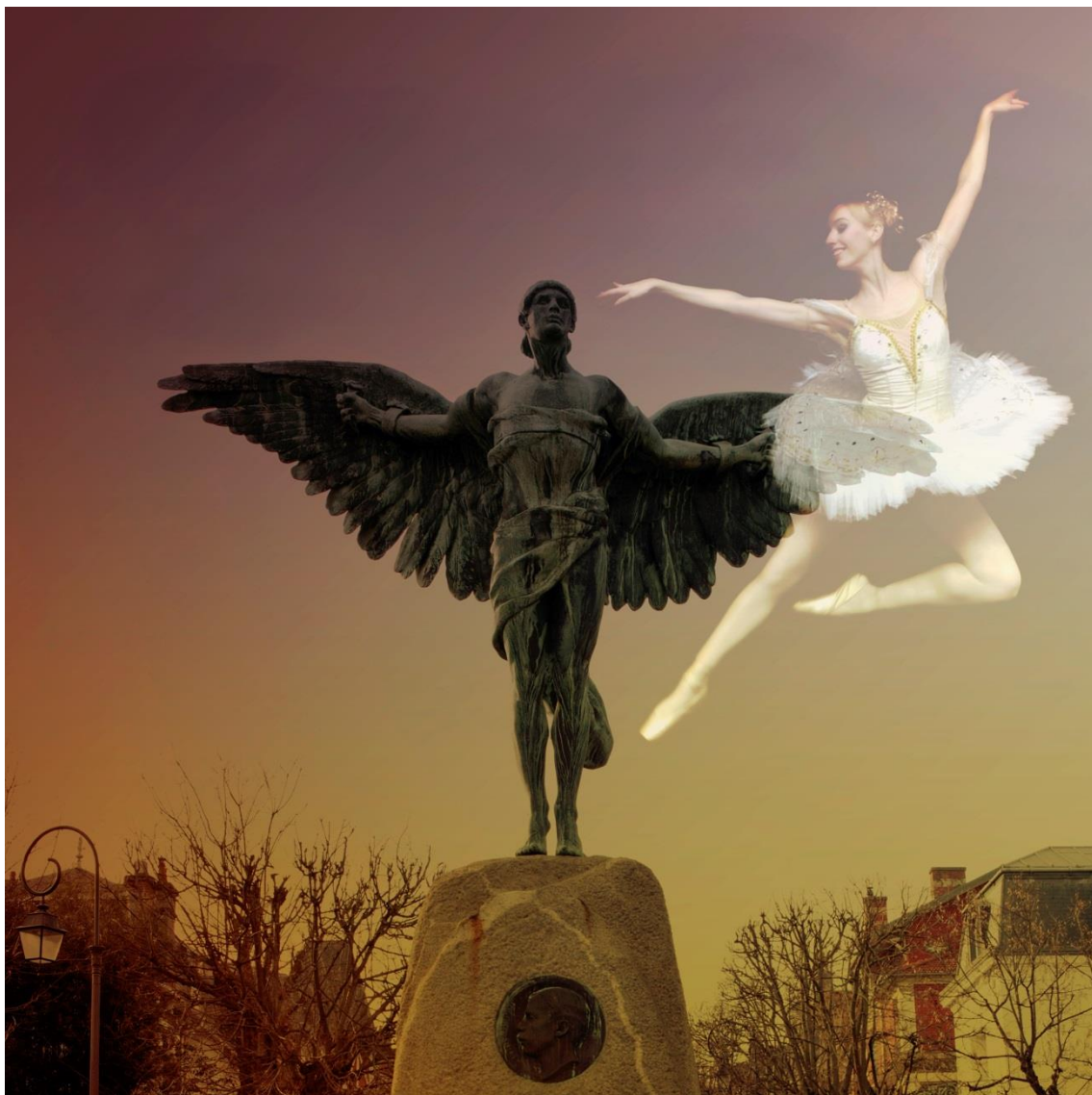
Fotografia 14 – Dani Remião, *Sem título, série Paris-Poa, N° 2*
pigmento mineral sobre papel Canson Edition Etching Rag
50 x 50 cm
2017-2018



Fotografia 15 – Dani Remião, *Sem título, série Paris-Poa, N° 3*
pigmento mineral sobre papel Canson Edition Etching Rag
50 x 50 cm
2017-2018



Fotografia 16 – Dani Remião, *Sem título, série Paris-Poa, N° 4*
pigmento mineral sobre papel Canson Edition Etching Rag
50 x 50 cm
2017-2018



Fotografia 17 – Dani Remião, *Sem título*, série *Paris-Poa*, N° 5
pigmento mineral sobre papel Canson Edition Etching Rag
50 x 50 cm
2017-2018



Fotografia 18 – Dani Remião, *Sem título, série Paris-Poa, N° 6*
pigmento mineral sobre papel Canson Edition Etching Rag
50 x 50 cm
2017-2018

ENTRE PIXEL ET PINCEAU



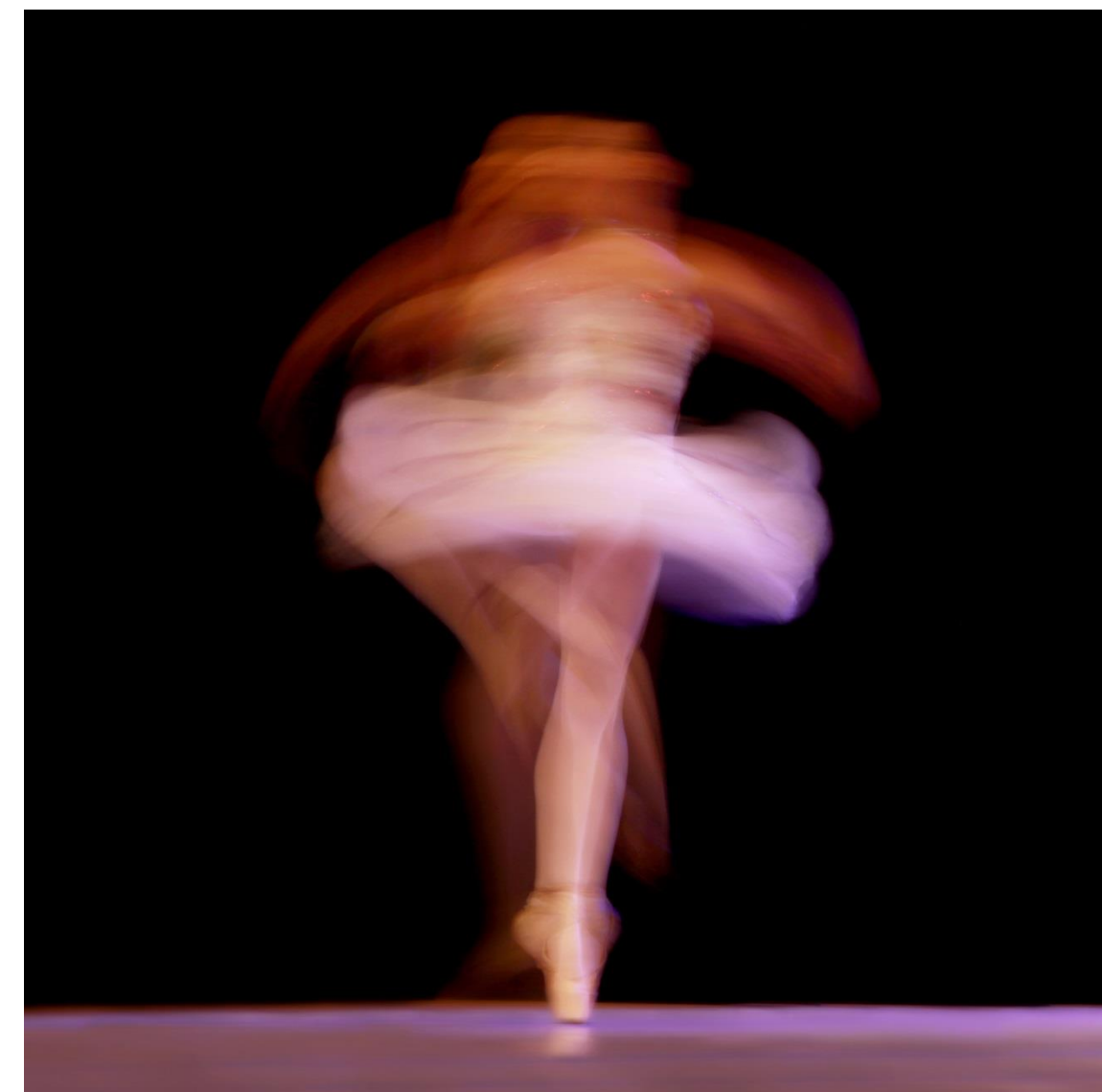
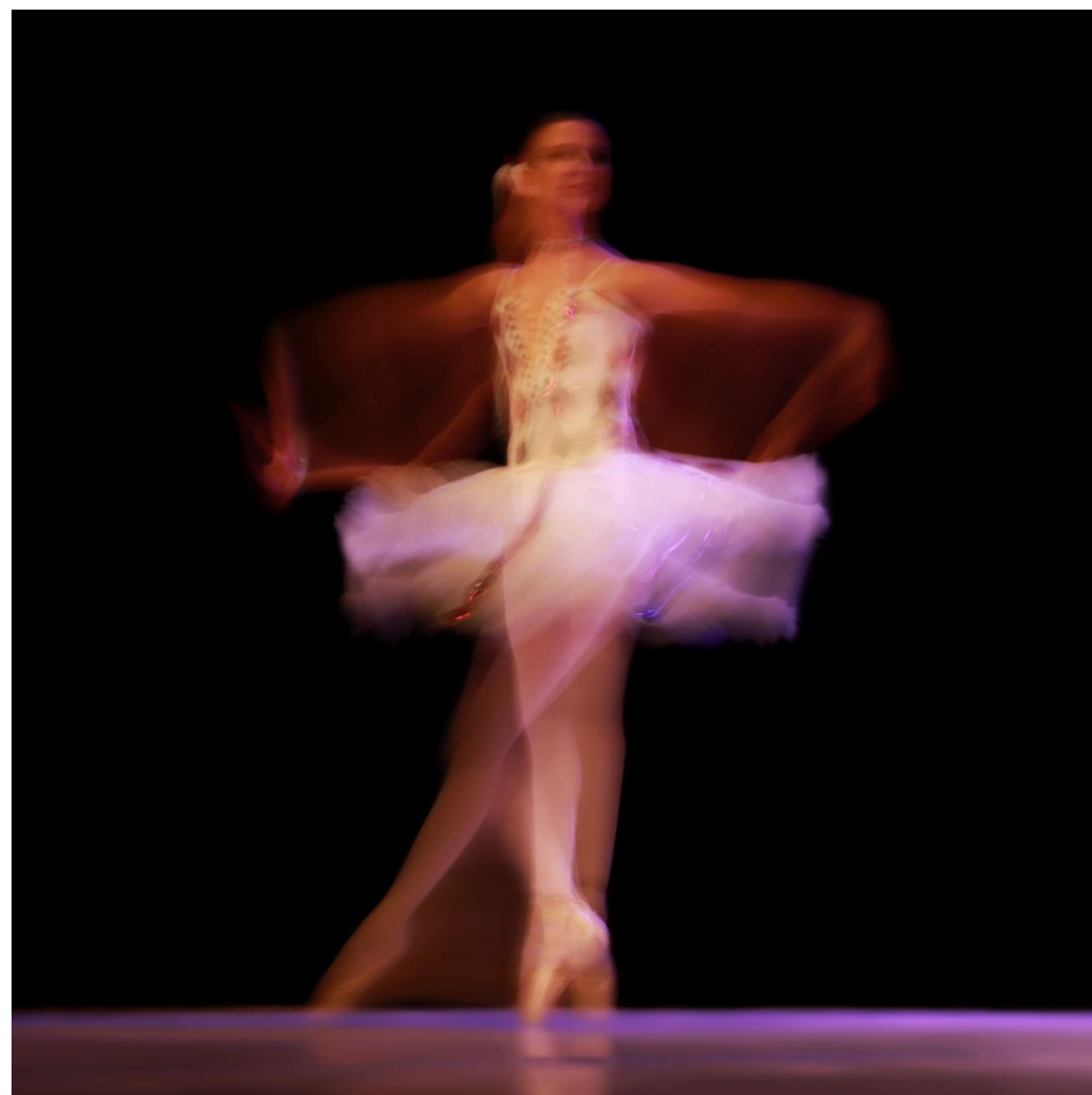
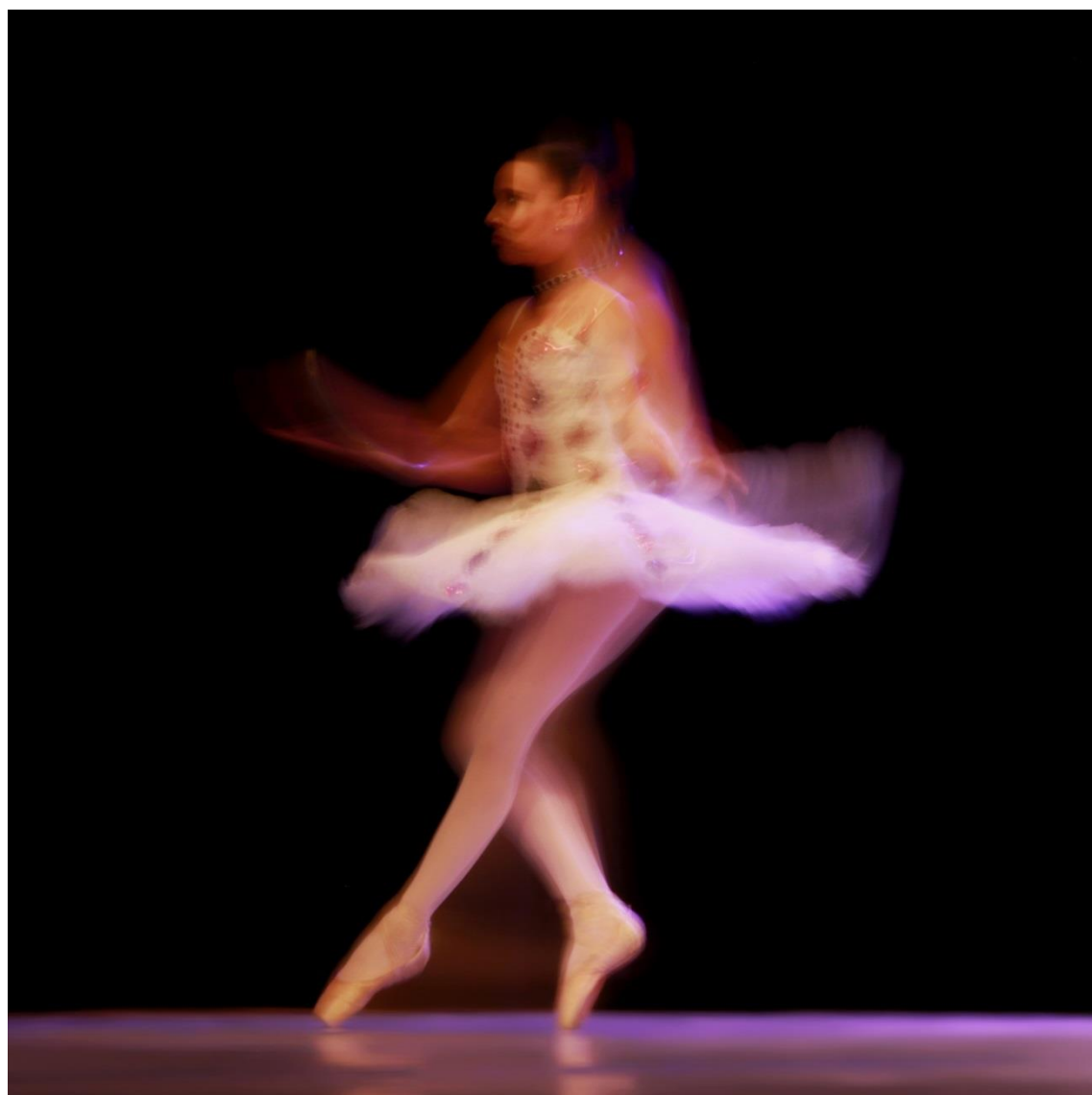
Fotografia 19 - Dani Remião, *Pas de deux*, série *Entre pixel et pinceau*
photogenic drawing sobre tela tonalizada com espumante rosé e
hand-colouring com vinho tinto
díptico
30 x 30 cm
2018



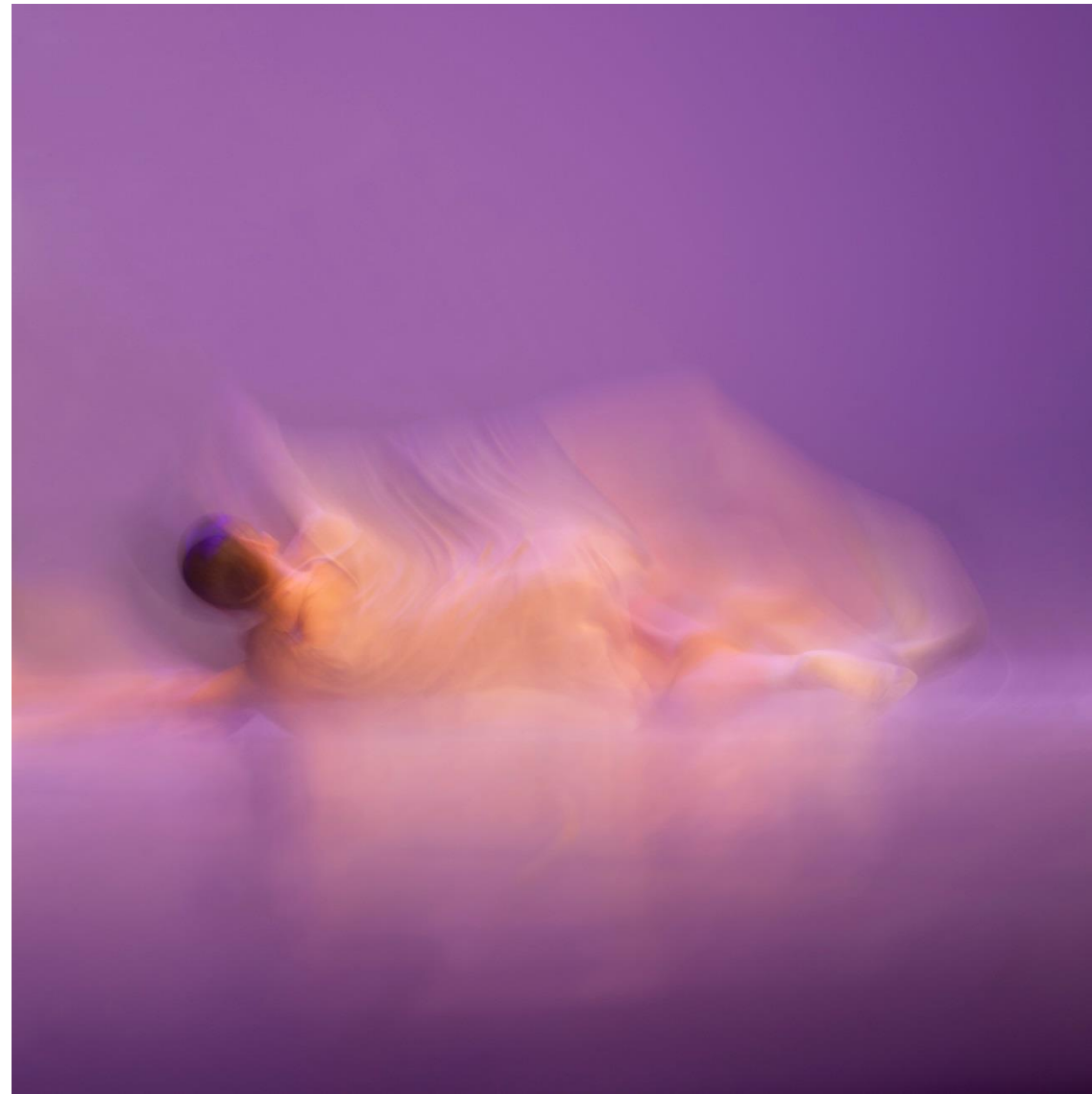
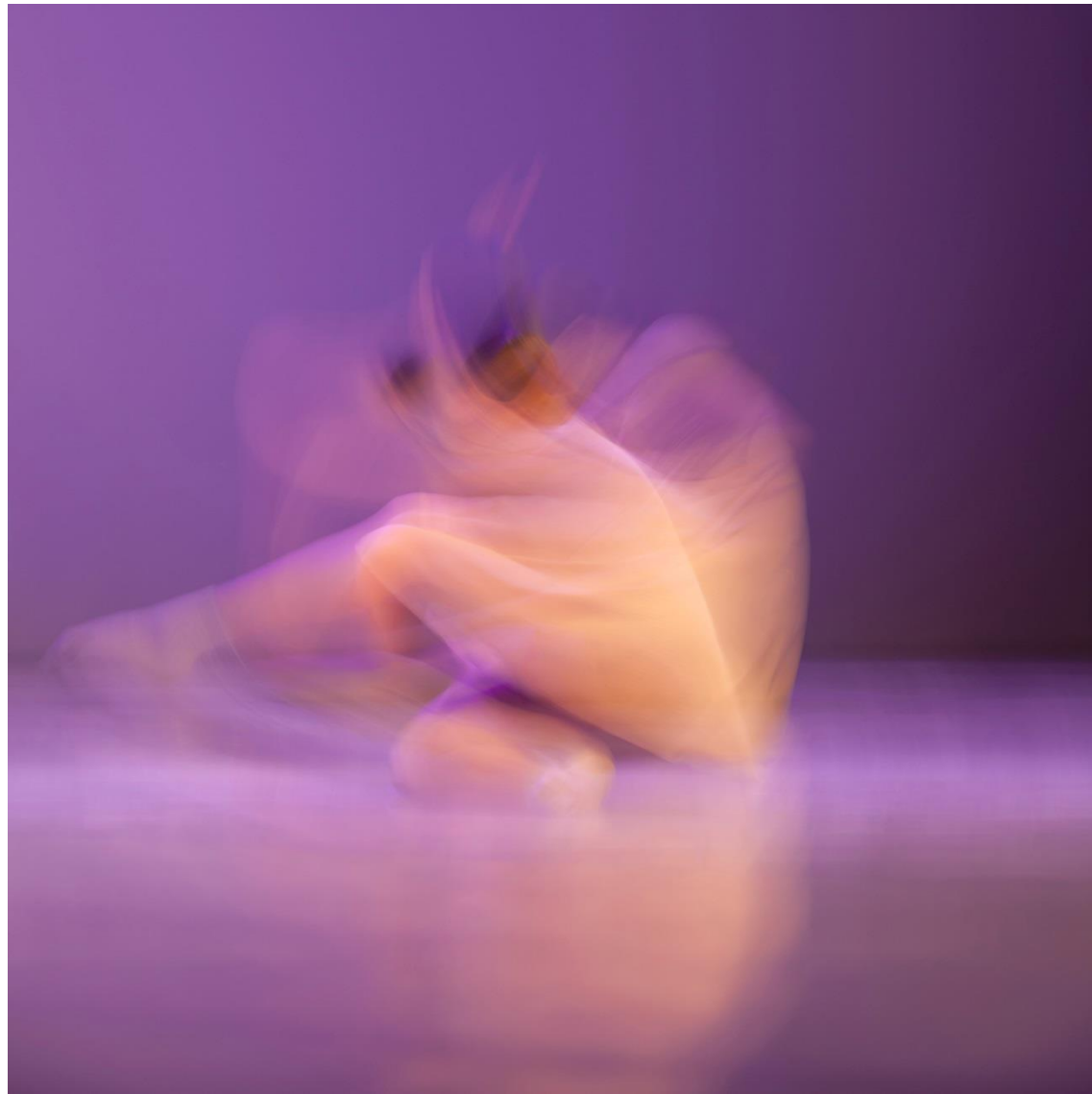


Fotografia 20 - Dani Remião, *Danseuses bleues*, série *Entre pixel et pinceau*
cyanotype sobre tela
9 telas (políptico)
20 x 20 cm
2017

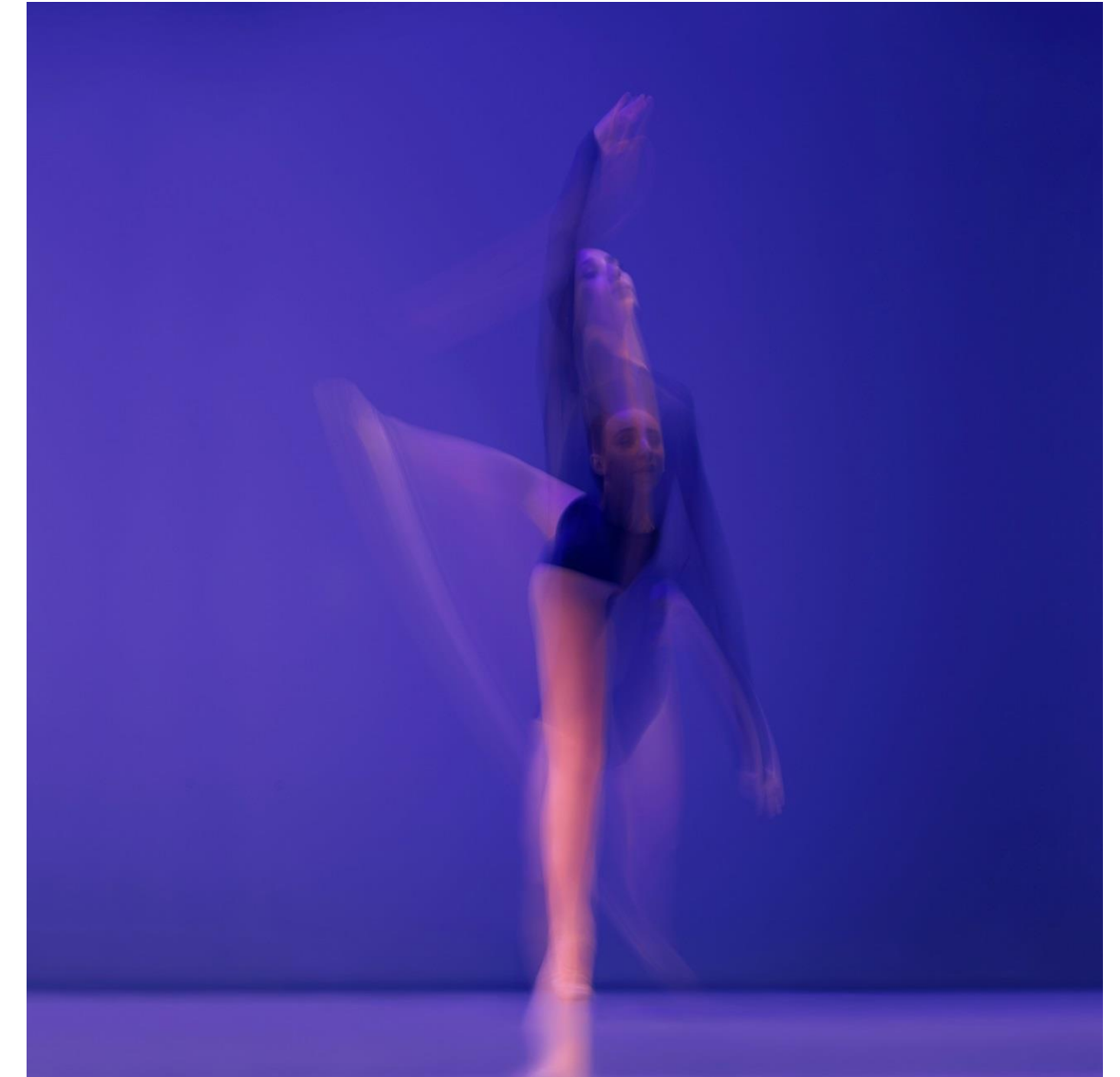
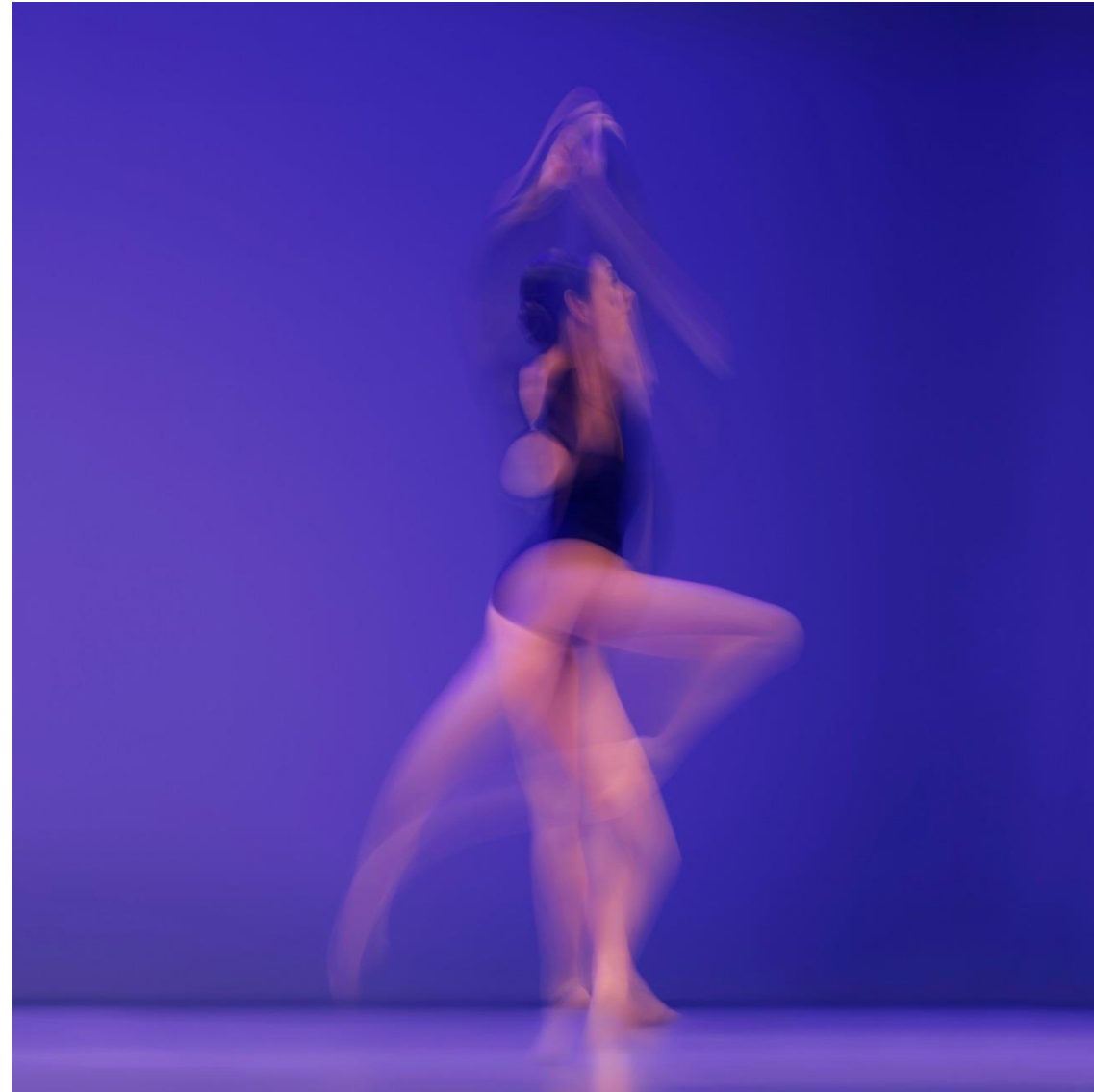
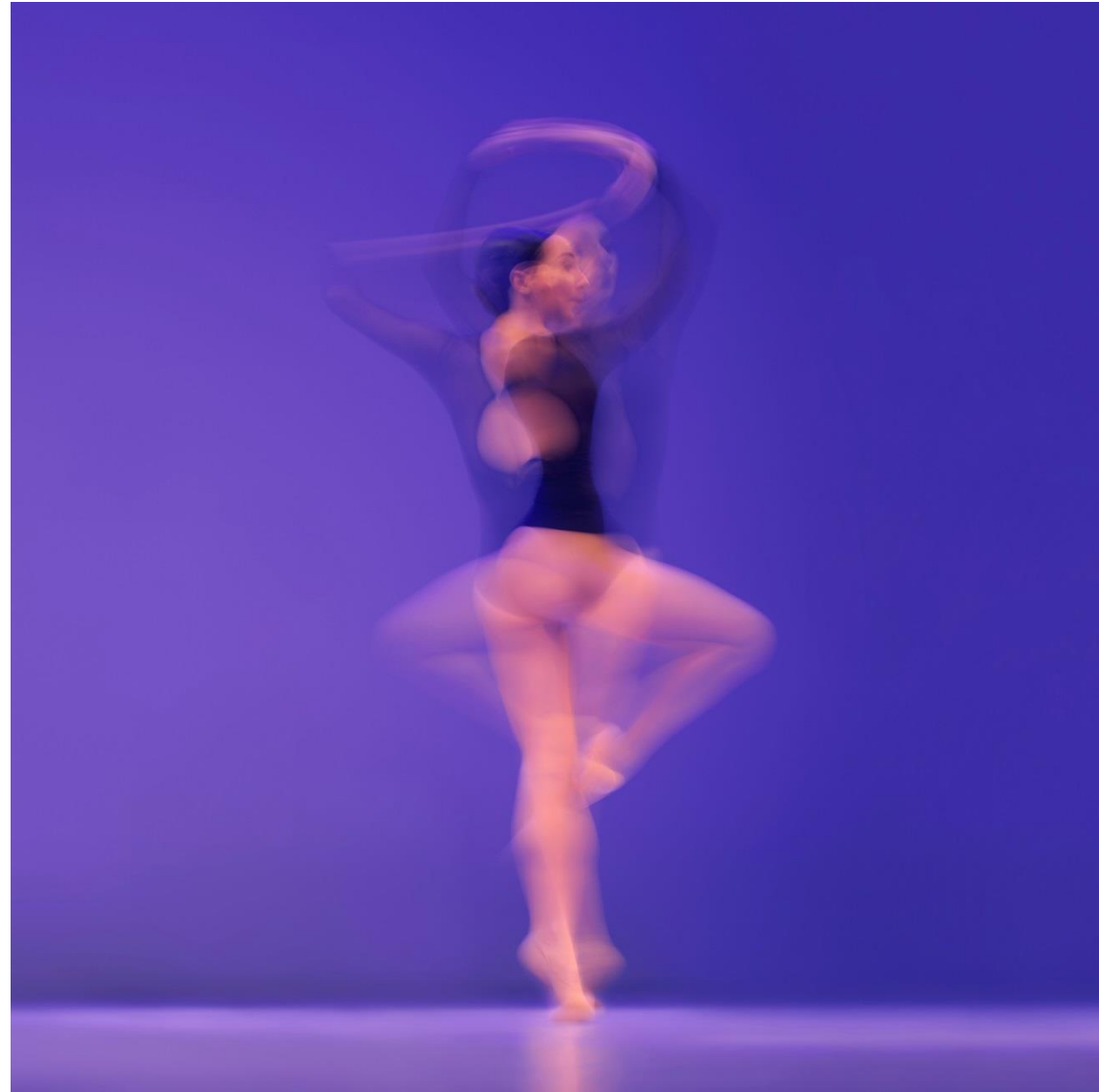
Série TRACES DE DANSEUSE



Fotografia 21- Dani Remião, *Sem título*, série *Traces de danseuse*, N° 1
pigmento mineral sobre PhotoArt ProCanvas
tríptico
30 x 30 cm
2018



Fotografia 22 - Dani Remião, *Sem título*, série *Traces de danseuse*, N° 2
pigmento mineral sobre PhotoArt ProCanvas
tríptico
30 x 30 cm
2018



Fotografia 23 - Dani Remião, *Sem título*, série *Traces de danseuse*, N° 3
pigmento mineral sobre PhotoArt ProCanvas
tríptico
30 x 30 cm
2018

Série FENÊTRE ET MIROIR



Fotografia 24 – Dani Remião, *Sem título*, série *Fenêtre et miroir*, N° 1
pigmento mineral sobre papel Canson Edition Etching Rag
75 x 30 cm
2018



Fotografia 25 – Dani Remião, *Sem título*, série *Fenêtre et miroir*, N° 2
pigmento mineral sobre papel Canson Edition Etching Rag
75 x 30 cm
2018



Fotografia 26 – Dani Remião, *Sem título*, série *Fenêtre et miroir*, N° 3
pigmento mineral sobre papel Canson Edition Etching Rag
75 x 30 cm
2018

Série SATIN ROSE



Fotografia 27 – Dani Remião, *Sem título*, série *Satin rose*, N° 1
sublimação sobre tecido cetim
120 x 180 cm
2017



Fotografia 28 – Dani Remião, *Sem título*, série *Satin rose*, N° 2
sublimação sobre tecido cetim
120 x 180 cm
2017



Fotografia 29 – Dani Remião, *Sem título*, série *Satin rose*, N° 3
sublimação sobre tecido cetim
120 x 180 cm
2017

RÉPÉTITIONS

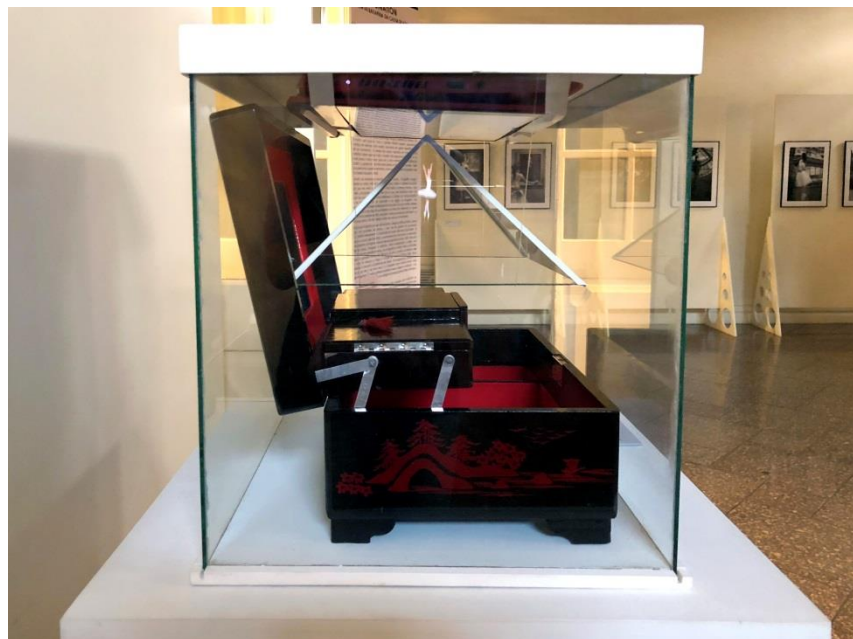


Fotografia 30 - Dani Remião, *Répétitions*
projeção de vídeo em telas de tule
150 x 150 cm
2017

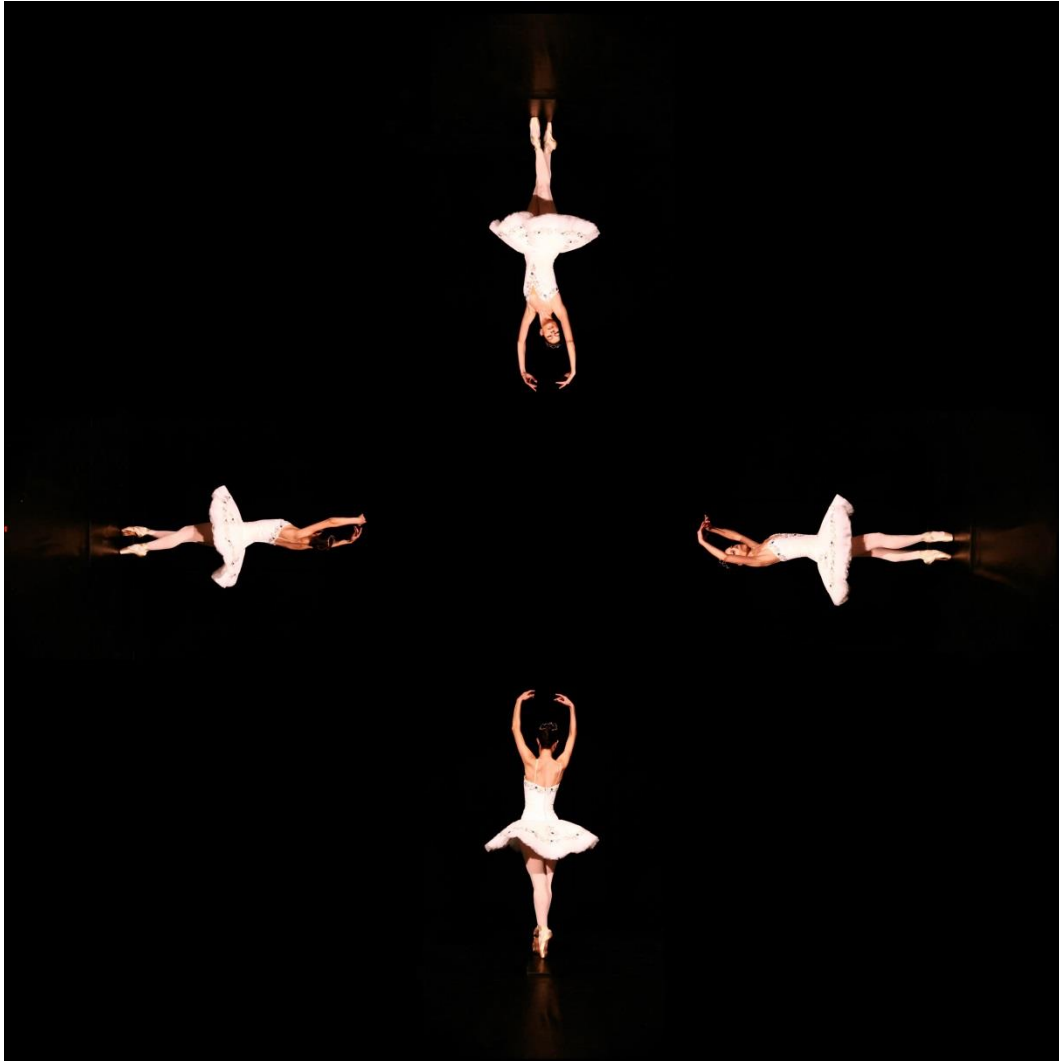


Frames do vídeo projetado

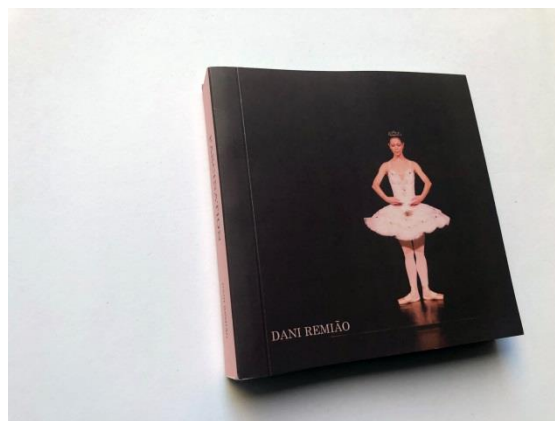
FASCINATION



Fotografia 31 – Dani Remião, *Fascination* (versão digital)
reflexo da execução de vídeo cíclico em superfície de vidro piramidal
2018



Frame do vídeo



Fotografia 32 - Dani Remião, *Fascination* (versão cinema de bolso)
fotografia animada
2018

2 A BUSCA

O processo de pesquisa e criação que resultou neste trabalho caracterizou-se por uma busca constante. Busca do tema, de referências, de conhecimento, de bailarinas, de lugares, de obras na história da arte, de relações, de materiais, de procedimentos, de experimentações... Buscas que ocorreram em tempos sobrepostos. Pesquisa teórica e processo prático-plástico misturaram-se durante todo o desenvolvimento deste trabalho, mantendo-se em contínuo ciclo, um influenciando o outro.

Utiliza-se aqui o termo “busca” e não “procura” por entender a sutileza que os diferencia. A procura é muito ampla, pressupõe não se saber onde procurar e não garante o encontro. Já a busca é direcionada, intensificada. Quando se sabe onde ir buscar e se tem a certeza do encontro. Os caminhos podem ser vários, mas a busca garante encontrar o desejado.

A seguir são abordadas algumas questões que foram surgindo na fase inicial da pesquisa e norteando o caminho. Pensar sobre elas e tomar algumas decisões a partir dessas reflexões foram primordiais para que a pesquisa tomasse corpo e as ideias conduzissem ao processo de criação do trabalho plástico.

2.1 A FASCINAÇÃO

Na difícil tarefa de organizar as ideias e reflexões surgidas ao longo desses dois anos de mestrado que conduziram a elaboração deste trabalho, optou-se em começar pelo início. Tudo começou com o abrir da caixa de música e a revoada de pensamentos e lembranças que surgiram ao escutar a música Fascinação. E o que é fascinação?

Fascinação é, por definição,

1 Ato ou efeito de fascinar.

2 Atração irresistível por algo ou alguém; deslumbramento, encanto, arroubamento.

3 Poder de enfeitiçar, de seduzir [...], encantamento, magnetismo.

4 Domínio ou subjugação (do interesse, da atenção) exercidos em razão de algum talento ou qualidade (beleza, bom gosto, habilidade artística, esportiva, inteligência etc.); sedução. (MICHAELIS, 2018)

E são inúmeras as fontes que se referem à “fascinação” como sendo o que conduziu artistas e cientistas em seus interesses, no empenho e dedicação ao que faziam e na realização dos seus projetos. Cito a seguir algumas dessas passagens.

Sobre Edgar Degas (1834-1917), desenhista, pintor, gravurista, escultor e fotógrafo francês, e os motivos que o fizeram explorar o tema das bailarinas, Calor Alberto Iannoni diz:

“O primeiro motivo seria pelo fato de que as bailarinas são os seres humanos que vivem e trabalham no seio do mundo humano; o segundo, porque elas são modelos perfeitos do corpo feminino. Levado, talvez, por esses dois aspectos, Degas passa a se interessar por tudo o que acontece no palco e por trás dele, nas aulas, nos ensaios. Sente-se tão **fascinado** pelo mundo da dança que, a partir de 1874, abraça decisivamente o tema das bailarinas, pintando, modelando e compondo versos. A atração pelo tema, pelo ritmo e pela leveza e suavidade dos movimentos de uma jovem dançarina inspiram-lhe este soneto:

*Danse, gamin
ailé, sur les gazons de bois.
Ton bras maigre, placé dans la ligne suivie
Équilibre, balance et ton vol et ton poids.
Je te veux, moi qui sais, une célèbre vie.*

*Nymphes, Grâce, venez des cimes d'autrefois ;
Taglioni, venez, princesse d'Arcadie,
Ennobler et former, souriant de mon choix,
Ce petit être neuf, à la mine hardie.*

*Si Montmartre a donné l'esprit et les aïeux,
Roxelane le nez et la Chine les yeux,
À ton tour, Ariel, donne à cette recrue*

*Tes pas légers de jour, tes pas légers de nuit...
Mais pour mon goût connu qu'elle garde son fruit
Et garde aux palais d'or la race de sa rue.
(IANNONNI, 2011, p. 285-286)*

Já o historiador da arte Charles Stuckey, citado em (CYPRUS 2011), analisando a representação do movimento nas obras de Degas, observa que o ponto de vista em suas obras é de um espectador distraído em um *ballet*, afirmando:

É o **fascínio** de Degas com a representação do movimento, incluindo o movimento dos olhos do espectador com um olhar aleatório, que é propriamente digo "impressionista". (CYPRUS, 2011, p. 63, tradução nossa)

E Jean Sutherland Boggs (1988), refletindo sobre o trabalho de Degas, diz:

Quanto mais tempo se reflete sobre o trabalho de Edgar Degas, mais indescritível esse parece. Mas uma chave para o trabalho, se não necessariamente para o homem, pode ser encontrada em seu **fascínio** pelo equilíbrio [...] Ele foi atraído pela relação do homem com a terra, às vezes desafiando a gravidade, às vezes se reconciliando com ela. Como o poeta Paul Valéry observou em seus perspicazes escritos sobre o artista, que ele conhecia muito bem, Degas, mais do que qualquer outro artista, deu ao solo - o símbolo da Terra sobre o qual o equilíbrio foi registrado - um papel importante em muitas de suas obras. (BOGGS, 1988, p, 23, tradução nossa)

Sobre o interesse de Degas pela tecnologia, Douglas Druick escreve:

A **fascinação** de Degas pela invenção tecnológica talvez seja mais claramente visto em sua gravura. Aqui ele buscou a liberdade expressiva, procurando abordagens não convencionais para mídias tradicionais e fazendo uso de descobertas tecnológicas que envolviam tanto a transferência direta quanto a transferência fotomecânica de projetos para a criação de matrizes de impressão (DRUICK, 1988, p. 199, tradução nossa)

E, mostrando a influência da tecnologia da fotografia e das pesquisas científicas de Marey para os estudos de Degas, Anson Rabinbach acrescenta:

Os contemporâneos viam claramente as implicações modernistas da cronofotografia para outros domínios culturais. Os experimentos de Marey com a quadridimensionalidade tornaram possível uma primeira viagem além do universo tridimensional e a representação de novas formas. Poincare chamou-o "um verdadeiro artista da mecânica da vida" e saudou a acessibilidade de sua ciência para o público parisiense. Entre os **fascinados** pela fotografia instantânea estava o pintor Edgar Degas, cujas dançarinas também eram "estudos do movimento" (RABINBACH, 1990, p.114, tradução nossa).

Sobre Étienne-Jules Marey (1830-1904), médico fisiologista, cientista e inventor francês, encontramos em texto de Georges Chevaillier:

Com 29 anos Marey apresentou sua tese, Pesquisa sobre a circulação sanguínea na saúde e durante a doença. Se tornou célebre ao se dedicar a seu trabalho posterior. Desistiu da prática efetiva da medicina e dedicou-se inteiramente ao estudo da fisiologia, isto é, o funcionamento da "máquina animal". Marey ficou **fascinado** pelo movimento. Ele queria entender e analisar os mecanismos que governam a vida. "Eu acho que, junto com Claude Bernard, esse movimento é o ato mais importante, porque todas as funções dão suporte para que isso aconteça", disse Marey, extraído de "*Movement in life's functions*", Paris 1868. (CHEVAILLIER, 2017, tradução nossa)

A respeito da reação de Marey ao tomar conhecimento das investigações e fotografias de Eadweard Muybridge publicadas pela primeira vez na França, encontramos no texto de Thierry Lefebvre:

Naturalmente, Marey ficou **fascinado** pelas fotografias reproduzidas. Já em 28 de dezembro, a revista semanal publicou uma carta do acadêmico para Gaston Tissandier: “Meu querido amigo, admiro muito as fotografias instantâneas do Sr. Muybridge, que você publicou em sua mais recente edição de *La Nature*. Você poderia me colocar em contato com o autor? Eu gostaria de pedir sua ajuda com alguns problemas fisiológicos que outros métodos não parecem resolver. Para o voo das aves, por exemplo, tenho sonhado com algum tipo de arma fotográfica que pegaria os pássaros em uma atitude, ou melhor, em uma sucessão de atitudes, exibindo as fases sucessivas dos movimentos de suas asas [...]”. (LEFEBVRE, 2005, tradução nossa)

Ainda sobre Marey, Michael W. Davidson diz:

A **fascinação** de Marey por animais e pela mecânica o inspirou a se concentrar na fisiologia, e foi durante suas investigações nesse campo que ele se envolveu com a óptica. (DAVIDSON, 2013, p. 48, tradução nossa)

Sobre Alberto Santos-Dumont (1873-1932), inventor brasileiro, filho de engenheiro e neto de joalheiros franceses, Henrique Lins de Barros afirma:

Desde pequeno, Alberto Santos-Dumont foi **fascinado** pelo sonho imemorial de libertar o homem do solo (BARROS, 2000).

E essa fascinação e encantamento que conduziram Santos-Dumont percebemos nas suas próprias palavras, ao escrever em seu livro sobre uma carta recebida de um amigo de infância após ter ganhado o prêmio Deutsch em 19 de outubro de 1901 em Paris:

Essa carta me transporta aos dias mais felizes da minha vida, quando, à espera de melhores oportunidades, eu me exercitava construindo aeronaves de bambu, cujos propulsores eram acionados por tiras de borrachas enroladas, ou fazendo efêmeros balões de papel de seda. Cada ano, no dia 24 de junho, diante das fogueiras de São João que no Brasil constituem uma tradição imemorial, eu enchia dúzias desses pequenos *montgolfiers* e contemplava extasiado a ascensão deles ao céu.

Neste tempo, confesso, meu escritor favorito era Júlio Verne. A sábia imaginação desse grande escritor, atuando com magia sobre as imutáveis leis da matéria, me **fascinou** desse a infância [...]

Eu queria, por minha vez, construir balões. Durante as compridas tardes ensolaradas do Brasil, ninado pelo zumbido dos insetos e pelo grito distante de algum pássaro, deitado à sombra da varanda, eu me detinha horas e horas a contemplar o belo céu azul brasileiro e a admirar a facilidade com que as aves, com suas longas asas abertas, atingiam as grandes alturas. E ao ver as nuvens que flutuavam alegremente à luz pura do dia sentia-me apaixonado pelo espaço livre.

Assim, meditando sobre a exploração do grande oceano celeste, por minha vez eu criava aeronaves e inventava máquinas (SANTOS-DUMONT, 2014, p. 32-33).

Ou quando relata sobre seus momentos em Paris (SANTOS-DUMONT, 2016):

Estava eu em Paris quando, na véspera de partir para o Brasil, fui, com meu pai, visitar uma exposição de máquinas no desaparecido Palácio da Indústria. Qual não foi o meu espanto quando vi, pela primeira vez, um motor a petróleo, da força de um cavalo, muito compacto, e leve, em comparação ao que eu conhecia... e funcionando! Parei diante dele como pregado pelo Destino. Estava completamente **fascinado**. (SANTOS-DUMONT, 2016, p.29)

E nas palavras do cineasta Carlos Adriano Rosa (2018) em sua recente pesquisa e descobertas sobre Santos-Dumont:

Santos-Dumont (1873-1932) foi um cultor fervoroso da modernidade e teve cravada no próprio corpo uma de suas marcas distintivas: a velocidade e seu rastro – **fascínio** pela máquina, ânsia pelo futuro, expansão de horizontes. Com a descoberta do filme-mutoscópio, o personagem engenheiro, excêntrico e misterioso, deixa um rastro que moldaria a imagem do século XX como século da modernidade [...] No filme de 1901, Santos-Dumont é cientista, professor, palestrante, prestidigitador, artista, *showman*, performer. (ROSA, 2018, p.3)

Apesar das discussões e da distinção, nos discursos de vários autores, entre arte e ciência, obras artísticas e invenções tecnológicas e científicas, possivelmente pela minha experiência em ambas as áreas, considero o que as tornam semelhantes, entendendo-as como criações de mente humana, a partir de estudos e projetos, motivada por algum fascínio que a conduz. Talvez, observando-se apenas a obra, artística ou tecnológica, sem conhecer mais sobre seu criador e suas motivações, e sem despojar-se da certeza de artistas e inventores serem sujeitos distintos, não se perceberá a poesia de Santos-Dumont e o encantamento que o envolvia em seus inventos, nem a arte incrível nas imagens de Marey, nem os incansáveis estudos e experimentos tecnológicos que conduziram Degas na criação de suas obras. Mentes criadoras, porém, embora as possíveis críticas e a falta de reconhecimento por seus trabalhos em diferentes épocas, são convictas do que lhes move: a fascinação.

Segundo a historiadora de arte Carol Armstrong (2003), Degas afirmava sobre sua arte:

Nenhuma arte foi menos espontânea que a minha. O que eu faço é resultado de reflexão e estudo dos grandes mestres. De inspiração, espontaneidade, temperamento, eu não sei nada. (DEGAS apud ARMSTRONG, 2003, p. 22, tradução nossa)

E assim, dessa mesma forma, foi estudando sobre os mestres da arte e da ciência, especialmente Degas, Marey e Santos-Dumont que residiam em Paris no final do século XIX, com referência nas suas obras, e refletindo sobre seus feitos, seguindo seus passos, transitando entre os 'mundos' da arte e da ciência, desvendando as relações que os unem e no que me identifico com seus interesses, que eu me deixei também conduzir pela fascinação durante essa pesquisa e no processo de criação das obras aqui apresentados, embalada pela música que tem como título esse encantamento, aliada à emoção das lembranças da minha infância trazidas pela melodia de *Fascinação*.

2.2 AS REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS

As principais referências artísticas deste trabalho estão contextualizadas na Paris do século XIX. O fascínio que me provocam os registros dos movimentos dos corpos das obras de Étienne-Jules Marey despertou meu interesse em saber mais sobre esse artista-cientista assim que vi suas imagens no acervo virtual do MoMA. Degas, cuja obra me interessava inicialmente pelo relacionamento da pintura com a fotografia, passou a ser outra referência pelo direto relacionamento ao tema das bailarinas em suas obras. Santos-Dumont, um brasileiro, neto de franceses em Paris naquele final de século XIX, início de século XX, é uma personalidade que sempre admirei e que me vem à lembrança toda vez que entro em um avião, ou penso em Paris, especialmente associado às imagens da Torre Eiffel. A leitura de seu livro *Os Meus Balões* anos atrás me despertou uma vontade ainda maior de conhecer Paris e visitar os lugares que descreve. Foi inevitável considerá-lo durante minha estada na cidade luz.

Ao longo da pesquisa, relações não premeditadas foram se evidenciando, interligando tudo que despertava meu interesse e vontade de incluir neste trabalho: A origem francesa da avó, a música *Fascinação*

registrada em Paris, o *ballet* francês, arte e ciência na França do século XIX, o interesse pelo movimento e pelas novas tecnologias no trabalho de Marey, Degas e Santos-Dumont.

Não encontrei evidências durante a pesquisa de que Santos-Dumont tenha tido contato com Marey ou Degas. Mas com as aventuras desse brasileiro pelo céu de Paris a provar que seu sonho de voar era possível testemunhadas pelos parisienses naquele final do século XIX e com as fotografias de Santos-Dumont e seus feitos publicados em jornais de toda a Europa e Estados Unidos naquela virada de século, me parecia natural que em algum momento esses personagens e seus interesses se cruzassem na história.

Além do interesse em comum pela mecânica e pelo voo dos pássaros de Marey e Santos-Dumont, encontrei nos resultados de pesquisa recente outras evidências da similaridade de suas curiosidades na fotografia e na origem do cinema (ROSA, 2008).

A fotografia, o movimento, a relação entre arte e ciência, o envolvimento com as novas tecnologias que surgiam naquele período, estavam no interesse e no trabalho desses três personagens que compartilhavam a Paris do século XIX, e se tornaram assim as principais referências artísticas para o meu trabalho.

2.3 O TEMA

O tema - a bailarina - surgiu das lembranças da infância a partir da caixa de música.

E o que é ser uma bailarina? Uma dançarina conhecida por ser dotada da mistura das quatro principais características do *ballet*: a dança, a postura, a força e a graciosidade. E meu objetivo com o tema é, por meio da figura da bailarina, suscitar uma coleção de metáforas.

Segundo Cecília Kerche, uma das bailarinas entrevistadas durante este trabalho, ser bailarina significa “uma liberdade enorme!”. Liberdade que se assemelha ao voo de Santos-Dumont, à liberdade de Degas na busca de

experimentos que envolviam a fotografia e outras técnicas, à liberdade de Marey de criar arte através da ciência.

2.4 O CORPUS

Tendo como tema a imagem da bailarina e seu universo, e como inspiração a arte e a ciência de Paris do século XIX, o corpus da produção plástica apresentado como resultado desta pesquisa está organizado nas séries fotográficas intituladas *La danseuse de Degas*, *Paris-Poa*, *Entre pixel et pinceau*, *Traces de danseuse*, *Fenêtre et miroir*, *Satin rose*, e nos trabalhos *Répétitions* e *Fascination*.

A série *Entre pixel et pinceau* é composta pelos trabalhos *Danseuses Bleues* e *Pas de deux*.

As obras foram identificadas com títulos em francês por uma referência ao *ballet* onde tudo é identificado em francês. Da mesma forma, é adotado o termo *ballet* escrito no original, como é utilizado no mundo da dança.

Os trabalhos fotográficos organizados no portfólio correspondem a séries inacabadas, que continuarão a ser desenvolvidas, mas apresentam-se aqui como uma primeira composição que refletem os experimentos realizados durante esta pesquisa.

Apesar das obras serem apresentadas em séries independentes, existe um sutil fio condutor no processo de criação destes trabalhos, expresso na ordem em que aparecem no Portfólio. O trabalho plástico inicia-se com a criação da série *La danseuse de Degas* em Paris. A pouca duração de minha estada na cidade, a dificuldade em encontrar bailarina disponível para as fotografias e o pouquíssimo tempo disponível para a realização do ensaio fotográfico, levou-me ao registro de alguns locais de Paris, sem a presença da bailarina, que gostaria de ter incluído como locação das fotografias desta série. Estas imagens conduziram à criação da série *Paris-Poa*, que sobrepõe a essas imagens fotografias de bailarinas em palcos de Porto Alegre. A série representa assim a ligação entre os dois países, França e Brasil, faz referência ao francês Edgar Degas e ao brasileiro Santos-Dumont, e transporta então a busca da bailarina para Porto Alegre, onde ocorreram os próximos ensaios. Em paralelo

aos processos digitais, os processos históricos do século XIX utilizados na série *Entre pixel et pinceau*, fazendo referência à pintura, levou à realização de experimentos de impressão fotográfica artesanal sobre tela. Essa experiência, motivou a criação da série *Traces de Danseuse* que também tem relação com a pintura, porém utiliza a tecnologia atual de impressão *Fine Art* sobre canvas com alta qualidade e durabilidade, e a exploração da impressão em tecido de cetim com a série *Satin rose*, utilizando a técnica de sublimação. Ainda explorando o suporte têxtil, a projeção *Répétitions* sobre tule, outro tecido característico do figurino da bailarina. Explorando o espelho e os reflexos foi criada a série *Fenêtre et Miroir*, e *Fascination*.

2.5 O PROCESSO

A decisão pelo tema da bailarina, do qual se tinha apenas as lembranças da infância, levou a uma aproximação com esse universo: busca de mais conhecimento sobre o *ballet*, contatos com bailarinas, acompanhamento de ensaios, registros de espetáculos de *ballet* e festivais de dança, entrevistas e ensaios fotográficos de bailarinas. Não conhecer bailarinas e inicialmente já constatar a difícil disponibilidade destas, levou ao primeiro desafio: encontrar modelos para os ensaios fotográficos.

Processos analógicos e digitais foram utilizados na criação das obras. A experiência prévia com processos fotográficos históricos iniciada em 2004 foi intensificada e aprofundada durante este período de pesquisa do mestrado, explorando o suporte de tela de pintura, dando origem a série *Entre pixel et pinceau*, onde foram utilizados os processos artesanais *Cyanotype*, *Photogenic drawing* e *Hand-colouring*.

A impressão digital em *Fine Art*, já utilizada em trabalhos anteriores, é explorada neste período com a experimentação de outros suportes, diferentes papéis algodão, canvas, além da técnica de sublimação em tecido.

Gostaria de adotar uma forma mais organizada para documentar o processo de criação. Porém, foi utilizado, como forma de melhor registrar as várias ideias que surgiam ao longo do tempo, o aplicativo *Notas* do telefone celular, mais adequado por estar ao alcance da mão durante a madrugada

quando muitas ideias surgiam, e por estar sempre comigo em todos os lugares. A possibilidade de fazer facilmente buscas por palavras e assuntos nos vários arquivos de textos escritos facilitou o acesso a ideias e referências anotadas ao longo do tempo. Porém, por ser uma forma digital de anotação, o histórico da ordem com que essas anotações foram surgindo não foi preservado, o que se manteria se tivessem sido registradas à mão em um caderno como fazem muitos artistas. Mas os arquivos de texto foram sobrescritos a cada reedição, com as alterações e novas inclusões, tendo suas datas atualizadas. Correspondem, porém a forma como as ideias foram surgindo e se sobrepondo.

Os experimentos fotográficos realizados ao longo da pesquisa têm como referência o trabalho de Edgar Degas, Étienne-Jules Marey e Alberto Santos-Dumont. Alguns experimentos reproduzem técnicas e procedimentos utilizados no século XIX, revisitando alguns desses processos com uma visão contemporânea e os reconfigurando com uma percepção pessoal na produção fotográfica. Outros trabalhos trazem para as imagens locais que remetem aos artistas, uma forma de “seguir seus passos”. Outros fazem referência à pintura ou ao cinema, áreas que os interessavam além da fotografia.

As obras produzidas, resultado dos experimentos realizados, norteados pelas estratégias fotográficas contemporâneas de Andreas Müller-Pohle (MÜLLER-POHLE, 1985), podem ser assim organizadas nos três níveis de intervenção:

1. O artista e o objeto: a construção e o arranjo do assunto da fotografia, interferindo no mundo visível

- série *La danseuse de Degas*, série *Fenêtre et miroir*, série *Satin rose*, *Répétitions* e *Fascination*.

Procedimento: construção de “realidades”; a direção de cenas.

- *Danseuses Bleues* (da série *Entre pixel et pinceau*)

Procedimento: produção de imagens por apropriação de outras imagens.

2. O artista e o aparelho: usando a câmera fotográfica contrariamente a sua função preestabelecida

- *Traces de danseuse*

Procedimento: uso da velocidade baixa do obturador e câmera à mão livre, gerando rastro da modelo em movimento e do movimento da câmera

durante o registro, resultando em imagem trêmula, nem sempre reconhecível imediatamente, como estratégia de representação.

3. O artista e a imagem: interferindo no suporte da fotografia (negativo e/ou positivo).

- *Paris-Poa*

Procedimento: superposições (os sanduíches) de duas imagens fotográficas e manipulação digital através de programa de computador.

- série *Fenêtre et miroir*

Procedimento: manipulação dos arquivos digitais através de programa de computador permitindo várias alterações.

- série *Entre pixel et pinceau (Danseuses Bleues e Pas de deux)*

Procedimento: reprodução de processos primitivos *Cyanotype* (cianotipia), *Photogenic drawing* (papel salgado), *Hand-colouring* (coloração à mão), além da manipulação dos arquivos digitais através de programa de computador para geração dos negativos.

- *Répétitions e Fascination*

Procedimento: manipulação das imagens de vídeo através de programa de computador, tornando possível diversas alterações e suportes de apresentação da imagem digital.

2.6 O TEMPO, A ARTE E A CIÊNCIA – reflexões iniciais

No início da elaboração dessa pesquisa em Artes Visuais, ideias sobre tempo, história, duração, ciclo, passado e presente foram surgindo aos poucos e se tornando constantes nas minhas reflexões. Encontrar esses conceitos nas observações do historiador de arte George Kubler (2004), de maneira tão profunda, me fez repensá-los ainda mais e encontrar nas palavras do autor uma forma de melhor expressar meu sentimento sobre essas questões. Mais do que repensar sobre essas ideias, a leitura me fez repensar a mim mesma e em como venho conduzindo meu trabalho artístico.

Trago aqui então algumas visões desse autor, relacionando-as com algumas vivências pessoais, experiências profissionais e com algumas sensações experimentadas durante esse período de estudo e pesquisa.

Na ideia inicial de como conduzir esta pesquisa, sugeri desconstruir, através da fotografia, a ideia do tempo como uma sucessão linear de acontecimentos que vão ficando para trás, mostrando que o tempo acontece em períodos cíclicos, que a história avança como uma espiral, dando voltas que parecem retornar ao ponto anterior, nos passando a impressão de que tudo se repete apesar de avançar. Essas ideias foram surgindo a partir de vivências pessoais que se tornaram mais evidentes nos últimos tempos, encontrando no pensamento deste autor um embasamento teórico que fortalece essa visão.

Segundo ele:

Tudo o que se faz agora constitui uma réplica ou uma variante de algo que foi feito há algum tempo e que, por sua vez, também foi réplica ou variante de outros objetos, tudo isso num movimento incessante desde o dealbar da era humana. (KUBLER, 2004, p.14)

Assim, traz a ideia de uma sucessão encadeada de obras originais com réplicas, todas elas distribuídas no tempo como versões reconhecíveis iniciais e finais do mesmo tipo de ação. Porém, enfatiza que, ao entender a arte como uma linguagem simbólica, a definição de arte como sistema de relações formais foi deixada de lado, embora a forma seja mais importante que o sentido, já que todo sentido exige um suporte, veículo ou algo que o contenha, sem o qual nenhum sentido poderia ser transmitido.

O tempo é padrão ininterrupto de recorrência; já a história, no entanto, representa as mudanças dentro desse padrão. A história não segue uma cronologia, mas tem a habilidade de romper o fluxo do tempo.

Kubler diz que os processos que usamos para descrever o passado visível são ainda extremamente inadequados, e sugere, em sua reflexão, outros modos de alinhar os grandes acontecimentos na história dos objetos, que compreendem todos os materiais trabalhados por mãos humanas, sob o impulso das ideias ligadas entre si e desenvolvidos segundo uma sequência temporal. Afirma que qualquer objeto feito pelo homem é sempre a solução para um problema, uma solução com uma finalidade determinada. E a partir de todos estes objetos, segundo ele, emerge uma forma no tempo, um retrato visível da identidade coletiva.

2.6.1 Arte e Ciência

Tanto a ciência como a arte lidam com necessidades que são satisfeitas pela mente e pelas mãos, através da manufatura de objetos. Utensílios e instrumentos, símbolos e expressões, todos eles correspondem a necessidades, e todos eles têm de passar pela fase de projeto para se transformarem em matéria. (KUBLER, 2004, p. 23)

Esse pensamento do autor salienta que a antiga relutância em vermos os processos comuns à arte e à ciência sob a mesma perspectiva histórica tem tido consequências desagradáveis, e que o valor de aproximar a História da Arte e a História da Ciência consiste em revelar os traços comuns da invenção, da mudança e da obsolescência que as obras materiais de artistas e cientistas partilham no tempo.

Tendo formação científica e me iniciado modestamente na arte em períodos paralelos, sempre me causou certa incompreensão a negação que observava de uma área à outra. Como cientista e fotógrafa, envolvida no desenvolvimento de tecnologias e na produção de imagens, percebo a semelhança, do ponto de vista do inventor ou do artista, entre a invenção científica e a criação estética.

Refletindo sobre a afirmação de que “os produtos humanos incorporam sempre utilidade e arte em misturas variáveis” (KUBLER, 1961, p. 28), penso que mais do que isso: é o criador de qualquer objeto humano, o que na nossa época também compreende as produções virtuais, quem tem sua parcela variável de sensibilidade na criação de sua obra. Cheguei a essa visão conclusiva ao ler o livro *Os Meus Balões* escrito por Santos-Dumont (2014), e perceber o olhar poético com que conduzia incansavelmente cada momento da sua atividade inventiva, intensificando seus esforços a cada erro cometido e saboreando cada conquista. Que diferença se percebe na postura de Santos-Dumont diante de seu invento ou de um pintor diante de sua obra? A recente exposição *Poeta Voador, Santos-Dumont*, que ocorreu no Museu do Amanhã no Rio de Janeiro (de 26/04/2016 a 19/02/2017), também converge para a ideia de que a genialidade do nosso inventor tem uma relação considerável com a arte.

As imagens produzidas por Étienne-Jules Marey (2002) me causaram interesse no momento em que as vi pela primeira vez no acervo digital do

MoMA durante a pesquisa inicial para elaboração do projeto para ingresso no PPGAV. A curiosidade em saber como, com a escassez de recursos técnicos disponíveis naquela época, teriam sido realizadas provocou ainda mais minha atração. O que motivaria um inventor a se dedicar tão profundamente na criação de seus inventos ou na busca de suas descobertas, e se aprofundar em outras áreas, se necessário, para a realização de seu projeto? A pesquisa de Marey, em minha visão, é outro momento da história em que o trabalho com objetivo científico produziu resultados incríveis na arte.

A cronofotografia, técnica utilizada nas artes, mais especialmente no cinema, foi desenvolvida para ser empregada em estudos de fisiologia por Marey. E essa combinação de ciência e técnica com a arte, criada por Marey como uma tecnologia visual para capturar o corpo em movimento foi denominada pelo fisiologista Jules Amar de “a arte do trabalho”.

Se as pesquisas científicas de Marey, com suas imagens fotográficas registrando detalhes antes desconhecidos do movimento, proporcionaram uma revolução na maneira de melhor perceber o tempo dos corpos no espaço, os inventos de Santos-Dumont permitiram a toda humanidade, através da redução da duração do movimento de deslocamento de um corpo, a possibilidade de perceber mais espaços no tempo, transformando a maneira como nos relacionamos com o tempo e o espaço. E não seria ampliar a nossa percepção o objetivo da arte?

Acredito que não são os objetos produzidos por alguém que sejam ou não aceitos como arte. São os criadores, e todos somos em potencial, que se permitem serem conduzidos por intensidades diferentes de poesia naquilo que fazem, e assim, expressar arte através de suas obras.

2.6.2 O Tempo

Conhecemos o tempo apenas indiretamente através do que nele acontece, observando a mudança e permanência, marcando a sucessão de acontecimentos entre quadros estáveis, e assinalando o contraste entre ritmos variáveis de mudança.

Segundo Kubler:

O instante atual é tudo que podemos conhecer diretamente. O resto do tempo apenas através de sinais que chegam até nós, neste instante, depois de passarem por inúmeros estágios e inesperados suportes. Estes sinais são como que energia cinética armazenada até o momento da descoberta [...]. Em qualquer acontecimento, o instante presente é o plano sobre o qual são projetados os sinais de toda e qualquer manifestação do ser. (KUBLER, 2004, p. 31-32)

Passado, presente e futuro

Dessa forma, tanto agora como no passado, na maior parte do tempo, vivemos de ideias emprestadas e de acumulações tradicionais, e de tempos em tempos este padrão sofre um abalo profundo, dando origem a novas formas e figuras.

Este momento de processo de mudança na produção de um artista, e o percebo na condução do meu trabalho em especial, acontece de forma imprevista. Mas acredito que tenha mais probabilidade de ser impulsionado a acontecer quando se está receptivo aos sinais já transmitidos por objetos ou acontecimentos do passado, próximos ou distantes, e que estão à espera da nossa atenção e sensibilidade para percebê-los. E entendo ser esse período de pesquisa, um momento onde se busca o conhecimento mais profundo do passado, procurando perceber essas luzes distantes emitidas por artistas e acontecimentos anteriores. Encontramos assim inspiração que clareia nosso momento atual e direciona nossa forma de produzir. Por vezes, tenho a sensação de que todas as relações que faço de objetos e acontecimentos passados e que moldam a inspiração do meu trabalho no momento atual já estavam lá todas prontas, esperando apenas a minha atenção. E que essa percepção acontece quando ativamos, de alguma forma, a nossa sensibilidade e nos permitimos receber essa luz que vem do passado.

O autor afirma que “sem mudança não há história; sem regularidade não há tempo” (KUBLER, 1961, p.103). Assim, a nossa percepção efetiva do tempo depende da recorrência de acontecimentos regulares. Já a nossa consciência da história depende da mudança e da variação, que são imprevisíveis. Da

mesma forma, a réplica tem a ver com a regularidade e o tempo. Já a invenção, com a variação e a história.

E em cada instante, nossos desejos se dividem entre réplica e invenção, entre o desejo de voltar ao modelo conhecido e o desejo de lhe fugir através de uma nova variação. E o desejo de repetir o passado tem prevalecido sobre os impulsos para o abandonar. Nunca um ato é completamente novo, nunca nenhum ato pode ser realizado sem variação. Em qualquer ato, a fidelidade ao modelo e o abandono desse mesmo modelo encontram-se inextricavelmente misturados. Quando a variação em relação ao modelo excede às características de cópia fiel, então estamos perante uma invenção.

Sendo assim, toda cópia mantém ligados o passado e o presente. A quantidade de atos rotineiros na vida de uma pessoa é muito maior do que as poucas ações variantes ou divergentes do seu cotidiano. O momento presente é para nós uma válvula extremamente precisa, uma válvula que regula a quantidade de mudança que permitimos que se opere na realidade.

Como o universo permanece reconhecível de um momento para o momento seguinte, cada instante é quase uma cópia exata do instante imediatamente anterior. As mudanças que ocorrem são pequenas relativamente ao todo, e proporcionais à magnitude que aceitamos para a duração momentânea. A ideia corresponde à nossa experiência direta: na passagem desse instante para o seguinte, os movimentos do universo não terão mudado grandemente, mas durante o próximo ano o curso dos acontecimentos terá mudado de direção várias vezes. (KUBLER, 2002, p. 107)

E é com esse pensamento do autor que me envolvo no projeto de pesquisa a fim de alcançar o objetivo proposto de promover processos de criação na produção fotográfica autoral, através da análise de obras de artistas do passado, apropriação de ideias, reconfiguração de técnicas e procedimentos, buscando redescobrir os processos artesanais e as novas possibilidades do digital, em experimentos criativos através de novas linguagens contemporâneas.

Rejeição e retenção

O momento que se acaba fica para sempre extinto, exceto os objetos que foram feitos neste momento. Uma das principais razões para a destruição impiedosa dos utensílios do passado é que um utensílio tem normalmente um valor unicamente funcional. E é rejeitado quando apenas satisfaz uma necessidade passada sem corresponder a novas necessidades. Já um objeto produzido tendo em vista uma experiência emocional, que é uma forma de identificar uma obra de arte, difere de um utensílio devido à significativa extensão além do uso. A retenção de objetos antigos configura-se como um ritual nas sociedades humanas, com sua extensão contemporânea nos museus públicos de todo o mundo, mantendo presente um registro do passado.

Da forma similar, no contexto das nossas relações durante a vida, temos o costume de manter conosco objetos que nos remetem a acontecimentos passados que nos proporcionaram satisfação ou a entes queridos, mantendo lembranças afetivas.

E foi assim que mantive comigo um objeto, a caixa de música que pertenceu a minha avó, e que por mim não é mais utilizada em sua função original de guardar joias, mas se transformou no passar do tempo em um elo com as lembranças do passado. E é este objeto que se tornou o ponto de partida, inspiração inicial na minha pesquisa e produção artística deste trabalho.

Além disso, as sensações do prazer ótico também se encontram em constante mudança. O próprio artista também busca a invenção de novas combinações formais e avanços mais ousados em direções previamente estabelecidas. A obra da mente humana não pode ser explicada por qualquer processo isolado. Kubler sugere a existência de forças na complexa interação da atualidade e do passado, e do poder da replicação na forma de tradição, ou da necessidade humana de variedade, que é satisfeita pelo comportamento inventivo.

Formas do tempo

Na tarefa de identificar as formas no tempo, a grande dificuldade em delimitar suas categorias é encontrar uma descrição adequada de duração. E ao abordar sobre períodos e suas extensões, o autor menciona considerar com mais atenção os períodos que se diz corresponderem a conhecidas durações “de trabalho” e intervalos da história dos objetos. Um ano, por exemplo, é seguramente um período válido segundo o autor, pois contém a sucessão das estações, e muitos tipos de trabalho se efetuam no período de um ano, o corpo humano envelhece perceptivelmente neste espaço, assim como planos futuros, com todos os pormenores, são definidos ano após ano.

Embora Kubler desconsidere em suas observações as formas diminutivas do tempo pessoal, por estar interessado no contexto da história da arte como um todo, cada um de nós pode observar, na sua própria existência, a presença de padrões, compostos de versões iniciais e tardias da mesma ação, com durações definidas pelos seus conteúdos, que podem ser agrupados em grandes e pequenas famílias de formas. Essas formas prolongam-se por toda experiência individual, desde a estrutura de uma duração de poucos segundos até ao período de tempo que dura toda uma vida.

Nesse momento, durante o curso de pós-graduação, estes dois anos de estudo, pesquisa e produção artística, representam também um período interessante de ser observado a respeito destas considerações, devido ao empenho a ser dedicado nesse trabalho. Em meu caso específico, foram ainda dois anos com uma grande carga emocional, onde vivi um período intenso em companhia da minha mãe, até seus últimos dias, e onde lembranças do passado e de momentos com minha avó, mãe da minha mãe, também estiveram muito presentes em nossas conversas.

Ao abordar sobre períodos e suas extensões, Kubler menciona ainda que a extensão de três gerações, que são quase como nosso século, considerando que na história geral uma geração atinge torno de 3-33 anos, um ciclo poderia ser útil aos estudos históricos, correspondendo às revoluções pelas quais alguns gostos dos avós, depois de rejeitados pelos filhos, são aclamados pela geração dos netos. Coincidência ou não, em meu caso particular, esse período de tempo foi o suficiente para que um objeto

pertencente à minha avó me levasse, indiretamente, à obra de artistas que começaram a se tornar mais conhecidas e divulgadas no Brasil na sua geração.

O autor escreve:

[...] quando criamos novas formas, estamos igualmente a confiar a uma posteridade longínqua a tarefa de continuar o nosso caminho, através de um apelo involuntário que é transmitido pelas obras de arte e só por elas. Aqui temos sem dúvida um dos mais significativos de todos os mecanismos de continuidade cultural, quando a obra visível de uma geração extinta pode ainda provocar estímulos poderosos. (KUBLER, 2004, p. 146)

E foi esse interesse e estímulo que senti ao ver pela primeira vez as imagens fotográficas de Étienne-Jules Marey. O fato de se tratar de um cientista e de suas imagens fotográficas serem resultantes de um trabalho investigativo que tinha como objetivo a ciência, mesmo sendo tão poético, me estimulou ainda mais a me inspirar em seu trabalho. Minha atenção por Edgar Degas iniciou pela relação do pintor com a fotografia. Apenas mais tarde, durante a pesquisa, foi que identifiquei que este foi influenciado em sua arte pelas publicações do trabalho de cronofotografia de Marey. Meu interesse por Degas foi reforçado naturalmente por seu trabalho sobre o tema das bailarinas.

Continuando na leitura das observações do historiador, me identifiquei com seu pensamento quando afirma:

Apesar da sua aparência solitária, o criador precisa de companhia; precisa do estímulo de outras mentes empenhadas nas mesmas questões. Certas cidades aceitaram cedo a presença de guildas de artistas, estabelecendo assim precedentes e um ambiente para uma persistência dessa presença... O artista precisa de algo a mais que o patrocínio de mecenas; precisa também da ligação à obra de outros, vivos ou mortos, empenhados nos mesmos problemas. (KUBLER, 2004, p. 154-155)

Certas cidades exibem o toque de importantes artistas a cada esquina. E foi com este pensamento que norteou a visita à Paris pela primeira vez em 2017, em uma imersão cultural para esta pesquisa. Ver de perto as obras dos artistas que tenho estudado, conhecer o lugar onde moraram, os cenários que os inspiraram em tantas obras, engrandeceu a pesquisa e fortaleceu a ligação com os artistas, convergindo no pensamento do autor.

Pensar sobre Paris sempre fez trazer à memória a imagem de Santos-Dumont, especialmente após a leitura de seus escritos. O interesse pela ciência trouxe naturalmente para as referências desse trabalho também o nosso artista-inventor, que igualmente fez parte dos mestres abrigados por Paris naquele mesmo período.

A natureza da decisão artística está, assim, presente em todo e qualquer momento da história, na perpétua crise entre hábito e inovação, entre uma fórmula exausta e a novidade, entre duas classes de forma que em parte coincidem no tempo. E assim, com um entendimento mais profundo das questões que envolvem o tempo e a história da arte, como pesquisadora buscando construir todas as relações possíveis entre objetos e acontecimentos passados com o trabalho realizado durante o mestrado, me lancei em busca de construir a melhor forma da minha arte no tempo.

Margarida Medeiros (2010) afirma que a reflexão sobre o tempo pode ser produzida através de uma reflexão sobre a fotografia. E acrescenta que a revolução cultural provocada por esta última parece instituí-la como metáfora transversal de qualquer reflexão sobre a condição humana, sobre a relação desta com a consciência do tempo.

Com este pensamento, refletindo sobre o tempo, e percebendo a vasta e complexa área que se apresenta, optou-se por restringir esta pesquisa ao tempo do fazer fotográfico.

Este trabalho investiga, assim, o fazer fotográfico através da evocação de iconografias ligadas ao universo da bailarina. A repetição de movimentos, coreografias e ensaios fazem parte da rotina de uma bailarina, assim como sua permanência por muito tempo em frente ao espelho.

Neste sentido, esta pesquisa foca na expansão do tempo do fazer fotográfico, evidenciando a duração desse ciclo que envolve a pré-produção, ato fotográfico e pós-produção, até se chegar à imagem final. Da mesma forma, o *ballet* também tem seu tempo de ciclo de criação. E o tempo da criação do espetáculo, obra final do *ballet*, compreende desde a criação da coreografia, montagem, muitos ensaios das bailarinas, preparação de figurino até o ensaio geral, que antecede a execução do espetáculo.

Esta expansão do tempo do fazer fotográfico, considerando os procedimentos adotados na prática de direção de modelo (teatralização

fotográfica), nas diferentes formas de representação do tempo nas imagens e o tratamento final, tanto analógico como digital, das fotografias, é mais detalhadamente abordada nos capítulos 3, 4 e 5. Nas abordagens sobre a produção artística e os procedimentos adotados no fazer fotográficos surgiram ainda reflexões que levaram aos conceitos de hibridismo e mestiçagem, com base nas autoras Icléia Cattani, Sandra Rey e Nara Cristina Santos.

Os reflexos na fotografia e o espelhamento entre fotógrafa e modelo também são abordados neste trabalho, especificamente no capítulo 6, usando como metáfora o espelho sempre presente no ambiente da bailarina.

3 A FOTOGRAFIA COMO *MISE-EN-SCÈNE*

(pré-produção)

Em uma retrospectiva da minha experiência com a fotografia nos últimos anos, anteriormente ao meu ingresso no PPGAV (Capítulo 1 – até 2016), os ensaios de modelos, na sua maioria mulheres, se destaca entre os demais trabalhos. A atuação na fotografia de moda (Fotografias 1-2), iniciada em 2005, trouxe naturalmente experiência na direção de modelos profissionais, e com o tempo esse conhecimento adquirido pela prática foi sendo aplicado também em ensaios com pessoas comuns (Fotografias 3-6), onde a direção passou a ter uma importância ainda maior. Identificar a presença e a importância do *mise-en-scène*³ no meu trabalho fotográfico durante esta pesquisa me levou a buscar na história da arte sua origem. Analisá-lo no trabalho de outros artistas e refletir sobre como poderia melhor explorá-lo artisticamente na minha fotografia, tornou-se assim um dos conceitos operacionais deste trabalho.

O estudo do desenvolvimento histórico da Fotografia nos revela que ela só é considerada artística quando se assemelha à Pintura. Porém, a fotografia não se limitou a plagiar ou assimilar aspectos da pintura. O que a pintura também fez na direção inversa, segundo Belting (2014), foi buscar de empréstimo o olhar, para conferir às suas imagens maior profundidade e um significado mais universal, com o qual transcendesse os seus limites técnicos enquanto meio. Da mesma forma que os pintores, os fotógrafos também foram em busca de libertação de regras que transparecesse suas sensibilidades ao potencial da imagem fotográfica em se tornar Arte.

São vários os artistas visuais que ao longo da história contribuíram para moldar o olhar moderno, começando por Bayard até artistas contemporâneos. E entre tantas referências, chama-nos a atenção especialmente Edgar Degas, que mais que qualquer outro pintor do século XIX, compreendeu o que significa ver em termos fotográficos, entendendo tão bem a fotografia e todas as suas possibilidades. Mesmo com formação clássica, ele se permitiu a liberdade de

³ Locução que surgiu, em francês, no início do século XIX, para designar a atividade daquele que mais tarde seria chamado diretor de cena. Fonte: AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, Campinas: Papirus, 2007.

fugir à representação eloquente em termos tradicionais e subverter o realismo banal por uma filosofia de *mise-en-scène*.

Gastaldoni (2005) afirma que, se a luz é a matéria-prima da fotografia, o tempo é a sua alma. E o tempo pode se desdobrar em muitos tempos. Dessa forma, compreende-se que, além do tempo cronológico que reside na imagem, outros tempos se desencadeiam e se emaranham. Assim, a teatralização da realidade e todos os preparativos antes da tomada da cena, o porquê da existência daquela imagem, seu preparo, a máscara social dos personagens, a duração da captura até o momento da seleção e da emulsão trazer à superfície os sujeitos fotografados incorporam em si meandros de temporalidade. Essas situações latentes no próprio tempo do fazer fotográfico introduzem em nós a poética das imagens fotográficas.

Refletindo sobre o ato fotográfico, embora a origem técnica da fotografia tenda a caracterizar seu processo de criação como um exercício de precisão, temos aprendido a pensar a criação fotográfica como um processo que se constrói em etapas. Dessa forma, o fotógrafo tem a chance de realizar várias tomadas de uma cena para, posteriormente, escolher aquela que julgará bem-sucedida, da mesma forma como o pintor realiza estudos e esboços para chegar à sua obra acabada. Os estudos e esboços de um artista, segundo Ronaldo Entler (2007), não diminuem o valor de seus resultados.

3.1 A FOTOGRAFIA COMO ARTE

No imaginário do século XIX era forte a vinculação entre a fotografia e sua função de reprodução analógica. A fotografia é inventada para satisfazer as crescentes necessidades de perfeição e de reprodutibilidade das imagens. O que permitiu à técnica de Daguerre merecer reconhecimento, entre outras técnicas de reprodução gráfica já existentes na época que resolviam em certa medida ambas as necessidades, foi exatamente sua perfeição e exatidão como “espelho da natureza”. Esses valores de perfeição, exatidão, automatismo, marcaram não apenas a invenção da fotografia, mas também a preeminência de um tipo de fotografia (FLORES, 2011). Assim, o principal problema que a fotografia enfrentou naquele período por sua reprodutibilidade técnica foi cair,

simultaneamente, em paradigmas epistemológicos contraditórios, como a ciência e a arte. Se pela sua capacidade documental a fotografia podia ser vista como “ciência”, por sua potencialidade “expressiva” podia ser considerada “arte”, ou ainda, dada sua evidente inserção nos processos de reprodução mecânica, a fotografia poderia também ser considerada simplesmente tecnologia.

No entanto, a fotografia de Bayard constata que a possibilidade da criação na fotografia é inerente a ela, desde o princípio. Em um gesto irônico motivado por um sentimento de ressentimento, Hippolyte Bayard distribuiu uma foto na qual ele próprio aparece afogado e no verso um texto supostamente escrito por uma testemunha anônima. *O afogado* (Figura 1), esclarece Laura Flores (2011), poderia ser considerado um antecedente visionário da *performance* e do autorretrato pós-modernos. E já em 1841, Bayard comprova que as fotos não são apenas tiradas, mas feitas. A sutil e clara diferença entre tirar e fazer uma fotografia marca dois caminhos diferentes, exemplificados por Daguerre e Bayard.



Figura 1 - Hippolyte Bayard, *Autoportrait en noyé*, 1840, fotografia

Segundo Flores, se entendemos o daguerreótipo como o início de uma linha técnica cuja intenção central é a “verificação da realidade”, o caminho iniciado por Bayard poderia ser entendido como a “construção de uma realidade”. E somente podemos entender o trabalho de Bayard como o de alguém sensível ao potencial da imagem fotográfica de se tornar Arte. Consciente ou não do que *O afogado* implicava, Bayard abre caminho para

uma arte fotográfica que explora a imaginação à custa da proposta de realidade.

3.2 TEATRALIZAÇÃO FOTOGRÁFICA

Entre a invenção da fotografia, em 1839, e 1888, quando foi lançada a primeira Kodak com suas fotos “instantâneas”, fotografar exigia longas exposições. Periódicos e manuais da época tratavam da fotografia e publicavam textos escritos por práticos e teóricos do meio, divulgando os avanços da técnica fotográfica, as descobertas recentes, as pesquisas e experiências com novos materiais químicos e com diferentes tipos de aparatos, dicas importantes sobre a montagem de estúdio fotográfico e sobre o arranjo da pose do cliente na produção de retrato. Entre os aparatos, os ferros que seguravam tronco e cabeça eram instrumentos importantes. O fotógrafo Noel P. Lerebours, em manual de 1843, escreveu:

O descanso (de ferro) para a cabeça, exceto quando se estiver operando “instantaneamente” sob o sol, é indispensável, se você quiser obter um retrato perfeitamente definido. (LEREBOURS, 1973, p. 67)

Alguns anos mais tarde, Philip Dellamotte iria concordar com Lerebours em seu manual de 1855, acrescentando:

Ao se tirar retratos é aconselhável se colocar a cabeça do modelo contra o descanso de ferro: esse pequeno instrumento é de grande auxílio para mantê-lo na posição correta. Mas deve-se tomar cuidado para que nenhuma parte desse instrumento se torne visível na fotografia. (DELAMOTTE, 1973, p. 14)

Aliados aos recursos técnicos estavam os procedimentos manuais que conferiam às fotografias a aparição de um halo misterioso na singularidade do instante. Segundo Benjamin (1994), os processos de captação da imagem no século XIX introduziram uma diferente experiência e recepção da mesma do que a que surgiu com o avanço da tecnologia das câmeras instantâneas. A escolha de um local propício para a concentração necessária para o trabalho, agrega-se à permanência dos modelos no cenário por longas horas, necessariamente por causa de uma limitação técnica do instrumento, com a

baixa sensibilidade luminosa das primeiras chapas que exigiam uma longa exposição para fotografia de exteriores.

Assim, muitos dos trabalhos do fotógrafo David Octaviu Hill foram realizadas no cemitério de Greyfriars, em Edimburgo, um cenário no qual os modelos poderiam estar à vontade e serem fotografados sem interferências, com todo o tempo necessário. A simples escolha do local e a sábia maneira como os modelos eram posicionados no cenário da ação, contribuía para atribuir às fotografias uma característica naturalidade. Pessoas comuns fotografadas experimentavam uma grande e misteriosa experiência, que as impelia a conservar uma certa timidez diante do aparelho, chegando a evitar olharem diretamente para a câmera.

A síntese da expressão, obtida à força pela longa imobilidade do modelo, é a principal razão pela qual essas imagens, semelhantes em sua simplicidade a quadros bem desenhados e bem pintados, evocam no observador uma impressão mais persistente e mais durável que as produzidas pelas fotográficas modernas. O próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele; durante a longa duração da pose, eles por assim dizer cresciam dentro da imagem, diferentemente do instantâneo [...]. (BENJAMIN, 1994, p. 95)

Michel Poivert (2016), porém, diz que a fotografia posada não é o resultado das exigências técnicas da duração da pose, como se costuma pensar. A teatralidade na fotografia, segundo ele, é uma escolha como uma opção estética maior, em virtude do modelo que constitui o teatro moderno. A encenação da fotografia corresponde a uma história do *tableau vivant* desde o século XIX. Trata-se de uma estética onde o fotógrafo pensa o espaço da representação como uma espécie de palco de teatro sobre o qual os modelos vêm atuar. A teatralidade das encenações mantém uma relação com o teatro e com suas teorias, mas afirma também um modo de estilização próprio da fotografia que encontramos em vários períodos.

O historiador de fotografia Jean-Claude Lemagny, citado em (SOULAGES, 2010), distingue duas tendências da fotografia: a “fotografia direta”, que explora a realidade que se apresenta ao fotógrafo, como a reportagem, o retrato, a paisagem; e a “fotografia encenada”, a fotografia subjetiva, manipulada, autônoma, exploração da realidade do próprio meio fotográfico. Essa distinção indica os dois polos, o objeto e o sujeito, entre os

quais hesitam e se orientam as fotos – a “fotografia direta” deixaria a escrita para o objeto luminoso, e para o fotógrafo, a responsabilidade do enquadramento; já a “fotografia encenada” seria escrita por um sujeito esclarecido, responsável pela composição.

De acordo com Soulages (2010), na teatralização da imagem um fotógrafo pode ser tentado por duas direções: a da publicidade, que constitui um instante eternizado de uma peça de teatro engajada em proveito de uma produção e de um consumo determinados, e a da obra de arte, em que o objeto fotográfico é desviado de seu sentido mundano para adquirir um sentido fotográfico.

Fotografar pode gerar vários tipos de comportamento: ou ver com a discrição aparente do *voyeur*, ou mostrar-se com a exuberância do exibicionista. Em todos esses casos, é sempre constituir um teatro do qual se é o diretor, do qual se é, por certo tempo, o Deus ordenador: dão-se as ordens, chama-se à ordem, introduz-se ordem no real que se quer fotografar [...] o fotógrafo é, então, ouvido e obedecido; poder decorrente da máquina que detém o tempo e parece captar o ser, ou, pelo menos, uma das formas instantâneas do ser. (SOULAGES, 2010, p. 67)

A fotografia deve ser, então, não só encenação como invenção, e o fotógrafo, o criador. E essa liberdade exploradora e criadora é verificada entre os fotógrafos desde o início da fotografia.

Ainda segundo Soulages, a teatralização na pintura foi exportada para o campo da fotografia de forma modificada, mas não totalmente transformada. Nos retratos fotográficos de Julia Cameron essa questão se evidencia. Ela queria fotografar com a mesma qualidade artística com que o melhor pintor teria pintado ou o maior diretor de teatro teria feito representar. Todo retrato é uma encenação. E Cameron, com sua personalidade e escolhas artísticas, técnicas e ideológicas, recusou-se a adotar uma teatralização fotográfica realista, indo de encontro à crítica fotográfica tradicional do século XIX. A fotógrafa mostra, assim, já desde o início da história da fotografia, que ser artista é escolher, e que o mais importante não é o objeto a ser fotografado, mas a maneira fotográfica de guardar suas aparências visuais para produzir o fotográfico.

Há sempre uma encenação do fotógrafo, não apenas nas fotos de pessoas que sabem que estão sendo fotografadas, mas também nas de

pessoas anônimas tiradas às escondidas. Diante da foto de um anônimo, não podemos saber se trata-se realmente de um anônimo espionado ou de uma pessoa prevenida, e que dessa forma representa.

Soulages afirma que alguns fotógrafos se opõem explicitamente à estética de Cartier-Bresson e constroem sua obra contra a doutrina do instante decisivo. A fotografia não seria mais citação da realidade, mas história encenada.

Artistas, como Willian Klein, rejeitam o instante decisivo, substituindo pelo sujeito que decide. Klein afirma que todos os instantes são decisivos. Cabe ao artista, e não ao tempo, decretar o que será uma foto e decidir sobre isso.

Fotos automáticas, paparazzo, tabloide pastiche, arte bruta, antifoto, para começar. Eu não estava limitado por um formato fotográfico ou por tabus. Experimentava tudo. Granulado, desfocado, não enquadrado, deformação. Acidentes. Batia fotos ao acaso [...], fazendo esse procedimento render o máximo. Mergulhava de cabeça em tudo o que não devia fazer em fotografia [...]. Tinha a impressão de que os pintores tinham se libertado das regras: por que não os fotógrafos? (KLEIN apud SOULAGES, 2010, p. 81)

Na aventura deliberada de Klein não há nenhum limite, a experimentação é total e só existe um modelo: a mesma liberdade dos pintores.

A autora Charlotte Cotton diz que as duas técnicas, fotografia e pintura figurativa, “demonstram uma mesma compreensão de como uma cena pode ser coreografada para o espectador de maneira que este possa reconhecer que a história está sendo contada” (COTTON, 2013, p. 49). Ela aponta o artista canadense Jeff Wall como um dos expoentes do quadro-vivo encenado, cuja atividade artística evidencia sua detalhada compreensão de como as imagens funcionam e são construídas, num processo que é a base das melhores fotografias de quadro-vivo.

Segundo o artista Jeff Wall, citado por Belting (2014), foi graças ao confronto com a arte conceitual que a fotografia reinscreveu a sua produção num plano de reflexão, caracterizado por uma intencionalidade declarada, na qual a ficção trabalha a par do carácter analógico da reprodução técnica. Em suas fotografias, o artista faz um diálogo com a pintura, precursora da fotografia, com o cinema, que até certo ponto se tornou o seu herdeiro.

Hans Belting (2014) diz que os fotógrafos-artistas encenam o mundo, de forma a apoderar-se dele não só na imagem, mas no tema ou motivo, tornando-o assim matéria-prima para a imaginação.

A fotografia aprendeu a aceitar o gesto cotidiano e eloquente como seu tema privilegiado, e o espontâneo passou a ser simulado por meio da pose. Percebemos que o realismo é, neste sentido, sempre uma construção, um diálogo com alguma tradição da arte mais do que com o real: é a reprodução de uma realidade que parece uma pintura, que parece um cenário, que parece uma fotografia.

3.2.1 A fotografia teatralizada de Edgar Degas

Como pintor, as conexões de Edgar Hilaire Germain Degas com a fotografia são universalmente reconhecidas. No clássico debate para decidir quais aspectos da pintura do século XIX são atribuíveis ao precedente fotográfico, Degas aparece geralmente como uma espécie de valorizador heroico do instantâneo, conseguindo em meados de 1870 a ilusão de vida capturada de passagem com cenas apreendidas como que pelo olho de um andarilho casual.

O interesse de Degas pelo meio fotográfico residia, sobretudo, nas novas possibilidades do projeto realista propiciadas pela fotografia. Eugenia Parry (1984) escreve que Degas pensou como fotógrafo antes mesmo de fotografar. Refletir sobre este fato é essencial para esclarecer como o artista nos ensina a ver. Mais do que qualquer outro pintor do século XIX, Degas compreendeu o que significa ver em termos fotográficos, sendo atraído pela precisão das fotografias que se alastravam ao seu redor. Na contramão de uma representação eloquente em termos tradicionais, ele subvertia o realismo banal por uma filosofia de *mise-en-scène*. O teatro de Degas é sinônimo de pose. Segundo Annateresa Fabris (2011), Degas não buscava na realidade exterior os índices de uma ordem oculta. Ao contrário, procuraria por um mundo artificial, cuja significação residia na ordem do visível, numa forma feita de signos emprestados e de signos novos.

Fundamentado no treinamento artístico clássico baseado em um estudo completo dos antigos mestres e um conhecedor do repertório do drama clássico de poses para o palco, Degas deliberou sobre esses cenários mundanos. Cortar figuras ou animais com a moldura, ampliar partes de figuras de primeiro plano para que gestos apareçam nos cantos e sugerir, como o instantâneo inspirado na fotografia de rua faz hoje, cenas vistas de passagem.

Em monumentalizar o efêmero, Degas parece referir-se diretamente à instantaneidade fotográfica, permanecendo o fato de que essa interpretação do movimento contemporâneo na década de 1870 não apenas antecipou, mas transformou grandemente os efeitos espaciais e psicológicos comuns à fotografia atual. Em contraste com as tendências de instantaneidade, o teatro fotográfico de Degas era como palco da família e dos amigos mais próximos.

Werner Hofmann (2007) conta que, para parodiar *L'Apothéose d'Homère*, o *tableau vivant* de Ingres (Figura 2), Degas pediu ao fotógrafo Walter Barnes que registrasse uma representação de sua própria apoteose, numa cena organizada pelo pintor (Figura 3). Degas foi envolvido pela composição fotográfica, que concebeu e criticou como um diretor de palco.



Figura 2 – Jean Auguste Dominique Ingres, *L'Apothéose d'Homère*, 1827, óleo sobre tela Louvre Museum⁴, Paris

⁴ Disponível em: <<http://www.louvre.fr/mediaimages/homere-deifie-dit-aussi-l-apotheose-d-homere>>. Acesso: 15/09/2017.



Figura 3 – Walter Barnes, *The Apotheosis of Degas*, 1885, fotografia
Bibliothèque nationale de France, Paris

Muito antes de se ocupar da fotografia, Degas tinha investigado completamente muitos dos mesmos efeitos em seus outros meios gráficos da gravura, água-tinta, litografia e monótipo. Na mente de Degas, a fotografia era outra dessas artes gráficas, naturalmente capaz de compartilhar os mesmos efeitos.

Se as pinturas de Degas às vezes sugerem muitas características formais e psicológicas que os fotógrafos do instantâneo estavam imitando na década de 1890, suas fotografias também contam o fracasso em uma estrada mais experimental.

Stéphane Mallarmé, poeta simbolista, foi um dos que se submeteu ao teatro fotográfico de Degas (Figura 4). Com Renoir ele permaneceu imóvel por quinze minutos à luz de nove lâmpadas à óleo. O grande apelo do retrato, um dos verdadeiros sucessos fotográficos de Degas, envolve os olhares sustentados dos modelos e sua clara relação uns com os outros, bem como com a figura de Degas, refletida com sua câmera no espelho. Apesar das condições de iluminação deixarem muitos detalhes na sombra, Degas conseguiu provocar de seus atores gestos sutis que emergem da escuridão e falam de uma época. Este retrato, como os outros, propõe contrastes formais e espirituais, escreve Eugenia Parry (PARRY, 1984). Além disso, a imagem também esboça o conflito dos estilos simbolizados pelos participantes. Degas sugere uma renovada relação com o impressionismo (Renoir) e com a imaginação poética do simbolismo (Mallarmé).



Figura 4 – Edgar Degas, *Degas, Renoir et Mallarmé*, 1895, fotografia
bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Paris

Malcolm Daniel (1998) nos apresenta mais sobre as experimentações do pintor, se referindo a um conjunto de negativos em vidro de Edgar Degas que mostram uma bailarina em várias poses (Figuras 5-7).



Figura 5 - Edgar Degas, *Danseuse le bras tendue*, 1895-1896
Negativo monocromático em vidro
Bibliothèque Nationale de France (BnF)⁵, Paris

⁵ Disponível em: <<http://goo.gl/QzJwjm>>. Acesso: 15/09/2017.



Figura 6 - Edgar Degas, *Danseuse ajustant sa bretelle*, 1895-1896
Negativo monocromático em vidro
Bibliothèque Nationale de France (BnF)⁶, Paris



Figura 7 - Edgar Degas, *Danseuse ajustant ses deux bretelles*, 1895-1896
Negativo monocromático em vidro
Bibliothèque Nationale de France (BnF)⁷, Paris

Essas imagens fotográficas feitas por Degas, inspiradas nas pesquisas de Étienne-Jules Marey (2002) sobre cronofotografia, pesquisas que se desenvolviam contemporaneamente às produções do pintor, serviram de modelo para vários desenhos, pinturas e pastéis de Degas. Um exemplo é a

⁶ Disponível em: <<http://goo.gl/g3LVgZ>>. Acesso: 15/09/2017.

⁷ Disponível em: <<http://goo.gl/yLUWnr>>. Acesso: 15/09/2017.

obra *Danseuses Bleues* (1899), onde o pintor combinou as poses das três imagens em uma única composição (Figura 8).

Em nossa pesquisa, podemos situar estas mesmas poses fotográficas utilizadas e transformadas em um processo de tradução da fotografia em pintura, na composição de outras de suas obras (Figuras 9-13).

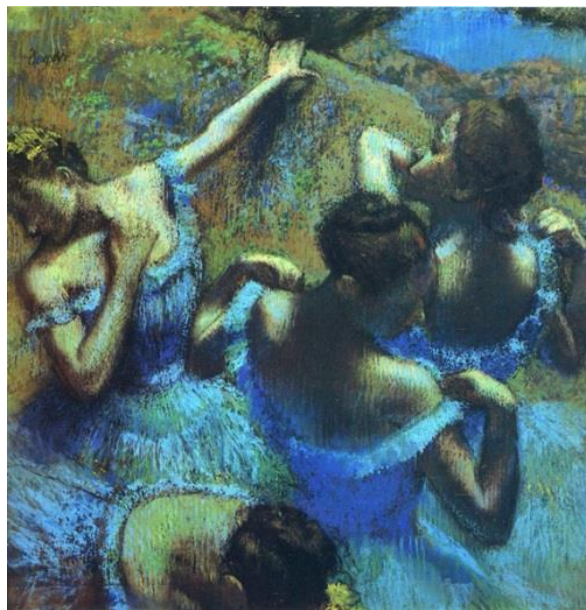


Figura 8 - Edgar Degas, *Danseuses Bleues*, 1899, Pastel sobre papel, 65 x 65 cm
Pushkin State Museum of Fine Arts⁸, Moscou

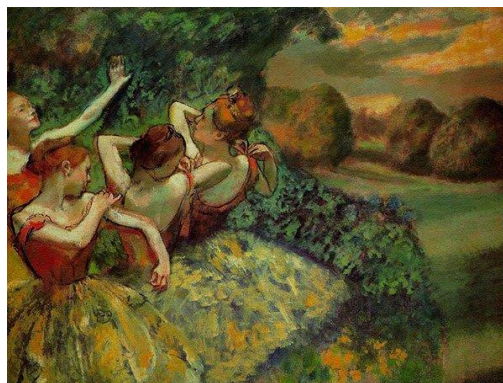


Figura 9 - Edgar Degas, *Quatre Danseuses*, 1899, óleo sobre tela, 151.1 x 180.2 cm
National Gallery of Art⁹, Washington

⁸ Disponível em: <<https://goo.gl/8YaBXn>>. Acesso: 15/09/2017.

⁹ Disponível em: <<http://www.nga.gov/collection/art-object-page.46597.html>>. Acesso: 15/09/2017.

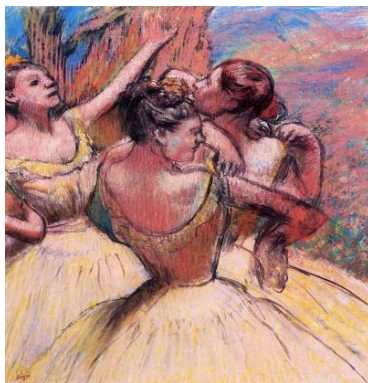


Figura 10 - Edgar Degas, *Trois Danseuses*, 1898, Pastel sobre papel, 65.4 x 65.4 cm
Coleção particular¹⁰

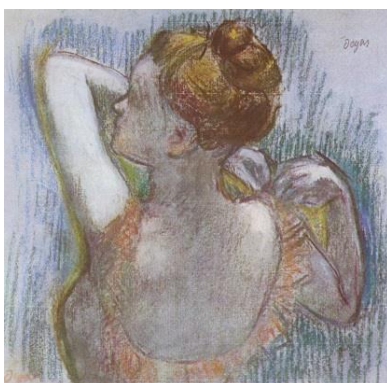


Figura 11 - Edgar Degas, *Danseuse*, 1899, Pastel sobre papel, 30 x 31.5 cm
Museum of Fine Arts¹¹, Budapest



Figura 12 - Edgar Degas, *The Dancers*, 1899, Pastel sobre papel, 62.2 x 64.8 cm
Toledo Museum of Art¹², Ohio

¹⁰ Disponível em: <<http://www.edgar-degas.org/Three-Dancers-III.html>>. Acesso: 15/09/2017.

¹¹ Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edgar_Germain_Hilaire_Degas_067.jpg>. Acesso: 15/09/2017.

¹² Disponível em: <<http://emuseum.toledomuseum.org/objects/50814>>. Acesso: 15/09/2017.



Figura 13 - Edgar Degas, *Two Dancers*, 1879, 46.7 x 54.9 cm, Pastel sobre papel
The Metropolitan Museum of Art¹³, NY

A fotografia de Degas foi acima de tudo um campo de experimentação e representa uma mistura singular, refletindo diferentes intenções e servindo a propósitos diferentes. Compreender a fotografia de Degas é entendê-la não como um instrumento de trabalho, à parte, mas como um estudo integrado em suas preocupações artísticas como um todo em seu entorno, enquanto ele se desenvolvia como artista ainda jovem, utilizando a câmera como ferramenta de descoberta. Sua arena fotográfica com seu conjunto de lâmpadas a óleo era uma sala íntima de teatro, um ambiente perfeito que se resumia em “uma via artificial” que o colocava além do impressionismo.

A diversidade da fotografia de Degas reflete a curiosidade devoradora do artista ao longo de sua carreira. Essa diversidade não era apenas necessária, mas justificável pelo artista no trabalho de seu reverenciado mestre Ingres.

3.2.2 *La danseuse de Degas*

A série *La danseuse de Degas* (Fotografias 7-12) foi o primeiro trabalho plástico criado junto a essa pesquisa. Composta por uma sequência de seis imagens, é resultado do ensaio fotográfico de uma bailarina realizado na cidade de Paris. Este trabalho teve como referência Edgar Degas, sua obra, sua liberdade artística para a experimentação, sua filosofia de *mise-en-scène*, e procurou trazer para a realidade fotográfica algumas imaginações

¹³ Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436167>>. Acesso: 15/09/2017.

relacionadas ao pintor. Identifica-se, assim, como um aspecto importante desta obra, a encenação fotográfica, presente no trabalho profissional que realizo, mas explorado neste trabalho após a tomada de consciência do meu processo de criação. Esta série fotográfica, resultado de uma experimentação, buscou criar um realismo em diálogo com a pintura, e incorporou questões relacionadas ao tempo entre passado e presente, além da sugestão de uma narrativa, agregando ao conjunto a duração de tempo do ato fotográfico, decomposto pelo instante de cada imagem da série.

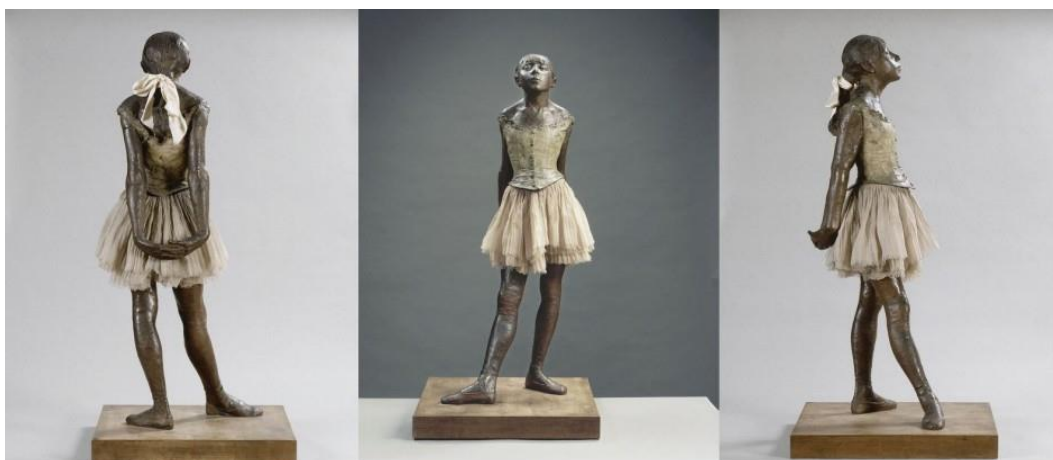


Figura 14 – Edgar Degas, *Le Petite Danseuse de quatorze ans*, 1880-1881, escultura Musée d'Orsay, Paris

Na imaginação criada sobre o pintor, era tanta a realidade que Degas procurava trazer para suas obras, como a escultura *Le Petite Danseuse de quatorze ans* (Figura 14) que recebeu laço de fita nos cabelos e saia de verdade, criando um equilíbrio perfeito entre o mundo real e artificial, que uma das bailarinas de sua obra *Classe de danse* (Figura 15) sai da tela e se torna de fato real (Fotografia 7).

A modelo se insere na cena da aula de dança, é mais uma das bailarinas que prestam atenção ao seu idoso professor de *ballet* que, de pé no centro da sala, apoia-se num bastão que usa para marcar o tempo batendo no assoalho.

Entre a imagem da bailarina e o quadro pintado por Degas ocorre uma diferença temporal que causa certa perturbação em uma visão simultânea no mesmo espaço. As imagens fotográficas da jovem bailarina francesa junto às obras do pintor foram feitas no Musée d'Orsay em Paris.



Figura 15 – Edgar Degas, *Classe de danse*, 1873-1876, óleo sobre tela
Museu d'Orsay, Paris



Figura 16 – Edgar Degas, *Portrait de l'artiste*, 1855, óleo sobre tela
Museu d'Orsay, Paris

Na sequência das imagens, a criatura vai, então, em busca do seu criador e finalmente se reencontram, porém, em posições inversas: ela, real; ele, pintura, a obra *Portrait de l'artiste* de Edgar Degas (Figura 16). A mesma diferença temporal através dos meios que se confundem e se sobrepõem no espaço (Fotografia 8).

E esse jogo com o tempo, entre passado e presente, é simbolizado na imagem da bailarina que tem ao fundo um relógio disposto de forma invertida, e que assim anda para trás no tempo (Fotografia 9).

Junto ao relógio do Musée d'Orsay, a bailarina visualiza a cidade de Paris, e ao longe, Montmartre, o bairro onde Degas e vários outros artistas moravam, e onde os impressionistas se reuniam no século XIX, cenário retratado em várias obras destes artistas (Fotografia 10).

E compreendendo a liberdade que o artista sempre teve na criação de sua arte, a bailarina se liberta não apenas da tela, mas também do ambiente do museu, e sai pelas ruas de Paris até *Montmartre*, nos lugares onde o criador costumava ir, em busca também de sua liberdade. Entre esses lugares, o café da *Place Pigale* onde os impressionistas se reuniam (Fotografia 11) e a rua *Boulevard de Clichy*, o último endereço do pintor, com sua estação de metrô, sugerindo a possibilidade da bailarina partir então para lugares ainda mais distantes (Fotografia 12).

O processo de criação do experimento procurou explorar todas as fases do processo fotográfico, e envolveu desde a pré-produção, com o estudo sobre o pintor, sua vida e obra, a escolha das locações para melhor representar a narrativa desejada e a preparação do figurino da bailarina com itens que remetessem à pintura de Degas, até a direção da modelo no ensaio fotográfico, e o período de pós-produção, com a seleção e edição das fotos, optando-se pelas imagens em preto em branco por melhor representarem a relação com a fotografia do século XIX.

A série fotográfica *La danseuse de Degas* traz para a fotografia a imaginação já apresentada nos filmes *A Rosa Púrpura do Cairo* (1985) e *Meia-noite em Paris* (2011) de Woody Allen, onde, no primeiro filme, o personagem de um filme de cinema sai da tela e interage com as pessoas e o mundo real, e no segundo, à meia-noite, em dias seguidos, o tempo retorna ao passado e o personagem interage com renomados artistas de Paris do século XIX.

Em *La danseuse de Degas*, a bailarina sai da tela e segue os passos de seu mestre. Não retorna ao quadro, mas vai cada vez mais longe em busca da sua liberdade.

E nesta referência com o cinema, a série fotográfica faz ainda relação com o filme *A invenção de Hugo Cabret* (2011) de Martin Scorsese, em que um

menino, responsável por manter a precisão do funcionamento dos grandes relógios de uma estação de trem fictícia de Paris, inspirada em algumas estações da cidade, entre elas Gare d'Orsay onde hoje é o Musée D'Orsay, conhece o cineasta Georges Méliès, descobrindo sobre seu passado na história do cinema. Além de sua atuação como cineasta e ator de cinema, o filme mostra também a experiência de Méliès na criação de um autômato, máquina ou robô que opera de forma automática, mostrando a interligação entre arte e ciência. O filme é mais do que uma imaginação, é uma homenagem a Georges Méliès, considerado um dos pais do cinema. Da mesma forma, *La danseuse de Degas* é mais do que uma imaginação expressa através da fotografia, é uma homenagem ao pintor no ano em que se completaram cem anos sem Degas. A série foi apresentada pela primeira vez na exposição coletiva *Paragem* na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo do Instituto de Artes da UFRGS em agosto de 2017.

La danseuse de Degas é a série inicial de um trabalho, que assim como o filme *A invenção de Hugo Cabret*, retorna ao passado junto ao relógio da antiga estação de trem, e busca descobrir as relações entre a ciência e a arte da Paris do século XIX.

4 A FOTOGRAFIA COMO REPRESENTAÇÃO DO TEMPO

(ato fotográfico)

Minha primeira incursão pela fotografia aconteceu há quatro décadas, ainda criança. Introduzida à fotografia em sua cultura analógica, o tempo sempre foi um elemento presente no meu fotografar. Desde o tempo necessário para elaborar com cuidado o que seria fotografado antes de apertar o botão da câmera, eliminando uma das limitadas poses do negativo. Passando pelo tempo do registro para conseguir na imagem o efeito que se deseja, o tempo de espera entre o clique e a revelação da fotografia. Anos mais tarde, já no curso de Arquitetura, na disciplina de Fotografia, a alquimia do laboratório, os tempos de cada químico. Compartilho com outros fotógrafos, como Fontcuberta (2012) e Brächer (2009), o momento marcante da primeira revelação de uma fotografia no laboratório como decisivo na minha vocação posterior. Fotografar sempre me representou um respeito aos vários tempos.

O surgimento da *Polaroide*, e sua promessa de instantaneidade, eliminando o tempo de espera representou um avanço em certas parcelas documentais da fotografia, mas introduziu também uma dimensão de brincadeira e colorido ao ato fotográfico, atribuindo-lhe aspectos lúdicos com a magia de presenciar o surgimento da imagem ao alcance de todos, além de garantir a privacidade.

Com a chegada da fotografia digital, resisti por algum tempo a abandonar meus rolos de filme e a aderir às facilidades e velocidade que o digital proporcionava. Formada em Ciência da Computação, e a área tecnológica fazendo parte do meu trabalho profissional diário, era como se, me entregando ao digital, me sentisse abrindo mão da magia e dos tempos que a fotografia me exigia e proporcionava e que me eram tão caros, e assim me roubasse a proximidade com as artes.

Naturalmente, como outros tantos fotógrafos da minha geração, o digital passou a ser inevitável, e aos poucos fui encontrando outros tempos e possibilidades criativas na fotografia digital. Tratar neste trabalho sobre o tempo na fotografia reflete essa minha experiência e uma tentativa de expandir

o tempo fotográfico, evidenciando a sua existência como inerente à fotografia, seja digital ou analógica.

Estudando sobre o assunto, constatamos que a representação do tempo na imagem é um problema semiótico que tem demandado sucessivas formulações ao longo dos séculos. Esforços da inteligência perceptiva para representar a passagem do tempo através do movimento já se encontravam nas imagens de cavalos que aparecem com mais de quatro patas na estatuária grega ou os múltiplos braços na representação da dança de Shiva na mitologia hindu.

Desde a antiguidade, os artistas têm procurado representar a sucessão de momentos ao longo do tempo que estão em uma única cena, como mostrou a exposição *Corps en Mouvement – La Danse au Musée* (MARTINEZ, 2016) que aconteceu na Petite Galerie do Museu do Louvre e reuniu uma série de trabalhos de diferentes artistas, incluindo pintura, escultura, desenho e fotografia, que deram suas respostas usando diferentes materiais e técnicas à sua disposição em cada época. Embora as obras de arte sejam por natureza congeladas, os artistas buscaram descompor o movimento. O políptico permitiu há muito tempo a evocação de várias cenas no mesmo espaço, mesmo que a pintura clássica imponha progressivamente tempo e lugar.

A invenção da fotografia, que revolucionou as artes visuais e abriu novas perspectivas aos artistas no final do século XIX, o surgimento da cronofotografia e, em seguida, o cinema derrubaram esses códigos de representação. As vanguardas exploram então outras formas de sugerir o movimento, mostrando a decomposição de um gesto, e artistas como Degas e Rodin se interessaram pelo mundo da dança para representar o movimento.

Usualmente, definimos a fotografia como um recorte de tempo e espaço. Porém, Ronaldo Entler (2007) aponta que tempo e espaço são variáveis que têm merecido níveis desiguais de atenção em nossas reflexões. A fotografia, como todas as artes visuais, suscita muitas questões sobre o espaço, pois diz respeito àquilo que efetivamente é visível, sendo ela própria um espaço, uma superfície que oferece a representação de um outro espaço, aquele que faz parte do que chamamos de realidade. Quando ao tempo, sua consideração é mais rara e difícil, e uma conclusão recorrente é de que o lugar do referente fotográfico é sempre o passado. Roland Barthes (2012) retoma essa ideia

quando busca compreender as especificidades do signo fotográfico. Inicialmente sugere que tudo o que uma fotografia é capaz de dizer é “isso é isso”, mas corrige o tempo verbal e recoloca: “isso foi”. Poderíamos dizer, então, que o tempo da fotografia é o pretérito, porque é nessa direção que vai o olhar que busca reencontrar o referente, o objeto fotografado.

Tal remissão ao passado não é, porém, suficiente para dar à fotografia a capacidade de representar o tempo. A fotografia é estática, mas se insere na dinâmica de um olhar que segue na direção não apenas do passado, mas de uma transcendência. Ronaldo Entler salienta que toda fotografia reconstrói lugares e personagens com base em códigos estabelecidos por alguma tradição. A interpretação efetiva da imagem não nos conduz a alguém, mas a um papel. E a imagem parte sempre de um lugar situado no passado, mas aponta também na direção de uma virtualidade, constitui uma encenação quase atemporal dentro da qual um vasto universo de atores pode ser inserido.

Comparando a fotografia e o cinema, percebemos que não é apenas por questões técnicas que essas duas artes se relacionam de modo distinto com o tempo, mas também pelo uso que foi dado a cada uma. Enquanto a fotografia assumiu um caráter preponderantemente documental, suscitando questões sobre o que aconteceu no passado, o cinema tomou a direção da narrativa ficcional, nos convidando a pensar numa virtualidade construída pelo próprio enredo. Entretanto, essa condição tem sido questionada pelas teorias e pela produção fotográfica contemporânea.

Enquanto as formas de representação do espaço precisam ser desvendadas, o tempo é esquecido, pois é supostamente aquilo que se perde na fotografia. Entler destaca que é difícil perceber qualquer referência ao tempo fora de um fluxo e o instante, aquilo que a fotografia efetivamente parece captar, é, por definição, aquilo que se opõe a esse fluxo. Ao contrário do cinema, a imagem fotográfica não se transforma ao longo de uma duração, ou seja, o tempo não age nela como age no mundo. Segundo Jacques Aumont (2002), as fotografias são imagens não-temporalizadas, porque ao contrário do que ocorre com o cinema, permanecem idênticas a si próprias no tempo.

Jan Baetens (1998) vê no modo como o século XIX perseguiu a viabilização do instantâneo uma razão histórica para que o tempo tenha sido excluído do campo referencial da fotografia. Podemos retroceder um pouco

mais e lembrar que as pesquisas que levaram à descoberta da fotografia constituíram, invariavelmente, uma busca pela estabilização e fixação da imagem. Se a sensibilidade da prata à luz já havia sido comprovada no século XVIII, a fotografia só pôde ser declarada inventada quando a transformação do material sensível foi controlada e interrompida. Percebemos, assim, que a linguagem da fotografia está ligada a sucessivas tentativas de anulação dos efeitos do tempo sobre a imagem.

Apesar do corte temporal efetuado na ação da fotografia, o pensamento tende a imaginar o que teria precedido à cena e o que a seguiu imediatamente depois. Esta particularidade faz da fotografia uma arte do tempo, tanto quanto uma arte do espaço. Ela não se constitui em uma forma de expressão onde a dimensão espacial predomina totalmente, como acontece na pintura ou na escultura. Mas ela também não é uma forma de expressão na qual o espectador é submetido a um engajamento no desenvolvimento da ação da imagem, como acontece com o cinema e com a televisão. Toda a fotografia se apresenta como a instantaneidade de uma dinâmica artificialmente interrompida à qual o espectador é chamado a intervir restituindo seu passado e seu futuro. É esta a característica que confere à imagem fotográfica um estatuto específico em relação à memória (TISSERON, 2001).

Jaques Aumont (2002) esclarece que o espectador sempre carrega consigo um saber sobre a gênese de uma imagem. Assim, conclui que, mesmo que a fotografia seja uma imagem não temporalizada, permanece atuante o conhecimento do espectador sobre o tempo, que pode então ser resgatado no processo de sua interpretação. Partindo desse princípio, é possível resgatar estratégias que permitem à fotografia construir uma referência ao tempo e ao movimento, mesmo que resulte em uma imagem fixa.

A seguir são discutidas três possibilidades de representação do tempo pela fotografia apresentadas por Ronaldo Entler (2007).

4.1 O TEMPO INSCRITO NA IMAGEM

Existe na fotografia a possibilidade de inscrição do movimento na imagem sob a forma de um borrão, conforme o objeto se desloque no espaço

selecionado. Não existe, como no cinema, uma inscrição do tempo no tempo, aquilo que permite um efeito de analogia temporal, mas uma inscrição do tempo no espaço, na superfície da fotografia. Assim, por exemplo, dois segundos do movimento de um objeto podem ser percebidos no cinema como dois segundos de projeção. Na fotografia, esse mesmo movimento poderá aparecer como alguns centímetros sobre os quais um ponto do objeto se espalha.

Na fotografia, a mesma exposição, ou seja, a mesma quantidade de luz que atinge um filme, pode ser obtida por diversas configurações de abertura do diafragma e velocidade do obturador. A inscrição do movimento na imagem sob a forma de um borrão se dá pela baixa velocidade do obturador, mecanismo esse que define o tempo, ou seja, a velocidade que a luz incidirá no negativo. Quanto menor for o tempo, conseqüentemente maior a velocidade de incidência da luz no negativo, mais congelada estará a foto. Em contraponto, à medida que a luz incide por mais tempo no negativo, mais desfocada estará à imagem. E esse desfoque é representado em forma de borrão, pois a luz que reflete nos objetos que estão em movimento percorre no mesmo negativo durante o fragmento de tempo definido pelo obturador.

O borrão demorou muito tempo para ser assimilado à linguagem fotográfica. Somente a partir do início do século XX esse tipo de inscrição do tempo começou a parecer sistematicamente nos trabalhos de um fotógrafo.



Figura 17 – Jacques-Henry Lartigue, *Grande Prêmio do Automóvel Clube da França*, 1912
MoMA¹⁴, Nova York

¹⁴ Disponível em: < <http://www.moma.org/collection/works/44201>>. Acesso: 05/11/2016.

Segundo Entler, o primeiro a assumir e revelar o encanto por um mundo que nem sempre podia congelar foi Jacques-Henri Lartigue (Figura 17), talvez pela ingenuidade de alguém cuja carreira se iniciou aos sete anos de idade.

Mas, ainda hoje, pode recair sobre fotógrafos de tendência documental como Robert Frank ou William Klein (Figura 18) – que exploram os recursos da câmera com bastante flexibilidade, incluindo borrões de movimento – a acusação de uma atitude relapsa com relação à técnica. Ainda assim, o borrão resultou numa convenção para a representação do movimento e da duração que foi assimilada pelos quadrinhos. Também é provável que a crescente exploração do traço indefinido como forma de representar o movimento na pintura da segunda metade do século XIX tenha recebido, no mínimo, o respaldo semântico da fotografia.



Figura 18 – William Klein, *Mailbox, Two Blurred Boys and Balloon*, 1955, fotografia MoMA¹⁵, Nova York

No seu livro *Mémoires sans mémoire* (1975), citado em Rosa (2018), Jacques-Henry Lartigue escreve:

Antes, eu era um pintor, e me deleitava em tirar fotos. Agora eu sou talvez 'um fotógrafo', e também tenho o direito de pintar do mesmo modo como jogava bola contra a parede como era criança.
(LARTIGUE apud ROSA, 2018)

¹⁵ Disponível em: <<http://www.moma.org/collection/works/177227>>. Acesso: 05/11/2016.

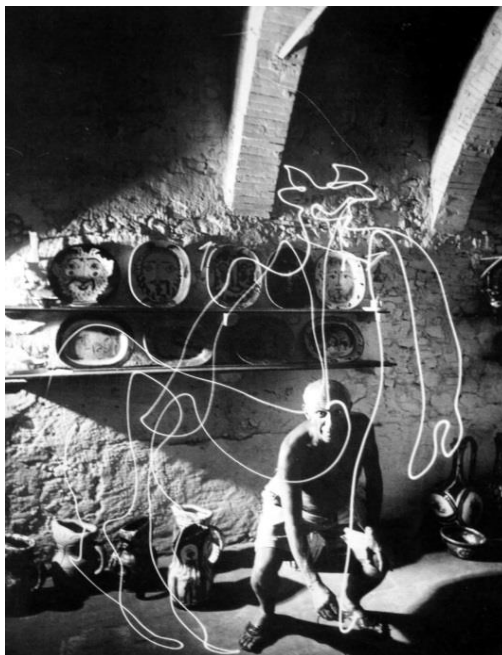


Figura 19 – Gjon Mili. Pablo Picasso "painting" with light, 1949, fotografia exposição *On Picasso* do MoMA¹⁶, Nova York

Esse tipo de inscrição pode ser obtido não apenas pelo movimento do objeto como também pelo movimento da câmera. Na técnica conhecida como *panning* move-se a câmera na mesma velocidade e direção do objeto em movimento, acompanhando a sua trajetória, e assim se obtém uma imagem com o objeto imóvel e a sensação de movimento no fundo borrado.

Outro exemplo de uso da longa exposição para inscrição do tempo na imagem é a técnica conhecida como *light painting*, como as experiências de Picasso que desenha com uma lanterna no ar, deixando registrada na fotografia a trajetória da luz, como na fotografia de Gjon Mili (Figura 19). O resultado sobrepõe à representação organizada pela câmera uma outra, criada pelo artista e invisível, a não ser como rastro captado pela fotografia.

4.1.1 *Traces de danseuse*

A série *Traces de danseuse* (Fotografias 21-23) é composta por sequências de três imagens, resultado de ensaios fotográfico de diferentes bailarinas realizados no palco do Theatro São Pedro, transforma o movimento

¹⁶ Disponível em: <<http://www.howardgreenberg.com/artists/gjon-mili?view=slider#6>>. Acesso: 05/11/2016.

em rastros de bailarina. Uma inscrição do tempo no espaço, na superfície da fotografia. A dança é inscrita na imagem conforme a bailarina se desloca no espaço, com seu corpo em movimento, determinando as pinceladas coloridas no quadro fotográfico.

No portfólio com imagens realizadas anteriormente a essa pesquisa, a fotografia *Ballet na favela* (Fotografia 4) traz uma experiência prévia em fotografar bailarinas e o rastro da dança. A imagem, registrada na Favela do Vidigal no Rio de Janeiro, não teve, porém, a pretensão de ser um trabalho mais elaborado. É uma imagem individual, onde as bailarinas foram dirigidas para realizarem os movimentos e registrada com baixa velocidade e câmera parada devido à pouca luz no local, resultando em uma imagem com foco, onde o rastro das bailarinas em movimento foi apenas o resultado natural da possibilidade do registro.

Já nos ensaios que resultaram na série *Traces de Dance*, optou-se por se fazer as fotografias com a câmera à mão livre, sem uso de tripé, devido à maior liberdade de movimentação da câmera já que as bailarinas utilizaram todo o espaço do palco em única execução de coreografias desconhecidas por mim que duraram aproximadamente três minutos. Dessa forma, o movimento registrado nas imagens é um movimento conjunto da dança da bailarina e do movimento da minha câmera, resultando em imagens totalmente desfocadas.

A criação dessa série partiu da observação de fotografias de bailarinas (BRAGA 2018, BRAVO 2010, BROWAR 2018) e de algumas reflexões pessoais sobre o processo realizado por estes fotógrafos, as experiências que fui adquirindo no registro das bailarinas ao longo desse trabalho, além da fotografia das bailarinas que eu havia feito anos atrás. Percebeu-se que, apenas olhando algumas das imagens resultantes de ensaios fotográficos dirigidos e outras de registros de *performances* de bailarinas em atuação no palco, era difícil, ou mesmo impossível, distinguir esses diferentes processos, sem saber do fotógrafo de que forma as imagens tinham sido feitas. Uma imagem instantânea pode ser resultado da precisão do fotógrafo que, como bom atirador, capta o momento decisivo do movimento da dança ou pode ser o resultado de exaustivas tentativas em ensaio dirigido com o propósito específico de se registrar aquela pose. Uma vez que a bailarina busca a perfeição na dança, da mesma forma busca essa perfeição no registro

fotográfico de sua atuação. Assim, as imagens escolhidas como resultado de alguma performance ou ensaio fotográfico tendem a ser aquelas que melhor expressam a perfeição da técnica, o movimento correto, a precisão do salto, a postura ideal da bailarina.

O movimento do *ballet* clássico tem seu instante decisivo, como o conceito de Cartier-Bresson, aquele momento bem resolvido do ponto de vista plástico, o momento da essência da cena que se busca extrair do fluxo temporal. As fotografias que mostram a mão mal posicionada, o pé que ainda não atingiu a altura máxima no movimento, e todos os instantes de gestos e movimentos que não são exemplares nem bem-acabados, do ponto de vista da perfeição buscada no *ballet*, são descartados pelos fotógrafos, não consideradas boas imagens. As fotografias buscam a perfeição da bailarina e de quem a fotografa. E atinge-se o resultado esperado quando ambas, bailarina e fotógrafa, agem com precisão. É quando me sinto, de fato, como um atirador que busca acertar o alvo, e de preferência com um único disparo.

A motivação para a criação dessa série foi exatamente trazer para a imagem fotográfica a riqueza dos movimentos de uma performance de *ballet*, que não se resumem a momentos instantâneos e precisão de poses específicas, mas a harmonia dos movimentos e os rastros que deixam na nossa memória após o momento fugaz da sua execução. A beleza da atuação de uma bailarina, mesmo que de poucos minutos, se prolonga no tempo a permanecer na memória e na sensibilidade de quem assiste ao espetáculo, e nos trípticos de *Traces de danseuse*.

4.2 O TEMPO DENEGADO PELA IMAGEM

Com a fotografia instantânea, ou mesmo antes, com a utilização da pose para simular a interrupção do movimento, a fotografia se afirmou como um instrumento de corte temporal. Como ressalta Entler (2007), o instantâneo representou, historicamente, exatamente a possibilidade de romper com a pose para construir a linguagem do flagrante. Perceptivamente, o instantâneo se refere ao fato de que o olho não é capaz de perceber o deslocamento do objeto dentro das frações de segundo com as quais a fotografia é capaz de operar.

O que se buscou com o instantâneo, uma conquista técnica alcançada no final do século XIX, foi o respeito a um modelo que garante certo tipo de legibilidade à imagem, que tem longa tradição dentro da pintura e que prioriza a delimitação precisa do espaço ocupado por cada objeto representado.

Uma consequência da habilidade do traço renascentista teve como efeito colateral uma perturbadora imobilidade da representação. E essa tradição sugere que a busca por uma representação perfeita do espaço passa inevitavelmente pela imobilização, tanto da cena quanto do olho. Isso exige a anulação do movimento e, assim, do tempo. Assim, o que o instantâneo fotográfico busca conquistar é aquela correspondência ponto a ponto, linha a linha, que o borrão ameaçaria. Apenas o cinema reconciliará satisfatoriamente a perspectiva espacial com o deslocamento da cena ou do olho, por meio da projeção sequencial de imagens fixas.



Figura 20 - Philippe Halsman. *Brigitte-Bardot (Jump Book)*, 1959, fotografia Philippe Halsman's Jump Book (1986)¹⁷

Nem a pintura nem a fotografia tem duração. Nem uma nem outra traz em suas imagens analogia com o fluxo temporal da realidade. Porém, como sugeriu Aumont (2002), carregamos o conhecimento sobre a natureza da fotografia, mas também daquilo que é fotografado. Isso basta para permitir o

¹⁷ Disponível em: <<http://philippehalsman.com/?image=jumps>>. Acesso: 05/11/2016.

resgate de uma noção do tempo. Observando, por exemplo, a fotografia de Philippe Halsman (Figura 20), se identificamos nela um salto congelado é porque já deciframos o movimento.

Compreendemos um movimento que inclui aquela etapa registrada, mas também outras anteriores e posteriores. O modo abrupto e forçoso com que o tempo foi retirado da cena acaba por constituir uma forma, ela própria, de representação daquilo que foi ocultado. É assim que a imagem representa o tempo ao interrompê-lo, uma forma de afirmação semelhante àquela que a psicanálise chama de denegação. Segundo Arlindo Machado, citado em Entler (2007), as teorias sobre a fotografia discutem com frequência o espaço representado no extraquadro, aquilo que se faz presente na interpretação da imagem, ainda que tenha sido excluído pelo corte do enquadramento. De modo semelhante, Entler se refere a uma representação pelo extra instante, a reconstituição dos tempos excluídos da imagem.

Antes do instantâneo, e dentro de sua herança pictórica, a fotografia adotou estratégias idealizadoras para passar do mundo em movimento à imagem estática: a seleção de momentos exemplares e simbólicos para cada objeto e personagem que juntos davam à imagem certo efeito retórico, evidenciando o papel desempenhado por cada um desses elementos. Assim, o instantâneo parece livrar a imagem da carga simbólica trazida pela pose e pelos arranjos cenográficos, buscando trocar a capacidade discursiva da imagem pela espontaneidade da captação (ENTLER, 2007).

Admiramos um movimento congelado porque ele nos permite ver em detalhes a posição do sujeito, sua anatomia, sua relação com os outros objetos e com o espaço. A fotografia instantânea é impactante porque prolonga a imagem diante do nosso olhar, porém não deixa de nos informar sua ação. Assim, Entler conclui que o instante continua sendo um instante exemplar, expressivo, um instante-síntese do movimento que não poderá escondê-lo totalmente, mesmo que não o contenha.

Por mais subjetivos que os parâmetros sejam, há uma escala de valores entre os instantes. Há um instante mais denso que Jacques Aumont (2002) chamou de instante-pregnante.

Cartier-Bresson também buscou o que chamou de momento decisivo, aquele que é bem resolvido do ponto de vista plástico, o momento em que a

essência de uma cena é captada em uma só imagem e que apenas a oportunidade permite agarrar. O artista defende que é preciso extrair o instante expressivo e decisivo do fluxo temporal, aquele que melhor fará compreender o instante que o precede e o que segue. O instante é valorizado e a fotografia salvaria a ontologia do tempo destruidor (SOULAGES, 2010).

Walter Benjamin (1994) afirma que é certo que há também o instante casual, o instante dos gestos e movimentos que não se explicam, que não são exemplares, nem belos ou bem-acabados, mas que já podemos reconhecer também uma linguagem que se volta para esse instante banal, que simplesmente nos lembra de quantos outros instantes é feito um movimento, todos eles recalcados em um inconsciente ótico que a fotografia vem então revelar.

A fotografia aprendeu a aceitar o gesto cotidiano e eloquente como seu tema privilegiado. Nas últimas décadas, entretanto, o espontâneo passou a ser simulado por meio da pose. E percebemos que o realismo é, neste sentido, sempre uma construção, um diálogo com alguma tradição da arte mais do que com o real: é a reprodução de uma realidade que parece uma pintura, que parece um cenário, que parece uma fotografia.

Em se tratando de imagens da dança, principalmente o *ballet* com sua beleza e complexidade de movimentos, as fotografias congeladas nos permitem ver em detalhes a posição dos dançarinos, seus corpos perfeitos, seus movimentos precisos, sua relação com o espaço, prolongando a imagem diante do nosso olhar e nos permitindo a observação de detalhes que de outra forma não poderíamos.

Todas as imagens fotográficas das séries produzidas, se consideradas individualmente, com exceção das imagens da série *Traces de danseuse*, correspondem a fotografias instantâneas, com o tempo denegado na imagem, seja utilizando a pose para simular a interrupção do movimento, ou a velocidade alta de captura para congelar o movimento.

4.2.1 *Satin Rose*

As imagens da série *Satin Rose* (Fotografias 27-29), feitas na sala de dança da Casa de Cultura Mário Quintana, procuraram expressar, em apenas três imagens selecionadas do ensaio dirigido realizado, a presença da música, da dança, do espelho e do tempo no universo da bailarina.

São fotografias instantâneas que se aproximam dos ensaios de beleza que realizo (Fotografia 3) e que buscam a pose simulando o movimento. Nas imagens a presença do piano, instrumento da minha avó, ligado à tradição do *ballet*, a pose da bailarina simulando o movimento interrompido da dança, e o reflexo da bailarina no espelho, sempre presente nas salas de dança.

O tempo do fazer fotográfico é expresso pela série de imagens que resumem o tempo do ensaio realizado. E o tempo da dança do *ballet*, na textura do cetim, tecido tradicional com que são revestidas as sapatilhas de bailarinas, onde as imagens da série são estampadas. Não há o que expresse melhor o tempo de dedicação e esforço de uma menina para se tornar bailarina do que suas sapatilhas usadas, gastas, que cobrem seus pés machucados.

As sapatilhas usadas são objetos icônicos, fazendo referência ao tempo de treinamento da bailarina, ensaios, espetáculos, e que a medida que perdem a sua utilização, não sendo mais adequados ao uso, ganham um valor afetivo, por representarem seu tempo de dedicação e esforço. Em entrevista concedida à autora, bailarina Paula Amazonas lembrou com emoção de quando precisou se desfazer de suas sapatilhas antigas para se mudar do Brasil e ir fazer parte da Cia de Ballet na Alemanha, onde atuou por dez anos.

Comecei a dançar com sapatilha de ponta aos dozes anos, e aos vinte eu fui para a Alemanha. Eu morava na casa da minha mãe ainda e precisei me desfazer de muitas coisas. E uma dessas coisas que eu tinha que dar um destino eram as minhas sapatilhas de ponta. Eu não tinha noção de quantas eram até eu buscar no armário, ir juntando no chão do meu quarto e fazer uma pequena montanha de sapatilhas. Eu realmente não tinha noção de quantos pares de sapatilhas velhas eu tinha e que já não usava mais. Mas a gente vai guardando acho que pela relação com as lembranças. Cada sapatilha vai te lembrar ou remeter a alguma coisa que tu já dançaste. Claro que a gente perde o controle disso. Como hoje já dancei muito, eu já não teria condições disso, porque são muitos pares. Mas a sapatilha é nosso material de trabalho, e colocar fora simplesmente? E onde? Então a gente vai guardando. Nesse dia eu pedi para a minha mãe fazer uma foto, eu tenho o registro desse monte de sapatilhas de ponta, e então joguei todas fora, com exceção dos três primeiros pares que eu guardei. A

primeira sapatilha que eu usei eu guardei e nela está escrito “primeiro par de sapatilhas”, porque é a lembrança da primeira vez que você sobre numa sapatilha, o sonho da bailarina. Os outros dois pares minha mãe encontrou um artista que pintou e fez objetos de decoração. (Paula Amazonas em entrevista à autora, 2018)

Na exposição das obras no Theatro São Pedro, um conjunto de sapatilhas usadas, arrecadados entre várias profissionais ao longo desse período, foram expostas junto às obras, evidenciando as marcas do tempo de dedicação dessas bailarinas, e procurando reproduzir o amontoado de sapatilhas da lembrança da Paula Amazonas.

A impressão fotográfica das imagens em grande dimensão (120 cm x 180cm) e em tecido emoldurado, remete ainda à pintura, porém através de processo digital de impressão por sublimação. Segundo Niura Ribeiro (2013), o grande formato passou a ser utilizado por alguns fotógrafos oriundos do fotojornalismo como forma de legitimação artística. Uma das operações de consagração como artista em um museu é o tamanho da fotografia apresentada, quanto mais ampliada mais impacto causa no público, visando separar uma categoria fotográfica de ‘arte’, das práticas dos profissionais da publicidade, da moda, do fotojornalismo. De acordo com Ribeiro, o emprego de grandes dimensões cria um distanciamento do que seria uma obra em pequeno formato, impressa para fins jornalísticos ou de publicidade em revistas, não são folhas manipuláveis, mas fotografias para serem colocadas na parede.

As grandes dimensões, porém, são muito utilizadas na fotografia publicitária, com imagens expostas em *outdoors*, *back lights* e vários dispositivos de comunicação visual adequados para visualização à distância. Se por um lado as grandes dimensões das imagens as remetem à pintura, igualmente as relacionam com formatos publicitários, mas que, dispostas em paredes de galerias e museus, e com qualidade de impressão e de suportes cada vez maior, oferecem outra forma de serem observadas, de perto e com olhar atento.

. As imagens da série *Satin Rose* potencializam o corpo da bailarina deixando-o próximo à escala humana, são fotografias concebidas para a parede, para confrontarem com o corpo do espectador, de forma que este se sinta como participante dos espaços da bailarina. A bailarina, o piano, o

espelho saltam da parede e passam a impor-se em um corpo a corpo com os visitantes da exposição.

4.3 O TEMPO DECOMPOSTO PELA IMAGEM

A fotografia absorveu também da tradição pictórica um modelo de apresentação constituído por imagens isoladas. E, assim, temos a tendência de ver cada fotografia como um universo autônomo, mesmo fazendo parte de uma série, de um livro ou de uma exposição. Entretanto, como sugeriu Dubois, citado por Entler (2007), enquanto uma pintura é construída por meio de uma sucessão de gestos que se somam e se corrigem, a fotografia deve se resolver numa única ação: o clique. Porém, da mesma forma como o pintor realiza estudos e esboços para chegar à sua obra acabada, o fotógrafo também tem a chance de realizar várias tomadas de uma cena para, posteriormente, escolher aquela que julgará bem-sucedida. A origem técnica da fotografia tende, entretanto, a caracterizar seu processo de criação como um exercício de precisão. A eficiência dessa arte, assim como a do atirador, está claramente associada à capacidade de acertar o alvo com uma economia de recursos, de preferência, em um único disparo. A fotografia tende a anular o fluxo do tempo em suas representações, mas também no próprio ato de criação da imagem.

Porém, isso é uma mitologia construída em torno dos grandes mestres. Na prática, não há muitas razões para que um fotógrafo evite cercar um universo de possibilidades, como se os estudos e esboços de um artista diminuíssem o valor de seus resultados. Temos aprendido a pensar a criação fotográfica como um processo que se constrói em etapas, e que envolve uma série de escolhas, os equipamentos e materiais, os enquadramentos e instantes e, finalmente, as imagens que serão editadas, ampliadas e exibidas ao público. Em entrevista a Ronaldo Entler, Dubois diz que, quando a fotografia se reconhece como discurso, ela aprende também a explorar a relação entre imagens. Assim, ganha força a noção de ensaio, que pode às vezes ser entendida literalmente como revelação de um processo de pesquisa. O resultado é uma obra que explicita um percurso, portanto, a duração de um

olhar, e aqui o tempo se faz representar por meio de sua decomposição numa série de imagens (ENTLER, 2007).

Essa possibilidade remonta às experiências cronofotográficas desenvolvidas pelo fisiologista francês Étienne-Jules Marey (MAREY, 2002), que com a criação de seu fuzil fotográfico em 1882, que permitia registrar diversas frações do movimento numa mesma chapa fotográfica, trabalhando com um obturador que abre e fecha a passagem de luz sucessivamente (Figura 21), e que se tornou a base tecnológica da câmera cinematográfica, que surgiu a cronofotografia.

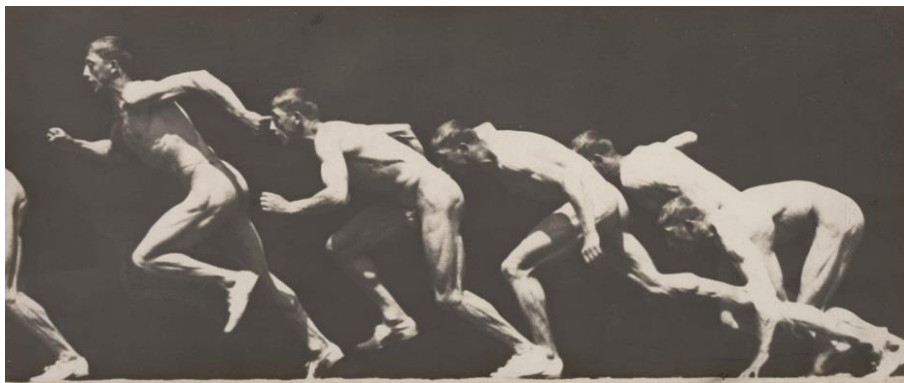


Figura 21 – Étienne-Jules Marey, *Untitled (Sprinter)*, 1890-1900, fotografia MoMA¹⁸, Nova York

Marey já conhecia as experiências anteriores do astrofísico francês Jules Janssen (1824-1907), que registrou a passagem de Vênus diante do Sol, numa sequência de fotos obtidas a intervalos regulares em 1874, e do fotógrafo inglês Eadweard Muybridge (1830-1904), que conseguiu em 1878 decompor numa coleção de fotos sucessivas o galope de um cavalo (Figura 22) e que seguiu sua pesquisa registrando cada etapa da locomoção de um homem ou animal numa imagem distinta, alinhando um conjunto de câmeras ao longo do trecho a ser percorrido e disparando-as sequencialmente, com pequena defasagem de tempo (ADAM, 2016).

¹⁸ Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/50087>. Acesso: 20/07/2017

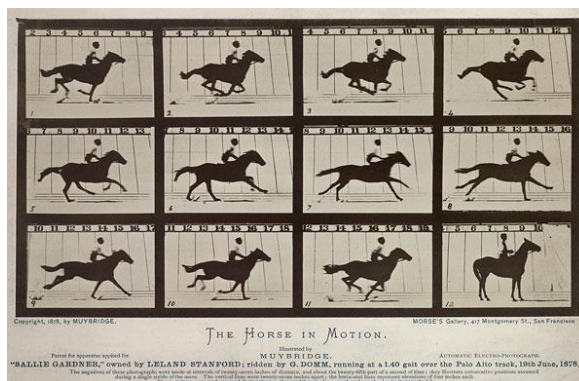


Figura 22 - Eadweard Muybridge, *The Horse in Motion*¹⁹(Animal Locomotion), 1878, fotografura

As fotografias animadas fixam para sempre movimentos que são essencialmente fugazes... mas o que elas mostram, o olho pode ver naturalmente. Elas nada acrescentam ao poder da visão, nada desvendam de suas ilusões. Ora, o verdadeiro caráter de um método científico é superar a insuficiência de nossos sentidos ou corrigir os seus erros. (MAREY apud MACHADO, 2011, p. 108).

O método de Marey para abstrair o movimento do seu suporte material e convertê-lo numa pura trama de relações revela-se hoje absolutamente moderno e é largamente utilizado em computadores gráficos. Como explica Marey, “as imagens arruinadas imobilizam-se em figuras geométricas; a ilusão dos sentidos desaparece, dando lugar à satisfação do espírito” (MAREY apud MACHADO, 2011, p. 109).

O uso de recursos científicos havia permitido a superação da visão retiniana, situando as imagens de Marey entre a ciência e arte. Trata-se de fato que não copiavam a realidade, mas que as transpunham em curvas, ritmos e vibrações. (FABRIS, 2011, p. 84)

Como observa Arlindo Machado (2011), o método de Marey teve um enorme impacto na arte moderna e ensinou toda uma geração de artistas a reinventar a visão, encontrando expressões eloquentes nos terrenos da ciência e da arte.

Graças a surpreendente adaptabilidade da técnica fotográfica chegaram a produzir imagens que, em determinados aspectos, satisfaziam ao mesmo tempo a verdade literal e a verdade óptica, porém também a verdade artística. Isto a meu modo de ver, se pode dizer das fotografias de Marey (SCHARF, 1994, p. 240).

¹⁹ BRAUN, Marta. Eadweard Muybridge, Reaktion: Londres, 2010, p.144-145

Com uma quase sobreposição de cada etapa do movimento, o resultado pode se aproximar às vezes dos borrões apresentados anteriormente como inscrições do tempo na imagem. Porém, com uma distinção, já que o borrão se refere a um intervalo contínuo de tempo representado por meio de um intervalo contínuo de espaço, enquanto nas obras de Marey temos um tempo descontínuo registrado em espaços também descontínuos, apenas parcial e aparentemente sobrepostos.

Para Marta Braun,

As fotografias de Marey, como os produtos de seu método gráfico, foram desenvolvidos para capturar aspectos da realidade que não podem ser percebidos com os olhos nus. Como signos do invisível inscrito nelas mesmas, elas marcam, no século XX, o começo da incursão dentro do invisível. (BRAUN, 1983, p.18)

Podem-se reconhecer influências dos processos cronofotográficos em diversos artistas, como Degas, com sua série *Bailarinas* e alguns esboços de cavalos, realizados por volta dos anos de 1880. Com a atenção voltada para as modernidades da época, escapando assim de sua formação acadêmica, Degas foi o melhor artista a tirar proveito da novidade da fotografia da época, trazendo para suas pinturas ângulos até então inimagináveis e um movimento quase fotográfico.

"Chamam-me o pintor das bailarinas, não compreendem que as bailarinas são um pretexto para pintar belas texturas e reproduzir o movimento." (Edgar Degas)

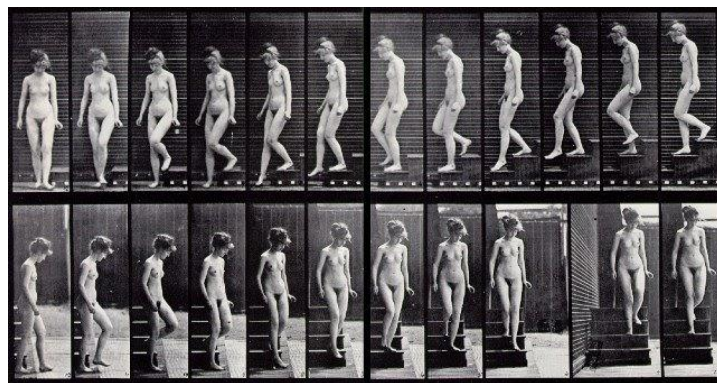


Figura 23 - Eadweard Muybridge, *Descending stairs and turning with a pitcher in left hand*²⁰
Animal Locomotion, imagem 138, 1884-85, fotografia

²⁰ ADAM, Hans Christian. *Eadweard Muybridge: The Human and Animal Locomotion Photographs*, Paris: Taschen, 2016, p. 279.

A obra *Danseuses attachant leurs sandales* (Figura 24) reproduz a figura da bailarina de diferentes pontos de vista, disposta em sequência como os trabalhos publicados de Muybridge (Figura 23).

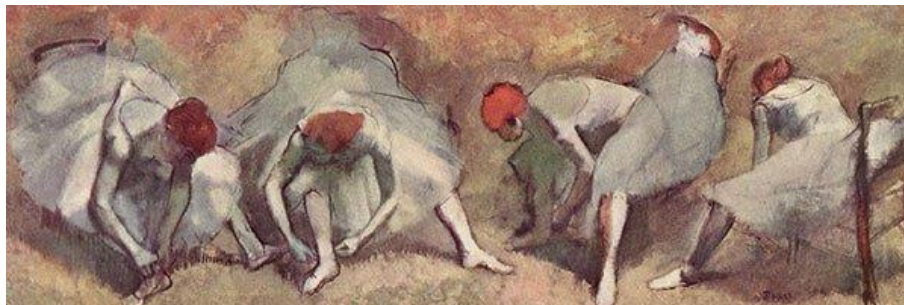


Figura 24 - Edgar Degas, *Danseuses attachant leurs sandales*, 1895, óleo sobre tela
Cleveland Museum of Art²¹, Cleveland, Ohio

Com a evidente influência da fotografia nos trabalhos de Degas, algumas de suas pinturas sugerem a possibilidade de ser intenção do artista retratar, não um grupo de bailarinas com o mesmo figurino, mas uma mesma bailarina em sucessivos movimentos sobrepostos na mesma imagem (Figura 25) como nas imagens de Marey.



Figura 25 - Edgar Degas, *Danseuses bleues*, 1890, óleo sobre tela
Musée d'Orsay²², Paris

²¹ Disponível em: <<http://www.clevelandart.org/art/1946.83>>. Acesso: 05/10/2017.

²² Disponível em: <<http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?nnumid=1144>>. Acesso em: 15/09/2017.



Figura 26 - Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier n° 2*, 1912, óleo sobre tela
Philadelphia Museum of Art

Da mesma forma, a cronofotografia também influenciou outros artistas como Marcel Duchamp, com o *Nu descendant un escalier n° 2* (Figura 26) e, de modo evidente, quase todos os futuristas, ainda que o tenham negado, pelo peso da tradição que nega à fotografia tal valor de interpretação.

A estruturação sequencial de imagens está também na base de quase todas as experiências com narrativas visuais, incluindo o cinema e os quadrinhos. Aparece também numa longa tradição da pintura: as inscrições nas pirâmides que mostram a passagem dos faraós para uma vida após a morte, as cerâmicas gregas que contam feitos heroicos, as iluminuras medievais que relatam passagens bíblicas, além de dípticos e trípticos que podem também assumir uma forma narrativa.

A fotografia também soube explorar a decomposição do tempo em sequências de imagens para constituir narrativas. Jan Baetens (1998), pensando nas implicações desse tipo de criação, localiza hoje três tendências: a aproximação minimalista nos trabalhos de Michael Snow e Duane Michals, herdeira das experiências do século XIX sobre a fotografia sequencial do movimento; o novo fotojornalismo, como os trabalhos de Raymond Depardon e Milan Chlumsky, encarnação subjetiva e, em certos momentos, autobiográfica do *photographic essay* inventado por um magazine como *Life* nos anos trinta; e, enfim, o foto-romance moderno, como dos artistas Marie-François Plissart e

Gonzague Deladerrière, que rompe tanto com o foto-romance sentimental que não se preocupa sequer em reajustar-lhe os códigos.



Figura 27 - Duane Michals, *The Fallen Angel*, 1968, fotografia Akron Art Museum²³, Akron

Esses fotógrafos se opõem explicitamente à estética de Cartier-Bresson e constroem sua obra contra a doutrina do instante decisivo e de uma possível captação do objeto a ser fotografado. Em vez de fotografar o momento decisivo, Duane Michals diz ser levado a fotografar o momento que precedia e o momento que seguia. O autor não quer captar um acontecimento que ocorreu num dado instante, mas contar uma aventura que se desenvolve durante certo tempo, e desta maneira se abre para a narração e para a ficção: por vezes aparece um anjo na foto, em decorrência das necessidades da história e, ao mesmo tempo, para mostrar que a fotografia capta as aparências às vezes invisíveis para o olho humano e não a simples realidade (Figura 27).

E assim, Michals apela mais para nossa imaginação do que para nossa visão, e escreve que “a única realidade que conheço de modo seguro é a que acontece em mim, são minhas emoções” (MICHALS apud SOULAGES, 2010)

François Soulages (2010) reforça que o fotógrafo não tira fotos, ele as faz, evidentemente a partir dos fenômenos visíveis, sem com isso procurar ter deles uma restrição realista, mas, sobretudo, a partir das imagens psíquicas que ele inventa em si mesmo.

Outro tipo de experiência que não toca propriamente nas intenções narrativas, mas que também sugere a passagem de tempo por meio da fragmentação de um percurso num conjunto de imagens são os mosaicos

²³ Disponível em: <<https://akronartmuseum.org/collection/Obj1526?sid=1&x=998212>>. Acesso: 05/11/2016.

fotográficos realizados por David Hockney, que desde os anos 1980 exhibe cenas metralhadas por uma câmera e recompostas posteriormente num quebra-cabeça de imagens, sem qualquer tentativa de esconder as deficiências do encaixe que realiza. A passagem de tempo se revela em pequenos deslocamentos dos personagens fotografados e do próprio fotógrafo, resultando numa perspectiva multilocular, em contraponto à vocação unilocular da fotografia. Dessa mesma forma como no caso das narrativas fotográficas e ensaios, Hockney rompe também com a noção de criação fotográfica como golpe. Quando Hockney decompõe o espaço e o tempo numa série de imagens deixando transparecer as falhas em seus encaixes, ele faz alusão àqueles extra instantes que sempre escapam a cada fotografia, quando considerada isoladamente (ENTLER, 2007).

Toda a produção criativa realizada durante essa pesquisa partiu de ensaios fotográficos, resultando em séries de fotografias (*La danseuse de Degas, Paris-Poa, Traces de Danseuse, Fenêtre et miroir, Satin Rose*), e ainda algumas obras são compostas por mais de uma imagem, como o políptico *Danseuses Bleues* e o díptico *Pas de deux* da série *Entre pixel et pinceau*, além dos trípticos da série *Traces de Danseuse*. E mesmo *Fascination*, uma projeção de vídeo do *ballet* de uma bailarina, foi criada pela junção de uma série de quatro vídeos registrados durante um ensaio. Assim, todos os trabalhos realizados buscam evidenciar a representação do tempo na fotografia.

4.3.1 Paris-POA

A série *Paris-Poa* (Fotografias 13-18) traz sobreposições de tempo e espaço. Imagens de Paris, registradas em 2017 durante uma visita para imersão cultural pela cidade, são sobrepostas por imagens de bailarinas de diferentes partes do mundo dançando em palcos de Porto Alegre entre 2017 e 2018. A superfície reflexiva de vidro sobre as imagens permite ainda ao observador visualizar-se como uma terceira camada junto às obras da série.

Os locais retratados fazem referência a Degas e Santos-Dumont, não apenas às suas obras, mas representam uma caminhada “seguindo seus

passos”, onde moraram, iniciaram seus estudos, realizaram seus trabalhos, conquistaram reconhecimento e homenagem.

E, sensível à observação de Rosa (2018) quando ao critério de Santos-Dumont para denominar suas obras:

E N° 6 é o número do balão que ganhou o Prêmio Deutsch, critério seguido pelo inventor brasileiro ao denominar seus dirigíveis, quase como um artista plástico que dá às suas obras o nome *sem título* justapondo a um número. (ROSA, 2008, p.30)

As obras da série *Paris-Poa* são referidas por números sequenciais, como os artistas identificam suas obras *Sem título* das séries de trabalhos, e como Santos-Dumont denominou seus dirigíveis. A partir desta, adotou-se a mesma forma sequencial de identificação das obras nas demais séries fotográficas.

4.3.1.1 Homenagem a Edgar Degas

Em homenagem a Degas, a imaginação leva às bailarinas ao seu endereço onde, ainda morando com a família, montou seu primeiro estúdio na rua Mondovi, ao Louvre onde o artista iniciou seus estudos reproduzindo as pinturas de Ingres, onde conheceu Manet, indo a se unir aos impressionistas.

N° 1: sobreposição das imagens da pirâmide do Museu do Louvre em Paris e de bailarinas da Companhia de Ballet Russo em atuação no espetáculo *O Quebra-Nozes*, clássico do *ballet* mundial no palco do Teatro do SESI em Porto Alegre.

N° 2: as pequenas bailarinas Mariana Schiavon, Riane Lovatto da Silva e Isabelle Cavalheiro da Cia de Dança Dora Ballet de Caxias do Sul/RS parecem sair do palco do Teatro São Pedro ao final da execução da coreografia *Degas* e ir ao encontro do pintor, ao entrarem na Rue de Mondovi/Paris onde Degas morou no número 4.

N° 3: a bailarina Marta Bayona, primeira bailarina do *Ballet Nacional del Sodre*, em sua atuação no *ballet Giselle* no palco do Teatro São Pedro, dá-nos a impressão de dançar na área externa do Museu do Louvre.

4.3.1.2 Homenagem a Santos-Dumont

Para homenagear Santos-Dumont, as bailarinas vão à avenida Champs-Élysée onde ele morou a poucos metros da Arco do Triunfo, à Torre Eiffel que se tornou o símbolo da sua conquista ao retorná-la com seu dirigível N° 6 e ganhar o prêmio Deutsch, e ainda ao monumento comemorativo aos experimentos do inventor, uma estátua de bronze inaugurada em outubro de 1913 em Saint-Cloud, local que foi cenário de suas experiências aeronáutica.

N° 4: a Torre Eiffel e a bailarina executando performance da coreografia no palco do Theatro São Pedro se fundem em uma única imagem.

N° 5: a imagem da bailarina Julia Prestes da Escola de Ballet Vera Publitz executando a coreografia *Paquita* no palco do Theatro São Pedro se sobrepõe à imagem do Arco do Triunfo na rua Champs-Élysée. A poucos metros dali, em 23/06/1903, a cidade parou para ver Santos-Dumont estacionar seu dirigível N° 9 na porta de seu prédio no número 114, foi até seu apartamento e depois retomou seu passeio pelo céu de Paris.

N° 6: a bailarina principal da Companhia Russa de Ballet, Liudmila Titova, no palco do Teatro do SESI parece voar ao lado do monumento a Alberto Santos-Dumont, a estátua *Icare* (1913) do artista Georges Colin, em Saint-Cloud. Neste local se localizava o Aeroclube da França e foi onde Santos-Dumont construiu seu hangar para abrigar os balões já inflados, evitando todo o trabalho e desperdício de gás, o primeiro hangar de aeronaves da história.

O processo de criação para esses trabalhos partiu inicialmente das leituras dos escritos do próprio Santos-Dumont, em seus dois livros publicados. Transcrevo a seguir alguns trechos que trazem essas informações e carregam o encantamento e fascinação do nosso inventor-artista.

A Torre Eiffel

A torre de ferro projetada pelo engenheiro Gustave Eiffel e construída no século XIX em Paris como o arco de entrada da grande Exposição Universal de 1899, se tornou um ícone mundial da França.

É a construção mais alta da cidade, com 324 metros de altura, e foi a estrutura mais alta do mundo desde a sua conclusão até 1930. As imagens da Torre Eiffel sempre despertaram minha atenção, incluindo as famosas fotografias de Santos-Dumont e seu dirigível conhecidas mundialmente, contornando-a na busca do Prêmio Deutsch em 1901 (Figura 28).

Encontrar nos livros do brasileiro Alberto Santos-Dumont relatos da importância da Torre Eiffel para os experimentos que levaram o homem a voar e suas várias experiências tendo a torre como meta, agregam à simpatia da imagem, o símbolo de obstáculo a ser vencido, de vitória, além de união entre Brasil e França.



Figura 28 - Santos-Dumont contornando a Torre Eiffel²⁴.
Fonte: Os Meus Balões (SANTOS-DUMONT 2014, p. 130)

A seguir são transcritos alguns desses trechos sobre os experimentos de Santos-Dumont.

Um jornalista parisiense disse que se a Torre não existisse seria mister inventá-la para as necessidades da aerostação. É verdade que os

²⁴ Santos Dumont contornando a Torre Eiffel com o dirigível número 5, em 13 de julho de 1901. Esta fotografia é frequente e erroneamente identificada como sendo do dirigível número 6, por ter sido publicada em vários jornais do mundo na divulgação da sua vitória no Prêmio Deutsch.

engenheiros instalados no seu alto têm nas mãos todos os instrumentos necessários para observar o estado do tempo; seus cronômetros são exatos.

Como disse o professor Landley em uma comunicação ao comitê da Exposição Universal de São Luís, a posição da Torre, como marco central, universalmente visível a distâncias consideráveis, faz dela um ponto de referência único para os concursos aéreos. Evoluí em sua volta, por minha própria iniciativa, em 1899, antes que alguém sonhasse nas estipulações da prova do Prêmio Deutsch. O caso, porém, é que contornar a Torre Eiffel imprimia à prova um elemento capital de perigo [...]. Receei pois sempre, como o mais grave de todos os perigos, contornar a Torre Eiffel [...] A Torre Eiffel era, repito-o, o mais grave de todos os meus perigos; e representava o meu objetivo. (SANTOS-DUMONT 2014, p.117-120)

Estava tão satisfeito com a “dirigibilidade” do Nº 5 que procurei com os olhos a Torre Eiffel. Havia desaparecido na bruma matinal. Mas sua direção era-me conhecida; governei sobre ela, o melhor que me era possível. (SANTOS-DUMONT 2014, p. 107)

O Nº 5 havia revelado tal superioridade sobre os seus predecessores que me senti então com coragem de ser um dos concorrentes ao Prêmio Deutsch.

Tomada esta resolução, enderecei imediatamente o convite regulamentar à Comissão Científica do Aero clube.

Esta veio reunir-se no parque de Saint-Cloud, na manhã de 13 de julho de 1901, às seis horas e meia. À seis e quarenta e um minutos, parti. Contornei a Torre Eiffel no décimo minuto, e, com vento de proa, contrariamente às minhas previsões, atingi o registro de Saint-Cloud no quadragésimo minuto, a uma altitude de duzentos metros, após uma luta terrível contra o vento. (SANTOS-DUMONT 2014, p. 109)

E o emocionante relato de sua vitória:

No trajeto para a Torre Eiffel, nem uma só vez olhei para os telhados de Paris: eu flutuava sobre um mar de branco e azul, nada mais vendo senão o meu objetivo. Na volta, não tirei os olhos da verdura do Bois de Boulogne e da lista prateada do Sena, no ponto em que eu devia atravessá-lo. Foi, por conseguinte, a uma altitude de cento e cinquenta metros e com o propulsor a toda a força, que passei por sobre Longchamp, franqueei o rio e continuei velozmente por cima dos juizes e dos espectadores reunidos nos terrenos do Aero clube.

Eram, nesse momento, três horas, onze minutos e trinta segundos, o que dava um tempo exato de vinte e nove minutos e trinta segundos.

Levada pelo seu impulso, a aeronave passou como passa um cavalo diante do poste de chegada, como passa um iate diante da linha, como um automóvel, que continua correndo depois que o júri registrou o seu tempo.

A seguir, tal o jóquei dum cavalo de corrida, fiz meia-volta e regresssei ao aeródromo. Meu cabo-pendente apanhado, aterrei às três horas, doze minutos e quarenta segundos, isto é, trinta segundos depois da partida.

Não sabia ainda qual o tempo exato. Gritei:

– Ganhei?

Foi a multidão que me respondeu:

– Sim!

(SANTOS-DUMONT, 2014, p.131)

A Champs-Élysée

A mais conhecida avenida de Paris, denominada pelos franceses como “La plus belle avenue du monde” (a avenida mais bela do mundo), a Avenida Champs-Élysées foi também endereço de Santos-Dumont.

A naturalidade com que relata suas aventuras e conquistas na busca da realização de seus sonhos nesse cenário, traz um encantamento ainda maior por essa cidade.

Consegui, afinal, construir o meu n° 9, com ele pude alcançar alguma coisa: fiz dezenas de passeios sobre Paris, fui várias vezes às corridas, dele me apeei à porta de minha casa, na avenida dos Campos Elísios, e nele, quase todas as tardes, fiz curso sobre o Bois de Boulogne. (SANTOS-DUMONT, 2016, p. 52)

E na estada em Paris, a Champs-Élysées foi um dos lugares visitados e registrados, seguindo os passos de Santos-Dumont.

O sonho de voar

Desde sempre, o homem admira a beleza do voo, e voar nos representa o maior grau de liberdade e independência. Temos a imagem do voo como símbolo de completude e de perfeição, exatamente pela nossa limitação humana de não poder viver nos ares. Voar soa a poder supremo, a poder absoluto, o poder mais almejado pelo homem. As asas simbolizam, portanto, uma ascensão ao sublime, uma força que nos dirige para a transcendência da condição humana.

Graças à imaginação, podemos fugir ao real e idealizar os ares. Bachelard (2001) afirma que é justamente nisso que a imaginação implica: em formar e deformar imagens que nos são dadas pela percepção, mudando essas imagens. E o voo, com toda a sua volubilidade, permite a forma mais sublime de imaginação. A inconstância do voo sugere a inconstância da alma.

Observar um pássaro, pode nos levar muitas vezes a imaginarmos a possibilidade de se ter um par de asas que nos leve para onde quisermos, ou, como no caso de Santos-Dumont e outros inventores, a dedicarem seus

estudos e esforços para a construção da “máquina voadora” que tornasse esse sonho realidade.

Voar foi um sonho que surgiu desde a infância de Santos-Dumont. E apesar da sua época estar distante da minha por um século, compartilhamos vivências e brincadeiras em comum da infância que nos tornam próximos. Abaixo um relato nas palavras de Santos-Dumont com que me identifico e me desperta especial emoção.

Ser-me-ia impossível dizer com que idade construí os meus primeiros papagaios de papel. Lembro-me, entretanto, nitidamente, das troças que faziam de mim os meus camaradas, quando brincavam de “passarinho voa”.

O divertimento é muito conhecido. As crianças colocam-se em torno de uma mesa, e uma delas vai perguntando em voz alta: “Pomba voa?”... “Galinha voa?”... “Urubu voa?”... “Abelha voa?”... E assim sucessivamente.

A cada chamada, todos nós devíamos levantar o dedo e responder. Acontecia porém que, de quando em quando, gritavam: “Cachorro voa?”... “Raposa voa?”... Ou algum disparate semelhante, a fim de nos surpreender. Se algum levantasse o dedo, tinha de pagar uma prenda. E meus companheiros não deixavam de piscar o olho e sorrir maliciosamente cada vez que perguntavam: “Homem voa?”... É que, no mesmo instante, eu erguia o meu dedo bem alto e respondia: “Voa!...”, com entonação de certeza absoluta, e me recusava obstinadamente a pagar prenda.

Quanto mais troçavam de mim, mais feliz eu me sentia. Tinha a convicção de que um dia os trocistas estariam do meu lado. Entre os milhares de cartas que me chegaram às mãos, no dia em que ganhei o Prêmio Deutsch, uma houve que me causou particular emoção. Transcrevo-a título de curiosidade:

“Você se lembra, meu caro Alberto, do tempo em que brincávamos juntos de ‘Passarinho voa?’ A recordação dessa época veio-me ao espírito no dia em que chegou ao Rio a notícia do seu triunfo.

O homem voa, meu caro! Você tinha razão em levantar o dedo, pois acaba de demonstrá-lo voando por cima da Torre Eiffel.

E tinha razão em não querer pagar a prenda. O senhor Deutsch paga-a por você. Bravo! Você bem merece este prêmio de 100.000 francos.

O velho jogo está em moda em nossa casa mais do que nunca; mas desde o 19 de outubro de 1901 nós lhe trocamos o nome e modificamos a regra: chamamo-lo agora o jogo do ‘Homem voa?’, e aquele que não levanta o dedo à chamada paga prenda.

Seu amigo Pedro.” (SANTOS-DUMONT p. 31-32)

Santos-Dumont teve, ainda em vida, o reconhecimento pelos seus feitos, recebendo homenagens das figuras mais expressivas do mundo científico. E em 19 de outubro de 1913, o monumento *Ícaro* de autoria do escultor francês Georges Colin foi inaugurado na praça Santos-Dumont em St. Cloud, no sul de Paris, onde o brasileiro realizava suas experiências (Figura 29).



Figura 29 – Santos-Dumont posando junto ao monumento em St. Cloud

Em sua base, está escrito:

*Ce monument a été éleve par L' Aero Club de France pour
commemorer le expériences de Santos-Dumont, pionnier de la
locomotion aérienne.*²⁵

(Inscrição junto à estátua Ícaro em St. Cloud.)

4.3.1.3 As bailarinas

As bailarinas que aparecem nessa série foram fotografadas em palcos de Porto Alegre em diferentes momentos: *ballet O Quebra Nozes* (Teatro do SESI, maio/2017), *ballet Giselle* (Theatro São Pedro, junho/2018), e *FIDPOA - Festival Intenacional de Dança de Porto Alegre* (Theatro São Pedro, junho/2018).

Nas fotografias em homenagem a Edgar Degas (Fotografias 13-15), que em suas obras retratada muito os momentos de bastidores e ensaios das bailarinas, trazemos o grupo de pequenas bailarinas já deixando o palco, a dança da primeira bailarina de uma companhia e o detalhes dos pés e das roupas das bailarinas russas.

Já nas imagens de bailarinas dos trabalhos em homenagem a Santos-Dumont (Fotografias 16-18), se evidencia a busca pelo momento decisivo. É

²⁵ Tradução nossa: Este monumento foi erigido pelo Aero clube da França para comemorar as experiências de Santos-Dumont, pioneiro da locomoção aérea.

quando me sinto, de fato, atirando em busca do alvo, e de preferência com um único disparo. Da mesma forma que por anos me dediquei a fotografar a natureza e me detinha por horas a fotografar a fauna amazônica. Fotografar esse instante da dança das bailarinas me remete ao fotografar o voo dos pássaros.

5 A FOTOGRAFIA COMO PROCESSO HÍBRIDO E DE MISTIÇAGEM

(pós-produção)

A contemporaneidade significou um questionamento aos paradigmas modernos, norteados pela originalidade, novidade, unicidade, pureza dos meios e especificidade de cada modalidade artística, começando a surgir obras contaminadas pela justaposição de elementos díspares, e processos marcados pela transitoriedade, migração de técnicas, matérias e suportes.

Segundo Icléia Cattani (2007) começaram a surgir de forma progressiva linguagens e formas abandonadas de modernidade, acompanhadas de misturas de elementos que abrem a mestiçagem e hibridações. O conceito de mestiçagem, deslocado de outras áreas do saber para o campo da arte contemporânea, resgata seu sentido original de misturas de elementos distintos que não perdem suas especificidades. Esses diversos elementos constitutivos que se misturam, presentes na obra de forma simultânea, não se anulam e nem se fundem, permanecendo presentes, numa relação tensa, ambivalente e contraditória. A mestiçagem não é a fusão, a coesão, a osmose, mas a confrontação, o diálogo.

Esses cruzamentos que caracterizam a mestiçagem presentes nos processos artísticos atuais são tensos, pois acolhem múltiplos sentidos a partir de um princípio de agregação, que não tem por finalidade fundi-los em uma totalidade única, tal como ocorre no hibridismo. Já o hibridismo é caracterizado pela fusão dos elementos díspares que os estruturam, e não pela manutenção das tensões e da integridade de seus diferentes componentes, como nas mestiçagens. Sendo assim, a mestiçagem é da ordem do heterogêneo, acolhendo diferentes elementos em permanente diversidade, enquanto o hibridismo é homogêneo, fundindo diversos elementos num todo único (CATTANI, 2004).

Na arte contemporânea, de acordo com Sandra Rey (2005), as diversas definições do termo hibridação indicam formas de arte que misturam diferentes técnicas e tradições, tais como as instalações, o vídeo, a fotografia, as obras *in situ*, as apropriações, a arte interativa. A hibridação é também uma das principais características da arte numérica.

5.1 ENTRE O ANALÓGICO E O DIGITAL

Arlindo Machado aponta como a digitalização ajudou a derrubar alguns tabus da fotografia:

A crença mais ou menos generalizada de que a câmera não mente, de que a fotografia é, antes de qualquer coisa, o resultado imaculado de um registro dos raios de luz refletidos pelo mundo [...] está fadado a desaparecer rapidamente, (MACHADO, 2005, p. 312)

Com a massificação da manipulação, naturaliza-se a condição de manipulável.

Na produção artística deste trabalho, da série *Entre pixel et pinceau*, se utilizou processos histórico de impressão contextualizados na prática contemporânea da fotografia, mesclando processos analógicos e digitais. Os negativos criados de forma digital e as impressões artesanais com o uso de pincel e tela, adicionam hibridismos e mestiçagens aos trabalhos da série.

5.1.1 Técnicas e Procedimentos

Todas as imagens fotográficas feitas nesse trabalho foram capturadas com câmera digital (*Canon 5D*) e submetidas a tratamento através do uso de programa de computador (*Photoshop e Lightroom*), sejam as imagens finalizadas em impressão *Fine Art*, sejam os negativos de imagens produzidos para utilização nos processos históricos de impressão.

Os negativos, que Andréa Brächer (2009) chama de “negativos digitais” são arquivos digitais impressos sobre superfícies transparentes, a fim de permitir uma cópia positiva da imagem ao se utilizar este negativo em um processo de impressão artesanal. Para fazer esses negativos digitais, os arquivos de imagens coloridas foram revertidos para tons de cinza, ajustados e impressos em lâmina de acetato ou papel vegetal. A dificuldade em se encontrar tanto lâminas de acetato como impressoras para essas superfícies disponíveis para formatos maiores que A4, tornou este o tamanho de negativo escolhido para ser utilizado.

Foi utilizada a infraestrutura do laboratório de fotografia da FABICO/UFRGS para a realização de experimentos em diferentes processos

(*Cyanotype*, *Gum bichromate*, *Marron Vandyke*, *Photogenic Drawing*) e troca de experiências entre os participantes do grupo de estudo em Processos Históricos de Impressão *Lumen*, do qual faço parte desde início de 2017. Além da estrutura da Escola Câmera Viajante, onde foi feita oficina sobre o processo histórico (*Carbonprint*), compartilhando também com outros profissionais, experiências nos processos artesanais.

Porém, para outros experimentos e a criação dos trabalhos finais aqui apresentados da série *Entre pixel et pinceau* foram selecionados alguns dos processos de impressão (*Cyanotype* e *Photogenic Drawing*) entre os experimentados realizados e utilizado laboratório caseiro, suficiente para a criação das impressões desejadas, dispondo de fonte de luz com lâmpada halógena de emissão de raios U.V. de 1000W e material de proteção contra a reação alérgica aos químicos.

5.2 ENTRE A FOTOGRAFIA E A PINTURA

A reprodução de obras de arte por meio da fotografia possibilitou a difusão das imagens da história da arte - não sendo mais necessária a presença física da obra para ser observada - integrando o repertório visual dos artistas que passam a usar estas reproduções como fonte de referência visual, e conceitual, para a sua produção pictórica.

Essa possibilidade levou a criação de um trabalho que se utiliza da apropriação de obras de outro artista.

5.2.1 *Danseuses bleues*

Com base no mergulho na obra de Edgar Degas, passei a elaborar o trabalho intitulado *Danseuses Bleues* (Fotografia 20), um políptico composto de nove telas, trazendo a reprodução fotográfica de recortes de obras do artista. Este trabalho leva o mesmo nome da obra *Danseuses Bleues* (Figura 8) de Degas, que ocupa o espaço central do trabalho. Ao seu redor, as três

fotografias a partir dos negativos do artista (Figuras 5-7) revelando a bailarina em diferentes poses a partir das quais a obra original foi feita.

Outros trabalhos de Degas (Figuras 9-13) entre pinturas e pastéis, que também sugerem que suas composições de bailarinas foram criadas a partir de alguma destas imagens fotográfica, completam a obra.

As imagens impressas com pincel em tela através do *Cyanotype*²⁶, processo fotográfico histórico, que tem como característica a criação de imagens em tons de azul, misturam fotografia e pintura, e transformam assim todas as bailarinas de Degas em bailarinas azuis.

Atualmente, com a possibilidade de exibir imagens *online*, um número crescente de materiais raros apareceu em plataformas acessíveis ao público, algumas delas cuidadosamente disponibilizadas (sites de galerias e museus), algumas simplesmente divulgadas com a possibilidade de alguma manipulação digital. Sendo assim, imagens de obras de grandes artistas que anos atrás apenas poderiam ser visualizadas em raros, caros e volumosos livros de história da arte, hoje podem ser facilmente encontrados na *web*. Essas imagens pobres, como descreve Hito Steyerl (2009), de qualidade ruim e resolução abaixo dos padrões, transformam qualidade em acessibilidade, valor de exposição em valor de culto. As imagens pobres são imagens populares, que podem ser feitas e vistas por muitos, é possível armazenar os arquivos, mas também reeditá-los. E os resultados circulam livremente.

As reproduções fotográficas das obras de Degas utilizadas nessa produção foram adquiridas dos acervos digitais dos museus e galerias que abrigam estas obras fisicamente, de forma a garantir a maior fidedignidade com a obra original, sem eventuais manipulações comuns em imagens disponíveis na *web*. Contudo a baixa resolução das imagens foi inevitável, assim como os arranhões e marcas do tempo dos negativos fotográficos originais. Assim, além de unir, em uma única obra, imagens que se encontram fisicamente dispersas em diferentes museus e galerias pelo mundo, a produção criada com o políptico *Danseuses Bleues* partiu da apropriação de reproduções fotográficas de obras de Degas, imagens pobres, digitais, de baixa resolução com facilidade

²⁶ Cianotipia / Cianótipo ou *Cyanotype* é um processo fotográfico conhecido também como *Blueprint*, baseado na sensibilidade dos sais de ferro aos raios U.V., produzindo imagens em tons de azul. Foi desenvolvido por Sir John Herschel em 1842.

de acesso e reprodução, e buscou a revalorização dessas imagens através de tratamento digital, buscando restaurar sua qualidade, e de um processo de impressão artesanal, resgatando e gerando imagens únicas.

De acordo com Antônio Fatorelli (2013), a reciclagem de imagens preexistentes na mídia de massa e a dilatação do tempo da etapa de pós-produção de imagens, como no trabalho desenvolvido, são procedimentos que acrescentam novas temporalidades à representação, ressaltando sua irreduzibilidade ao tempo de tomada.

As imagens resultantes, emolduradas em bastidores como telas de pintura, devolvem a materialidade perdida da obra original nas imagens digitais capturadas da *web*, e a fascinação pela superfície texturizada, pelo desejo do toque e o apelo ao tátil.

O tempo do fazer fotográfico do trabalho plástico apresentado adicionou-se aos tempos de vários autores, técnicas e processos. O tempo do *mise-en-scène* de Degas nos registros fotográficos da bailarina, o tempo de revelação dos negativos no século XIX, o tempo das pinceladas do artista nas suas telas com variadas composições de bailarinas a partir de suas fotografias, o tempo dos registros fotográficos pelos anônimos responsáveis por transformar os quadros do pintor em fotografias digitais, o tempo de circulação dessa imagem pela *web*, o tempo de busca por essas imagens, o tempo da manipulação digital, o tempo das impressões artesanais, o tempo de emoldurar os tecidos tornando as imagens novamente quadros. O resultado é um trabalho com múltiplos tempos e autorias, que começou a surgir no século XIX pelas mãos do pintor, sendo finalizado pelas mãos da autora do políptico aqui apresentado, abrindo-se ainda para a adição da ação do tempo que continua a modificar as imagens.

A fotografia contemporânea admite a interferência desde as novas tecnologias que provocam desdobramentos e contaminações, assim como a revisão de conceitos, em uma espécie de sedução por nostalgia de determinados momentos da história da arte, restaurando uma aura ao reabilitar procedimentos antigos da fotografia e despertando novas possibilidades de criação produzindo novas experiências e sensações. São citações, hibridações e mestiçagens que trabalham com a história das imagens, reapropriando-se de

modelos, travestindo-os em outras obras. Reapropriações de estilo, e práticas de citação, em um ecletismo que recusa as antigas hierarquias estabelecidas. Sendo assim, o processo de criação do trabalho *Danseuse Bleues* aqui apresentado, envolveu diferentes tempos e autorias, e procedimentos de mestiçagem e hibridismos. A apropriação, como ato de sobreposição e efeito de sobreimpressão, propõe um reordenamento de leitura do tempo da obra. Neste caso, pode-se estabelecer um questionamento sobre a noção tradicional de autoria, de obra, de processo e de exposição da obra. Poderíamos manter a noção de originalidade de uma pintura de Degas, ou da diferença ontológica entre original e reprodução, neste *mise-en-abîme*²⁷ de apropriações da *web*? E poderiam estes procedimentos transformar-se em um novo tipo de aura? Reapropriar-se de todas estas imagens que circulam na *web* não representaria viver uma espécie de luto da originalidade da obra, transformando-o, através da adição de camadas de tempo, em um novo trabalho?

A imagem analógica está presente nos negativos fotográficos feitos por Degas, e nas obras pictóricas criadas por ele a partir destas imagens. Os desenhos e pinturas de Degas, imagens tradicionais ou analógicas, são obtidas através de um traço material (tinta ou pigmento), e as fotografias de Degas, de um traço ótico-químico. Já os processos de fabricação das imagens numéricas, como as reproduções fotográficas das obras do pintor encontradas na *web*, não são físicos, mas computacionais, ópticos, sendo o resultado de cálculo efetuado pelo computador e não mais uma marca ou impressão deixada por um objeto material sobre um suporte.

Em um momento seguinte então, a imagem numérica se faz presente nas fotografias digitais, quando o gesto de apropriação das reproduções fotográficas das obras do pintor encontradas na *web* (as imagens analógicas das obras de Degas passaram a ser numéricas pela atuação de fotógrafos anônimos). Após numerizada, a imagem ótica torna-se híbrida, conforme Nara Santos (2000), e sofre uma segunda hibridação quando acrescida de efeitos através de programas de computador. Quando os negativos de Degas,

²⁷ Termo francês proposto em 1893 por André Gide, e universalmente adotado, traduzido por "construção em abismo", significando a incrustação de uma narrativa dentro da narrativa, fazendo referência a qualquer "trabalho dentro de um trabalho". Fonte: AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário Teórico e Crítico de Cinema, Campinas: Papyrus, 2007.

produzidos de modo analógico, são digitalizados através de um *scanner* temos a primeira relação de hibridação, a imagem adquire o caráter numérico e é visualizada através da tela do computador.

Assim, após tratamento digital, as imagens são impressas em lâminas transparentes que servirão de negativos para transferir para o plano pictórico através da impressão artesanal, intensificando-se assim, as relações entre o fazer artesanal (*Cyanotype*) e o mecânico (dos negativos fotográficos). A imagem analógica então volta a se fazer presente quando são criadas cada uma das imagens que compõem o políptico através do processo de impressão artesanal sobre tela.

Dessa forma, *Danseuses Bleues* apresenta-se como um exemplo de mestiçagem, com a reunião e apropriação de imagens de natureza pictórica e fotográfica, contudo sem fundi-las, mas aproximando-as de forma tensa com a utilização do mesmo processo de impressão artesanal e disposição na forma de políptico. Entretanto, além da justaposição das telas que compõe a obra, há o hibridismo na fusão de processos analógicos e digitais até se chegar a cada uma das imagens analógicas finais.

Em meio a tanta evolução da fotografia, hoje dominada pela tecnologia digital, buscar em processos manuais, históricos e não comerciais meios para produzir imagens dentro do campo das artes visuais parte de uma inquietação e necessidade de experimentação em relação à rígida linguagem fotográfica, buscando uma maior liberdade na produção artística. Representa também um ato de consumir o luto pela perda da originalidade, e valorização e reforço de um novo tipo de aura, advindo da experiência do artista. Procura-se aqui também estabelecer um questionamento quanto às condições de possibilidade de criação na era pós-moderna, recuperando um passado da “grande arte”, ou seja, a pintura de cavalete do Museu. O resultado pode ser considerado um híbrido - não é pintura, nem fotografia, nem gravura, mas uma reinterpretação de tempos e de procedimentos, em um processo constante de tradução - da pintura à fotografia, e vice-versa.

A criação de *Danseuses Bleues*, além de utilizar um processo histórico de impressão, traz ainda a exploração em uma superfície não convencional na utilização do processo no século XIX, com as imagens impressas em tecido de tela de pintura. Esse desejo de explorar a percepção, conectada às noções de

luz e tempo, às transformações das substâncias químicas, e as descobertas do trabalho da matéria utilizada, em oposição aos tempos controlados e etapas padronizadas do fazer analógico tradicional, traz alquimia ao trabalho, permitindo a interferência da artista e colaboração na transmutação das imagens originais, em um apelo ao tátil em lugar do eminentemente óptico da fotografia.

De acordo com a definição de Roland Barthes (2012, p.139), mesmo sem a interferência do artista, a fotografia nesse processo pode ser entendida como um organismo vivo, pois “nasce dos próprios grãos de prata que germinaram, desabrocha por um instante, depois envelhece. Atacada pela luz, pela umidade, ela empalidece, extenua-se, desaparece” (embora no caso apresentado o processo fotográfico utilize grãos de ferro).

Assim, enquanto o processo de digitalização das obras de Degas traria a essas imagens a possibilidade da promessa de eternidade, agregando nova forma de materialidade, o processo de criação do políptico *Danseuses Bleues* oferece às imagens um novo corpo e uma nova vida. As imagens que surgiram pelas pinceladas de Degas a partir de suas fotografias, agora renascem também por pincéis, mas como imagens fotográficas feitas a partir do registro de pinturas. As imagens das obras do pintor renascem, depois de um século, dos grãos de ferro, com um novo destino pela frente. O azul das bailarinas de *Danseuses Bleues* de Degas agora se expande entre as demais e as une, até que o tempo, aos poucos, as faça envelhecer, consumindo o luto da perda, através de seu lento desaparecimento. Nestes processos de deslocamento, poderíamos falar na criação de um novo tipo de aura da obra, ou de um fortalecimento da aura, advinda das sucessivas perdas e distanciamento do tempo da obra original?

O políptico *Danseuses Bleues* fez parte da exposição coletiva *Herdeiros de Herschel - revendo o azul através de hibridações, apropriações e diversidades* apresentada na Casa de Cultura Mário Quintana, de 07/12/2017 a 14/01/2018.

5.2.2 *Pas de deux*

Ainda seguindo as pesquisas com o uso de processos históricos de impressão fotográfica, o trabalho *Pas de deux* (Fotografia 19) foi criado. No experimento que resultou neste trabalho foi utilizado o processo *Photogenic Drawing*²⁸, aplicado também à superfície têxtil. Além disso, foi utilizada a coloração manual, técnica já utilizada em trabalhos anteriores aos desenvolvidos durante o mestrado (Fotografia 6), porém agora experimentando pigmento de diferente natureza.

Explorou-se nessa obra o conceito da “dupla”: o trabalho é um díptico, trazendo em duas imagens da sequência de um movimento da dupla composta pelo bailarino e bailarina. As imagens sequenciais da coreografia *Poema em Movimentos* do jovem casal de bailarinos, Gabriela Evangelista e Hiago Sabino Lehm, foram feitas durante o Festival de Dança de Joinville, em junho de 2018.

Após a execução do processo de impressão, que consiste na utilização de duas camadas de distintas soluções (de sal e de nitrato de prata), o tecido foi tonalizado com espumante rose e colorizado a mão (*Hand Colouring*) com vinho tinto, duas bebidas típicas francesas. Finalizada a produção das imagens, os tecidos foram colocados em bastidores, materializando a referência à pintura.

Pas de deux fez parte da exposição coletiva *Desenhos de Sal – em variações photogenicas* que apresentou trabalhos do grupo *Lumen* na Casa de Cultura Mario Quintana, em outubro de 2018.

O tempo e a luz, como salienta Brächer (2009, p. 48), são agentes desse tempo alquímico, citando Katy Barron e Anna Douglas que usam a expressão “alquimia” para traduzir o desejo de alguns artistas em explorar a “percepção”, particularmente conectada às noções de tempo, luz, reações químicas, o trabalho da matéria e as transformações das substâncias, ao longo do processamento e do tempo, em oposição aos tempos controlados e etapas padronizadas do fazer fotográfico tradicional e sua durabilidade.

²⁸ Photogenic drawing / Salted Paper / Salt Print ou Papel Salgado é um processo fotográfico baseado na sensibilidade e sais de prata aos raios U.V., produzindo imagens em tons de marrom. Foi desenvolvido pelo cientista inglês William Henry Fox Talbot em 1834.

Danseuses Bleues e *Pas de Deux* são, assim, trabalhos “revelatórios”, como descreve Brächer, uma vez que deixam traços da qualidade viva das metamorfoses químicas.

5.3 ENTRE A FOTOGRAFIA E O CINEMA

Arlindo Machado (2011) escreve que a arte sempre foi produzida com os equipamentos do seu tempo, sugerindo não haver motivo para o artista de nosso tempo recusar o vídeo, o computador, a Internet, os programas de modelação, processamento e edição de imagem, considerando que a arte mediada pelo uso de tecnologias contemporâneas representa a expressão mais avançada da criação artística atual e aquela que melhor exprime sensibilidades e saberes do homem da virada do terceiro milênio.

Segundo Geraldo Loyola (2013), o surgimento de novas tecnologias, entretanto, nunca elimina as tecnologias precedentes, pelo contrário, vem se acrescentar a elas como uma sequência tecnológica adicional, como um acréscimo para uma tecnologia mais aperfeiçoada ou atualizada. Em todos os períodos e tecnologias inauguradas sempre estiveram presentes os artistas e suas mentes inquietas.

Porém, não se pode desprezar a arte feita com os meios tradicionais, nem as tecnologias ou equipamentos tecnológicos de outras épocas, assim como a apropriação dessas tecnologias pelos artistas e a importância de se perceber as especificidades culturais de cada época para construir conhecimento sobre o assunto e compreender melhor a arte feita com o uso de tecnologias.

5.3.1 Os precursores do cinema – a fotografia animada

Os trabalhos de Janssen, Muybridge e Marey, considerados precursores do cinema, contribuíram para a invenção, no final do século XIX, do

cinematógrafo²⁹. Além da representação do movimento em uma única imagem, a animação surgiu como uma ilusão de ótica que engana o olho, mostrando o movimento aparente de uma sequência de imagens que são estáticas, devido à percepção do movimento *phi*, em um processo que envolve não só o órgão receptor, o olho, como também o cérebro, que interpreta essa percepção e subjetivamente a retém. As primeiras referências ao desenvolvimento da arte sequencial remontam às pinturas rupestres³⁰.

O cinema de bolso (*folioscope*)³¹, patenteado na metade do século XIX pelo inglês John Barnes Linnett e muito popular no final daquele século e início do século XX, é ainda fabricado hoje em dia.

E antes dele, outros mecanismos já haviam sido criados. Entre eles o *thaumatrope*³², inventado pelo francês Paul Mark Roget em 1824, e o *zoetrope*³³, criado em 1834 por William George Horner.

Com os avanços da óptica até a aparição do cinema surgiram máquinas que se valem dessa ilusão e que se tornaram populares em todo o mundo, e remontam as primeiras experiências mundiais de imagens em movimento. Entre elas o *kinetoscope*³⁴ (1891), inventado pelo escocês William Kennedy

²⁹ Cinematógrafo foi patenteado em 1895 pelos irmãos Auguste Lumière (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948). Diferente dos demais aparelhos inventados até então, permitia tanto gravar como projetar as imagens na parede. A primeira demonstração pública do aparelho foi na sala *Eden* em La Ciotat, no sul da França, e sua primeira exibição comercial, no *Grand Café*, na avenida dos Capucines em Paris.

³⁰ A mais antiga animação conhecida da história da humanidade é um vaso de argila com cinco imagens pintadas que ao ser girado mostra o movimento de uma cabra pulando e comendo uma folha de uma árvore. O artefato, descoberto no sítio arqueológico de Shahr-e-Sokhteh nos anos 70, tem idade estimada de mais de 5000 anos e está em exposição no Museu Nacional do Irã.

³¹ Folioscópio (*folioscope* / *flipbook*) também chamado *cinema de bolso* é uma coleção de imagens sequenciais organizadas em formato de livreto que ao ser folheado dá a impressão de movimento, criando uma imagem animada sem a ajuda de uma máquina. Patenteado em 1868 pelo inglês John Barnes Linnett.

³² Taumatrópio (*thaumatrope*): inventado em 1824 pelo francês Peter Mark Roget (1779-1869), consiste em um disco de papelão com uma imagem em cada lado preso a dois pedaços de barbante. Quando as cordas são torcidas rapidamente entre os dedos as imagens dos dois lados parecem se combinar em uma única imagem.

³³ Zootrópio (*zoetrope*): criado em 1834 por William George Horner (1786-1837), composto por um tambor circular com janelas finas recortadas, através das quais o espectador olha para dentro onde há imagens em sequência desenhadas nas laterais do tambor. Ao girar, o tambor cria-se uma ilusão de movimento aparente.

³⁴ Cinetoscópio (*Kinetoscope*) é um instrumento de projeção de filmes inventado em 1891 pelo escocês William Kennedy Laurie Dickson (1860-1935), enquanto trabalhava para Thomas Edison. As imagens não são projetadas na parede, sendo visualizadas por apenas uma pessoa de cada vez.

Laurie Dickson, enquanto trabalhava para Thomas Edison, e o *mutoscope*³⁵, criado por William Kennedy Laurie Dickson e Herman Casler entre 1894.

5.3.1.1 Santos-Dumont, a fotografia e a cinematografia

Alberto Santos-Dumont (1873-1932), conhecido por seus inventos, mostrou a criatividade de um gênio e a determinação de um sonhador. Muito além de ser considerado o “pai da aviação” pela proeza de decolar um avião com motor a gasolina, Santos-Dumont foi esportista, *designer*, criador de dezenas de projetos e inventos, além de criar moda em Paris. Outros cientistas e inventores admiravam seu espírito prático e a rapidez com que o brasileiro imaginava, desenhava, financiava, construía e experimentava suas invenções. Sempre buscava a solução mais simples e leve, o desenho limpo e sem complicação. Utilizava materiais como bambu, cordas de piano e a seda japonesa. Além de inventor era um artesão, aprendia com erros e sabia o que queria.

As leituras dos livros de Julio Verne, a determinação em projetar sonhos, a sua convivência com os nobres, cientistas, inventores e artistas de Paris, a divulgação de suas conquistas na navegação aérea, fizeram de Santos-Dumont nosso maior representante na Paris do final do século XIX e início do século XX. Transitando na sociedade, ele travou relações com várias personalidades. Sua proximidade com a modernidade da época, e suas relações com o tempo e o espaço, se verifica no texto de Rosa:

Santos-Dumont foi amigo próximo de Louis Cartier e de Gustave Eiffel, cujos objetos de nome próprio eram a mais perfeita tradução europeia do *updated* moderno em Paris: o tempo (relógio) e o espaço (arquitetura). Cartier mandou produzir um relógio de pulso especialmente para ele (o modelo *Santos*) não precisar tirar as mãos do volante para cronometrar seu desempenho durante o voo. Eiffel construiu a torre que se tornou referência incontornável para os trajetos de circunvolução de provas e prêmios do aeroclube francês. (ROSA, 2008, p. 98)

³⁵ Mutoscópio (*Mutoscope*) é um raríssimo aparelho, patenteado por Herman Casler em 1894. É composto por cartões com imagens estáticas organizadas circularmente em um carretel, criando o movimento graças a uma manivela. Da mesma forma que o cinetoscópio, as imagens são visualizadas por uma pessoa de cada vez.

Santos-Dumont se tornou uma figura popular-mediática e teve sua imagem disseminada em uma série de suportes, a partir de divulgação de notícias de seus feitos em jornais e revistas. Segundo Rosa (2008, p.102), sua imagem foi estampada em inúmeros artefatos: caricaturas, fotografias, cartões postais, músicas, versos, acrósticos, pães, doces, joias, bibelôs, brinquedos, desenhos sobre modelos de gravata, ternos e corte de cabelo, capa de revista, cédulas de dinheiro e anúncios publicitários.

Além de ter sido retratado por vários fotógrafos na época, há vestígios na lista de objetos da Coleção *Santos-Dumont*³⁶ de que ele se exercitava na prática fotográfica. Entre os objetos estão câmeras e artigos fotográficos. Além disso, poucas fotografias da coleção têm identificação de autoria. Seguindo as próprias pistas escritas por Santos-Dumont, ele levava câmeras e filmes fotográficos em suas ascensões, mas não detalha se era ele mesmo ou algum convidado quem fazia as fotografias.

Tiramos alguns instantâneos fotográficos da cena; depois, dobramos o balão e o arrumamos na barquinha, juntamente com a rede. (SANTOS-DUMONT, 2014, p. 44)

O pior era que perdíamos gás. Enquanto lentamente vagávamos para leste, hora a hora, um a um, os sacos de lastro se tinham esvaziado. Ao atingirmos o bosque de Vincennes vimo-nos obrigados a atirar fora objetos de toda espécie: sacos para lastro, cestos da comida, dois banquinhos portáteis, duas Kodaks, uma caixa de chapas fotográficas. (SANTOS-DUMONT, 2014, p. 52)

Outros relatos indicam que Santos-Dumont chegou a ter um laboratório fotográfico em sua casa em Petrópolis, que tive a oportunidade de conhecer pessoalmente em 1999.

Encontra-se, ainda, nos resultados de pesquisas recentes de Carlos Adriano Rosa (2008), a descoberta de um artefato de Santos-Dumont mantido no acervo do Museu Paulista da Universidade de São Paulo que traz evidências de que a fotografia animada, em suas origens, também interessou ao homem de gênio, curioso e irrequieto, que se voltou para todos os atestados humanos de evolução e progresso. Trata-se de um carretel de um mutoscópio com 1.322 cartões fotográficos (658 cartões com imagem e 664 cartões brancos ou pretos) que se animados por mecanismo apropriado e reproduzidos

³⁶ Disponível em: <<http://www.acervo.mp.usp.br>>. Acesso em: 25/07/2018

em movimento sequencial, exibem Santos-Dumont apresentando para a câmera e para um interlocutor o que aparenta ser o projeto de um invento (ROSA, 2008, p.34-35) (Figuras 30-31).



Figura 30 – Carretel do mutoscópio, 1901
Coleção Santos-Dumont, Museu Paulista da USP, São Paulo
Foto: Carlos Adriano Rosa³⁷

De acordo com Rosa (2018), o mutoscópio, criado por William Kennedy Laurie Dickson e Herman Casler entre 1894 e 1895, é uma espécie de simplificação do cinetoscópio (1891-1895) de Edison, que Dickson ajudou a produzir quando era colaborador de Edison, derivado, por sua vez, do folioscópico, adaptado por Georges Demeny, colaborador de Étienne-Jules Marey, a partir de antigo dispositivo de exibição de imagens em série.



Figura 31 – Cartões do mutoscópio, 1901
Coleção Santos-Dumont, Museu Paulista da USP, São Paulo
Foto: Carlos Adriano Rosa³⁸

³⁷ Disponível em:

<http://www.researchgate.net/figure/fig5_326256533?_sg=jDwejzmra0tLm82GfHBtOeul01NHYNQV3KQys46DCze0KJa8sjMuR32_A8rK6qnpAfVhQcUwgiyN8HDJOxo5BahvERX_3mbSmhh3qDwMYw>. Acesso em: 25/07/2018.

³⁸ Disponível em: <http://www.researchgate.net/figure/fig8_326256533>. Acesso em: 25/07/2018.

O que restou desta cena, registrada em película há mais de cem anos, dura pouco menos de um minuto e correspondem ao curta-metragem *Santos-Dumont Explaining His Air Ship to the Hon. C.S. Rolls* (Santos-Dumont explicando seu balão dirigível ao Honorável C.S. Rolls), filmado provavelmente entre 22 e 28 de novembro de 1901, em Londres, pela filial britânica da produtora American Mutoscope & Biograph Company, e exibido pela primeira vez em 3 de dezembro de 1901, no Palace Theatre, também na capital britânica (Figuras 32-34). Rosa descobriu ainda que, duas semanas antes e neste mesmo local, outro filme-mutoscópio desconhecido (e provavelmente perdido) também foi exibido, onde Santos-Dumont era visto em um voo ao redor da Torre Eiffel.

O Museu de Imagem em Movimento (MoMI, Nova York) tem dois aparelhos mutoscópios em exibição permanente. Em 2007, Rosa pode fazê-los funcionar e um deles exibia *Viagem à lua de Méliès*, filme que certamente seria do agrado de Santos-Dumont, segundo o pesquisador (ROSA, 2008, p. 23-24). A Cinemateca Francesa (Paris) tem um aparelho mutoscópio na exposição permanente de sua coleção *Passion cinéma*, mas apenas uma réplica fica à disposição do visitante, permanecendo a máquina original apenas exposta numa vitrine.

O curta *Santos-Dumont Explaining His Air Ship to the Hon. C.S. Rolls* foi restaurado digitalmente pelo pesquisador e cineasta Carlos Adriano Rosa (2008) a partir dos cartões fotográficos, fotograma a fotograma, o que permitiu restituir sua original condição-cinema, e serviu ainda de base para a realização de um filme experimental de *found footage*, *Santoscópio = Dumontagem*, entre 2007 e 2009, bem como para um filme-ensaio sobre *found footage*, *Santos-Dumont: pré-cineasta?*, de 2007 a 2010.

O filme restaurado, objeto singular dos primórdios do cinema, sem equivalência na história brasileira, é um raro registro em movimento de Santos-Dumont, sem correspondência da figura mediática do inventor brasileiro no horizonte perdido de uma cultura visual do século XX (ROSA, 2018, p.3).



Figura 32 – Fotografia de Santos-Dumont explaining his air ship to the Hon. C. S. Rolls, mutoscópio, 1901, Coleção Santos-Dumont³⁹, Museu Paulista da USP, São Paulo



Figura 33 - Fotografia de Santos-Dumont explaining his air ship to the Hon. C. S. Rolls, mutoscópio, 1901, Coleção Santos-Dumont⁴⁰, Museu Paulista da USP, São Paulo



Figura 34 - Fotografia de Santos-Dumont explaining his air ship to the Hon. C. S. Rolls, mutoscópio, 1901, Coleção Santos-Dumont⁴¹, Museu Paulista da USP. São Paulo

Rosa cita ainda que, em sua pesquisa, encontrou a reportagem *Santos-Dumont, o homem que previu o drama*, um texto de Celestino Silveira

³⁹ Disponível em: http://www.researchgate.net/figure/fig6_326256533>. Acesso em: 25/07/2018.

⁴⁰ Disponível em: <http://www.researchgate.net/figure/Figura-9-Fotografia-de-Santos-Dumont-explaining-his-air-ship-to-the-Hon-C-S-Rolls_fig4_326256533>. Acesso em: 25/07/2018.

⁴¹ Disponível em: <http://www.researchgate.net/figure/fig9_326256533>. Acesso em: 25/07/2018.

publicado na Revista da Semana (número 11, de 17 de março de 1945, p. 9-15). Nela aparece a publicação de imagens fotográficas do dispositivo mutoscópio (Figura 35) e um *cinema de bolso (flipbook)* (Figura 36), descrevendo assim:

Se percorrêssemos um baralho de cartas, temos a ilusão de se movimentarem as duas figuras. Santos-Dumont debruça-se na mesa, abre um volume [...], empunha uma bengala e a maneja, à guisa de florete. O amigo permanece sentado, apreciando-lhe os movimentos. É como se assistíssemos a uma projeção em câmera lenta, com o simples recurso manual, folheando as fotografias em posições sucessivas. (SILVEIRA apud ROSA 2008, p. 16).

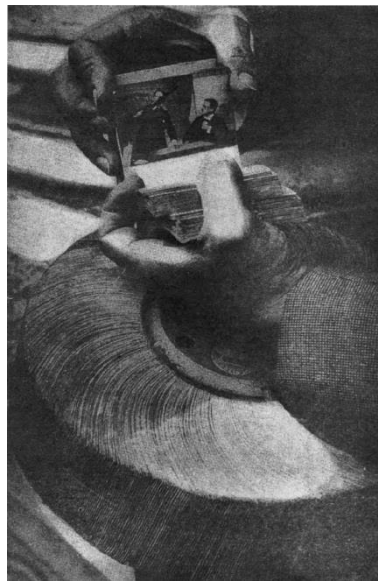


Figura 35 – Ilustração da reportagem da Revista da Semana, 17 de março de 1945, p.12
Foto: Arnaldo Vieira
Fonte: ROSA (2008, p. 18)



Figura 36 – Ilustração da reportagem da Revista da Semana, 17 de março de 1945, p.13
Foto: Arnaldo Vieira
Fonte: ROSA (2008, p. 19)

Segundo Rosa (2008, p. 20), o comentário sobre o “baralho de cartas” alude a outro objeto que estava na exposição, mas não está mais na coleção Santos-Dumont, um *flipbook*. Confessando “o simples recurso manual, folheando as fotografias em posições sucessivas”, o repórter relaciona, segundo Rosa, a experiência do *flipbook* a uma experiência realmente cinematográfica, o mesmo funcionamento do mutoscópio, sem nomeá-lo, “como se assistíssemos a uma projeção em câmera lenta”.

Em minha passagem por Paris em 2017, visitei a mostra permanente sobre a história do cinema na Cinémathèque Française e o acervo do Musée des Arts et Métiers onde tive a experiência de observar de perto vários aparelhos e artefatos, que foram importantes tanto para a pesquisa como para o processo de criação que envolve esse trabalho. Entre os aparelhos e objetos observados que mais chamaram minha atenção, destaco o fuzil cronofotográfico⁴² (1882) e os filmes cronofotográficos⁴³ (1890-1904) de Marey.

A modernidade da imagem inventada por Marey e sua influência sobre a arte moderna são temas recorrentes após a redescoberta da obra do cientista francês, segundo o cineasta Rosa (2008, p. 130).

5.3.2 O cinema

Com o surgimento do cinema, o avanço tecnológico introduziu uma outra etapa na cadeia de produção das imagens, a recepção do objeto visual junto com o fenômeno da projeção. Após o cinema surge a televisão, na primeira metade do século XX, e posteriormente o vídeo, num sistema no qual a transmissão simultânea é outro elemento que vem se juntar à sequência de dispositivos de comunicação inventados.

⁴² Fuzil fotográfico (*fusil photographique*): instrumento construído em 1882 pelo francês Étienne-Jules Marey (1839-1904), composto por um disco com orifícios que gira diante de uma placa sensível, capaz de captar uma imagem a cada passagem, em intervalos de tempo iguais, a uma velocidade de doze *frames* por segundo, todas registradas no mesmo suporte. Em exposição no acervo do Musée des arts et métiers (Paris).

⁴³ Filmes cronofotográficos (*films chronophotographiques*): mais de quatrocentos filmes originalmente registrados em película de nitrato de celulose por Étienne-Jules Marey entre 1890 e 1904. Foram restaurados, digitalizados e reanimados pela Cinemateca Francesa (MAREY, 2006).

Conforme Arlindo Machado (2011), a inscrição do tempo no cinema não afeta as imagens, não as transfigura, não gera anamorfoses (como nas imagens de Marey). A imagem cinematográfica que se “movimenta” numa tela conserva a mesma integridade e a mesma consistência de uma imagem fotográfica fixa obtida nas mesmas condições. Assim, analisando com rigor, o cinema não trabalha verdadeiramente com o tempo enquanto categoria significativa, uma vez que a impressão de movimento que ele nos dá é um efeito de percepção. Ou seja, o cinema consiste basicamente numa projeção de fotogramas fixos, diferentes uns dos outros e separados entre si por intervalos vazios em que a tela fica negra. O tempo, e por consequência o movimento, ocorre justamente nesse intervalo entre um fotograma e outro, nessa brecha em que a tela está vazia, e onde, a rigor, não existe imagem alguma. O dispositivo cinematográfico se baseia numa espécie de ilusão de ótica, produzindo um efeito de continuidade sobre uma sequência de imagens fundamentalmente descontínua. O cinema se propõe a essa coisa absurda, de sugerir que o movimento possa ser constituído de instantes estáticos, aproveitando-se de que o olho, via de regra, não distingue entre um movimento diretamente percebido e um movimento aparente, artificial ou mecanicamente produzido.

O vídeo cresceu muito mais a partir de explorações plásticas e também em seu caráter documental. Ele não se estabeleceu como uma linguagem institucionalizada, como aconteceu no cinema, e sim a partir desse lugar de passagens entre imagens. E é porque o vídeo não se estabeleceu como tal que possibilita as transformações estéticas ou as interferências e reapropriações. Assim, o vídeo possibilita uma liberdade nos seus modos de criação, como também permite que o cinema seja revisto por ele.

Com o surgimento da informática e da tecnologia digital várias possibilidades surgem para a criação de imagens no meio computacional. E conforme escreve Machado (2011), enquanto o cinema apenas simula um efeito de duração através de uma sucessão de fotogramas fixos, as câmeras eletrônicas constituem os primeiros dispositivos realmente capazes de anotar o tempo em imagens sequenciais, sendo assim, a real cinematografia encontra-se materializada no vídeo e na televisão, mais do que no cinema propriamente dito.

A imagem completa, o quadro videográfico, já não existe no espaço, mas na duração de uma varredura completa da tela, portanto, no tempo. A imagem eletrônica já não é, como eram todas as imagens anteriores, ocupação da topografia de um quadro, mas síntese temporal de um conjunto de formas em mutação (MACHADO, 2011, p. 114).

5.3.2.1 O cinemagraph

Com o desenvolvimento da Internet surgem ainda novas possibilidades, e uma nova técnica de animação surgiu recentemente no ambiente virtual, apresentando questões de temporalidade tanto da fotografia quanto do cinema: o *cinemagraph*.

O *cinemagraph* é uma imagem que contém dentro de si um momento de vida que permite um vislumbre do tempo para ser vivida e preservada indefinidamente. (BECK; BURG, 2011)



Figura 37 – *Cinemagraph* de Jamie Beck e Kevin Burg⁴⁴, 2011, animação

Essa técnica foi criada em 2009 pelos fotógrafos Kevin Burg e Jamie Beck (Figura 37), e gera imagens que são basicamente uma fotografia na qual algumas partes estão num movimento em *looping*⁴⁵, produzindo uma certa estranheza, pois uma parte da imagem está congelada (fotografia) e outra, em movimento (vídeo), e mostrando mais detalhes do momento que está sendo

⁴⁴ Disponível em: <<http://www.cinemagraphs.com>>. Acesso em: 10/06/2017.

⁴⁵ Movimento circular e contínuo.

retratado. A ideia é que não se saiba exatamente onde começa e onde termina o vídeo. Existem várias formas de criar um *cinemagraph* através de softwares de edição de vídeo.

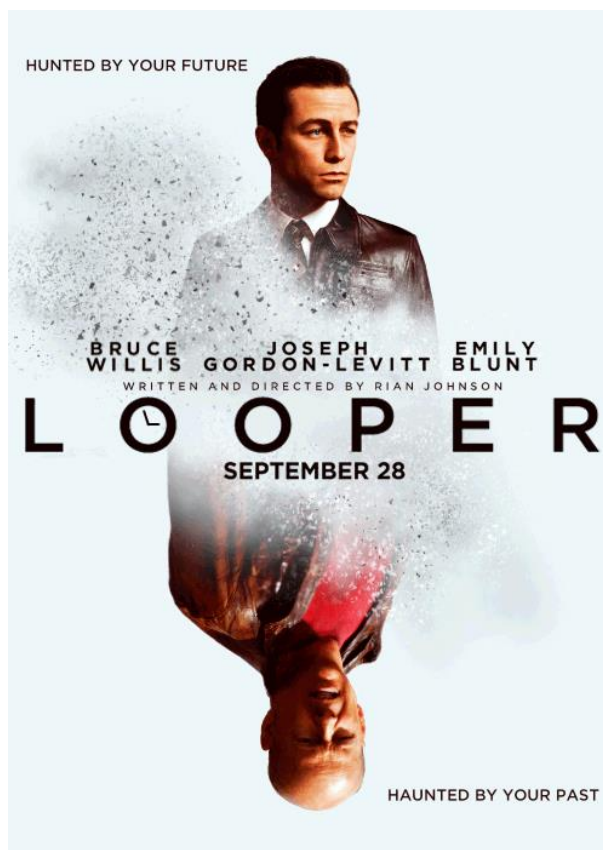


Figura 38 – *Cinemagraph* do filme *Looper*⁴⁶, 2010, animação

E essa técnica se desenvolveu a partir de outras técnicas que utilizavam imagens em movimento, uma espécie de junção da ideia dos *GIFs* animados⁴⁷ da *web* e o *stop motion*⁴⁸. O *cinemagraph* utiliza imagens fotográficas de alta resolução e movimento mais linear e contínuo na sobreposição das imagens fotográficas, sem quebra. São imagens produzidas no formato *GIF*, com

⁴⁶ Disponível em <<http://www.sonypictures.com/movies/loopr/>>. Acesso em: 20/07/2017.

⁴⁷ *GIF* (*Graphics Interchange Format*) é um formato de arquivo de imagem introduzido em 1987 pela CompuServe, amplamente utilizado na *web* por causa do seu tamanho compacto, porém possui uma paleta limitada de cores (256 no máximo), impedindo o seu uso prático na compactação de fotografias, sendo utilizado para pequenas imagens fixas ou animações. *GIF* animado é o termo dado às animações formadas por várias imagens *GIF* compactadas em uma só.

⁴⁸ *Stop-motion* é uma técnica que produz animações através do uso de uma sequência de fotografias, sendo o movimento quebrado uma característica própria desta técnica.

tamanho e resolução pequenos o suficiente para serem transmitidas e visualizadas na web através de software de navegação, mas também podem ser salvas em diferentes formatos de vídeo. E acredita-se que a primeira publicação oficial usando esse novo formato de mídia foi na divulgação na Internet do filme *Looper* (Figura 38).

Conforme escreve Sérgio Ferreira (2013), o *cinemagraph* surge como uma possibilidade de produzir uma nova visualidade, onde a imagem estática e em movimento apresentadas na mesma imagem produzem uma sensação diferente e provocadora, criando um conflito entre o que seria o fotográfico e o cinematográfico. A relação existente entre esses dois conceitos pode-se dizer que sempre existiu, mas nesse formato, parece ser inteiramente nova, não sendo encontrada desta forma em nenhuma outra tecnologia.

Vários artistas já utilizaram o formato de *cinema de bolso (flipbook)* para expressar sua arte. Para os artistas Gilbert & George que transformam ações em criação artística, a utilização deste formato no livro *Somerset House*⁴⁹ (2002) se mostrou adequado como material promocional da expressão artística da dupla.

Com a Internet presente em quase todo momento da nossa vida nos dias de hoje e os avanços tecnológicos, como a realidade virtual, sendo tão cobiçados por artistas para serem agregados aos seus trabalhos, o que faria a dupla de artista escolher uma técnica tão simples para compor sua produção artística? Talvez tenha sido exatamente para nos trazer de volta o simples, e ressaltar a contemplação, a sensibilização pela arte e só, ao invés de trazer a atenção do espectador pelos aparatos tecnológicos utilizados, como muito se vê nos dias de hoje.

O *cinema de bolso*, inventado há dois séculos quando o conhecimento científico buscava o entendimento de como funciona o corpo humano, de como a percepção visual acontece, se transformou com o passar do tempo em uma brincadeira de criança. Já as imagens animadas que permanecem em *loop* na Internet, ao contrário, surgiram como uma forma divertida de trazer às páginas *web*, que começavam a surgir no mundo virtual, um pouco de movimento e diversão, hoje passam a ser utilizadas com maior poder de criação artística.

⁴⁹ Somerset House 1971: Gilbert & George. W. König, 2002.

Procurando promover uma reflexão sobre a escolha da técnica na criação artística, experimentou-se criar a apresentação de uma mesma sequência de movimento cíclico da bailarina utilizando as duas técnicas: *cinema de bolso* (manual) e *cinemagraph* (digital). As duas técnicas se mostram adequadas já que, assim como no formato *cinema de bolso*, os eventos apresentados pelo *cinemagraph* se desenrolam numa única cena e em curto período de tempo. Na versão computacional, porém, o movimento permanece em repetição cíclica de forma autônoma. Já na forma manual do *cinema de bolso*, a sugestão de movimento cíclico se dá apresentando-se a mesma fotografia no início e no final da sequência de imagens, estimulando o observador a permanecer folheando o livro e estendendo o tempo de contemplação da obra. Com as tecnologias cada vez mais acessíveis a todo público, *tablets* e *smartphones* com acesso à Internet e programas para navegação na *web*, este se torna o único aparato tecnológico necessário para a visualização de *cinemagraphs*, que podem estar disponíveis na rede ou mesmo armazenados no próprio celular.

Segundo Fatorelli (2013), as tecnologias eletrônicas e digitais acrescentaram um novo vetor de virtualização à dinâmica reprodutiva da fotografia, agregando as potencialidades relativas à sua condição de imagem projetada. A fotografia, assimilada pelo vídeo e pelas tecnologias digitais, sobrepõe à sua face de fotografia-objeto (material e tangível) a condição de imagem incorpórea, associada aos sistemas de projeção e às superfícies de reflexão. Dissociada das bases materiais, dos filmes e dos papéis fotográficos, a imagem-projeção migra dos passepartouts e das molduras para os diferentes tipos de tela, em que prevalecem as questões de transparência e opacidade.

Assim, os trabalhos *Répétitions* e *Fascination* foram criados a partir da potencialidade das imagens projetadas.

5.3.3 Répétitions

Buscando ressaltar as repetições no universo da bailarina, tanto dos exercícios executados à exaustão em busca da perfeição, como da imagem da bailarina, seja pela sua presença comum em grupos, seja pela existência do

espelho na sala de dança que duplica sua imagem, foi criado *Répétitions* (Fotografia 30).

Trata-se de uma projeção de vídeo executada de forma contínua em telas, equidistantes umas das outras, feitas de tule, tecido translúcido com que são confeccionadas as saias das bailarinas. A imagem projetada, devido à transparência das camadas de tule, é repetida nos vários suportes, resultando em imagens sobrepostas, é apresentada continuamente de forma repetida no tempo.

As repetições cíclicas da sequência de imagens de movimento remetem a forma como são disponibilizados, em forma digital, os vários filmes cronofotográficos de Marey (2006).

Por serem projetadas em uma superfície maleável e leve a ponto de facilmente poder mudar de posição pela simples ação do vento causado pelo deslocamento de alguém próximo ao tecido, a imagem final visualizada composta pelas imagens sobrepostas das camadas de tule pode sofrer alterações ao longo das repetições do vídeo. Assim, apesar da projeção repetir a mesma imagem em movimento (com duração de 40 segundos) registrada em momento passado, sua projeção atual pode sofrer alterações na forma com que aparecem sobrepostas pela maior ou menor aproximação de suas camadas que podem se alterar ao longo do tempo.

Os desdobramentos da imagem em *Répétitions* remetem ao duplo e suas manifestações – sombra, espelho, dobra, cópia, replicação. Segundo Eduardo Vieira da Cunha:

“O duplo pode ser visto como o desdobramento do real, o lugar da fantasia e da imaginação do artista”. (CUNHA, 2017, p. 27)

6 A FOTOGRAFIA COMO ESPELHO

O espelho é tão antigo quanto a história da humanidade. Muito antes de adquirir a forma científica de um vidro com a parte posterior coberta por uma amálgama, os primitivos miravam-se no espelho das cristalinas águas paradas e construíaam suas crendices diante do misterioso fenômeno da reflexão.

Sob diversas formas, é relevante a presença do espelho em todas as áreas humanísticas, como arte, literatura, folclore, religião, mitologia, ciência e, naturalmente, nas concepções psicanalíticas. Estamos tão habituados nos dias de hoje a encontrar a cada passo nossa imagem em espelhos, fotografias e vídeos, que é difícil avaliar o extraordinário impacto que a possibilidade de se ver dos pés à cabeça teve nas sensibilidades, e a revolução que a invenção dos tremós de espelhos desencadeou na percepção do espaço.

Para Sabine Melchior-Bonnet (2016, p.18), ver-se no espelho e identificar-se exige uma operação mental para a qual o sujeito é capaz de se objetivar, de separar o que é exterior do que é interior, e de se reconhecer o outro como seu semelhante, e eu como o outro do outro. Segundo a autora, a relação com o próprio eu e o conhecimento de si não podem estabelecer-se diretamente, então dependemos da reciprocidade de ver e de ser visto. O reflexo é ao mesmo tempo idêntico e diferente do seu modelo. As duas faces do espelho fundem-se na realidade numa mistura complexa: o homem é sempre, ao mesmo tempo, o mesmo e o outro, semelhante e diferente, um ser de inúmeros rostos. E ainda que tenha se tornado um objeto comum do nosso tempo, o espelho conserva seu poder mágico e permanece como instrumento de autoconhecimento, como observa Correia:

Objeto misterioso e inquietante, tão simples quanto complexo, o espelho devolve-nos a nossa própria imagem, revela espaços invisíveis, amplia e irradia luz. Através da imagem refletida, o homem vê-se, descobre-se, interroga-se. (CORREIA, 2017)

O espelho funciona como uma espécie de cena teatral, como esclarece Melchior-Bonnet, onde cada um se compõe a si próprio a partir de uma projeção imaginária, de um modelo social e estético e de uma aparência, elementos que reciprocamente remetem uns para os outros.

O espelho partilha algumas das problemáticas da pintura sobre o valor da imagem, a semelhança e o simulacro, todas elas associadas ao tema do olhar sobre si; as referências iconográficas são por isso imprescindíveis em qualquer estudo sobre o espelho (MELCHIOR-BONNET, 2016, p.14).

6.1 O ESPELHO NA ARTE

Ao longo dos séculos, os artistas representaram espelhos nos contextos mais diversos. Na Mesopotâmia, no Egito, na Grécia e em Roma encontram-se várias figurações de espelhos como objetos do cotidiano, ligados à beleza, bem como referências ao espelho como objeto mágico e divinatório. A relação entre o homem e a sua própria imagem é, desde tempos longínquos, um fascínio, um mistério, uma interrogação permanente.

Através do espelho o homem pode encontrar-se consigo próprio, olhar “para dentro”, mas pode também partir à descoberta de um espaço exterior – desconhecido e invisível – graças a utilização científica do espelho como objeto de reflexão, ampliação e multiplicação do espaço.



Figura 39 – *Narciso*, Caravaggio, 1594-1596
1597-1599
óleo sobre tela
113,3 x 94 cm
Galeria Nacional de Arte Antiga, Roma

O encontro consigo mesmo expresso no clássico mito de Narciso tem sido representado desde a antiguidade por inúmeros artistas. Na versão de Caravaggio (1571-1610) da mitologia grega (Figura 39) a tela está dividida em duas partes horizontais. Na primeira está Narciso debruçado sobre a água, na segunda, o reflexo do jovem.

O espelho permite também a revelação do oculto, e vários artistas exploram essa possibilidade em seus trabalhos. A obra *As Meninas* (1656) de Diego Velázquez (Figura 40) revela ao espectador a imagem do rei e da rainha durante a sessão de pose a que são submetidos refletida no espelho.



Figura 40 - Diego Rodriguez de Silva y Velázquez (1599-1660)
As Meninas, 1656,
óleo sobre tela
318 x 276 cm
Museo Nacional del Prado⁵⁰, Madri

O espelho está intimamente ligado à arte, quer enquanto objeto de contemplação, quer enquanto objeto de investigação, integrando a própria temática da obra. O tema permanece atual na arte e, na fotografia, vários artistas contemporâneos como Duane Michals, Miguel Rio Branco, Chris Bierrenbach exploram o tema em seus trabalhos.

⁵⁰ Disponível em <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>>. Acesso em: 20/010/2018.

As imagens especulares, como as refletidas no espelho, duram o tempo da própria reflexão. São imagens sem inscrição, sem registo. A fotografia tem a mesma função do espelho, refletir o que está a sua frente. Porém, a fotografia é um espelho com memória, retendo essas imagens. A expressão “espelho da memória” foi proposta por Oliver Wendell Holmes em 1861 para qualificar o daguerreótipo.

Fontcuberta (2010) salienta:

A imagem de um espelho é fugaz e o reflexo não fica retido. A fotografia, ao contrário, “espelho com memória”, como foi chamado o daguerreótipo, imobiliza nossa imagem para sempre, com toda minúcia de detalhes e a verdade como pátina. (FONTCUBERTA, 2010, p. 21)

Na recente exposição *Do Outro Lado do Espelho* (2017-2018), título que remete intencionalmente para o mundo de Alice Liddell, a heroína de Lewis Carroll, concebida para o Museu Calouste Gulbenkian em Lisboa, um conjunto de obras que mostra que o espelho funciona tanto como dispositivo físico como psicológico, que fala da juventude e da velhice, da ilusão e da decepção, da verdade e do engano, e ilustra a transição entre a investigação tecnológica e a invenção artística. A exposição, constituída por pinturas, esculturas, gravuras, livros, fotografias e filmes, incluindo também alguns exemplares de espelhos-objetos, reúne obras onde o espelho representa papel crucial, servindo essencialmente para multiplicar a dimensão do real.

A história do cultismo nos revela que o espelho pressupõe-se estar dotado de propriedades mágicas e nos revelam um portal para outras realidades, invertidas ou transcendentais. Os homens do Renascimento fizeram do espelho prisma metafórico da imaginação. É certo que a imaginação-espelho pode alimentar a intuição criadora e a inspiração dos poetas, apresentando à alma as melhores, mais graciosas e belas imagens, ou aparências das coisas de acordo com a sua verdade. Porém, muitas vezes, também compõe figuras repugnantes.

Quem primeiro explorou o tema na literatura foi o matemático Charles L. Dodgson (1832-1898), imortalizado sob o pseudônimo de Lewis Carroll, autor de *Alice no País das Maravilhas* (1865) e *Alice do outro lado do espelho* (1871), que, sob o véu de uma história infantil, soube guardar um profundo e singular olhar da complexidade da experiência humana. Alice é uma das personagens

que mais marcaram o imaginário de todo o mundo, o que pode ser quantificado pelas incontáveis adaptações do universo criado pelo autor desde o lançamento do primeiro livro.

Carroll encerra seu livro com o poema:

A deslizar sereno sob o céu
Luminoso, o barco deriva na
Indílica tarde de verão, ao léu...

Crianças ali perto aninhadas,
Espertas, ouvidos atentos, esperam
Pela história que lhes será contada...

Lá no alto o céu há muito empalideceu,
Ecos declinam, lembranças perecem,
A friagem do outono, o verão varreu.

Senão que, spectral, ela segue a me obsedar,
Alice a percorrer estranhas terras
Nunca vistas por quem não sabe sonhar.

Crianças que queiram essa história ouvir,
Espertas, ouvidos curiosos e
Lúcidos, devem pertinho se reunir.

Imaginário País das Maravilhas percorrem,
Devaneando enquanto os dias passam,
Devaneando enquanto os verões morrem.

Encantadas, pela corrente se deixam levar...
Lentamente sucumbindo ao fascínio da
Lenda... Que mais é viver senão sonhar?

(CARROLL, 2009, p. 316)

As palavras do autor encontram eco nesse fascínio que, como citado no início do texto, conduz tanto artistas como cientistas em seus projetos e criações, e da mesma forma, conduziu este trabalho. O fascínio pela descoberta, pela criação, pela imaginação, pelo sonho.

No cinema, a tradicional história infantil surge em diferentes versões, até a sua atual releitura *Alice Através do Espelho* de James Bobin (2016). No filme, Alice retorna ao *País das Maravilhas* através de um espelho e volta no tempo para salvar a família do Chapeleiro no passado. Ao visitar o palácio de Tempo, Alice encontra a *Chronosfera*, um objeto que alimenta todos os tempos no *País da Maravilhas* e pode viajar através do próprio tempo. E acreditando sempre que tudo é possível, Alice consegue realizar o que deseja. Após a família do chapeleiro estar salva, Alice se despede dos amigos e retorna de volta ao

mundo real através de um espelho (Figura 41). O espelho representa, assim, sua passagem entre o mundo real e o *Pais da Maravilhas*.

Nesse sentido, a fotografia também pode ser vista como um espelho, essa passagem da realidade para o imaginário.



Figura 41 - Fotografias capturadas do aparelho de televisão durante o filme *Alice Através do Espelho* (2016)

A fotografia, na produção plástica desenvolvida nesse trabalho, apresenta-se, assim, como o espelho da Alice capaz de transportá-la ao *País das Maravilhas*, onde tudo é possível: a bailarina de Degas se torna real (*La Danseuse de Degas*), bailarinas em Porto Alegre são transportadas para Paris (*Paris-Poa*), o dançar das bailarinas deixa pinceladas coloridas na tela (*Traces de danseuse*), a autora cria obra em coautoria com Degas (*Danseuses bleues*), imagens ressurgem da alquimia do século XIX e ganham cor de bebidas francesas (*Pas de deux*), a fotógrafa atravessa para o outro lado da janela junto à bailarina no palco (*Fenêtre et miroir*), uma imagem se multiplica em camadas de tecido (*Répétitions*), o cetim revela a bailarina que surgiu do treino com as sapatilhas (*Satin rose*), a imaginação da infância se faz visível dentro da caixa de música (*Fascination*).

Assim, a fotografia, como um espelho com memória, pode também revelar. Fontcuberta (2010) diz que fotografar, em suma, constitui uma forma de reinventar o real, de extrair o invisível do espelho e de revelá-lo. Acreditamos que essa revelação pode ir mais além, não se limitando a

aparições de partes ocultas da cena retratada pelo seu reflexo no espelho, mas entendendo a fotografia como “espelho da alma”, que permite relevar a intimidade do autor.

Os antigos gregos acreditavam que o famoso oráculo de Delfos tinha capacidade premonitória. Esse oráculo portava a inscrição “Conhece-te a ti mesmo”, e as pessoas se dirigiam a ele supondo conseguir saber algo sobre si mesmas. O deus desse oráculo era Apolo, que representava o deus solar, o deus da luz, com seu arco e flechas comparados aos raios solares. Os espelhos têm sido associados às divindades desde os primórdios da civilização. Refletindo, eles eram o Outro à sua imagem e semelhança. Melchior-Bonnet (2016, p. 159), nos diz que conhecer-se, como convida o preceito délfico, é remontar das aparências sensíveis do espelho comum – reflexos, aparências, sombras ou fantasmas – até a alma. A autora acrescenta, ainda, que o espelho de revelação e espelho de introspecção conjugam-se num espelho de sabedoria.

Assim, na produção artística produzida junto a esta pesquisa, lembranças e imaginações da infância em torno da bailarina são reveladas, assim como a admiração pelos personagens da história da arte e da ciência homenageados nos trabalhos. Nas obras produzidas, revelam-se ainda, para a própria autora, aspectos íntimos e mais profundos de si mesma.

6.2 FOTOGRAFIA: ESPELHO OU JANELA?

A primeira exposição que tratou da visão da fotografia como espelho e janela foi *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*, em 1978 no Museum of Modern Art em Nova York, com curadoria de John Szarkowski. A exposição incluiu obras de artistas que não se classificam como fotógrafos ou essencialmente como fotógrafos. J.S. não discute essa questão. O assunto não são fotógrafos, mas fotografia, considerando o caráter do trabalho e suas influências, em vez de seu criador.

J.S. escreve no catálogo da exposição o entendimento de que fotografia pode ter diferentes funções: a autoexpressão e a exploração. Porém, argumenta que essa alternativa é ilusória, já que em última análise toda arte se

preocupa com a autoexpressão. E sendo assim, talvez a diferença possa ser expressa pelas diferentes visões artísticas do mundo exterior: as visões românticas e realistas. A visão romântica é que os significados do mundo dependem de nossos próprios entendimentos, as imagens são significativas em termos de metáforas antropocêntricas que nós atribuímos a elas.

Niura Ribeiro (2013, p. 21) traz o pensamento de Poivert que sugere que a fotografia deixou de ser uma janela aberta para o mundo, que o desígnio nascido com a fotografia de ser um registro de fatos que acontecem no mundo, de ter compromisso com a verdade e a função de ater-se ao documental é justamente o compromisso que parte da fotografia contemporânea parece não estar interessada em preservar, contradizendo a concepção de vincular-se ao instantâneo do momento presente.

Annateresa Fabris (1991) diz que, da dupla natureza da fotografia, como instrumento preciso e infalível como uma ciência e, ao mesmo tempo, inexato e falso como a arte, uma parte da fotografia contemporânea parece estar interessada na segunda opção, a de ser “falsa como a arte” e de ser “um espaço cênico”, portanto de trabalhar com a questão da representação como num teatro.

Refletindo sobre a produção artística realizada durante este trabalho, percebe-se que ambas visões se fazem presentes. Nas composições fotográficas é feito uso do *mise-en-scène*, como já exposto anteriormente. Porém, o registro fotográfico de fatos, de cenas presenciadas sem interferência, também fez parte das imagens. Embora esses fatos documentados pela fotografia neste trabalho sejam atuações de artistas da arte da dança, seja no palco ou nos bastidores, não são cenas de que tenho controle e posso alterá-las conforme minha vontade. Delas sou mera observadora, podendo apenas adicionar minha arte através do olhar com que as registro. São assim as fotografias feitas nos espetáculos de *ballet* e nos festivais de dança.

6.2.1 *Fenêtre et miroir*

Com referência na exposição *Mirrors and Windows* (SZARKOWSKI, 1978), foi criada a série *Fenêtre e miroir* (Fotografias 24-26), que busca expressar uma visão pessoal da fotografia, uma fusão de janela e espelho.

A série traz imagens da bailarina junta à janela, uma forma de materializar na fotografia as lembranças da infância quando observava as bailarinas através das enormes janelas da sala de dança. Há, porém, uma sutil diferença: a visão da bailarina se dá do lado de dentro da janela. A menina que observava as bailarinas debruçada na janela da sala de dança da escola, agora fotógrafa, está dentro da sala, ultrapassando o limite da janela, daquilo que é observado sem participação, e se colocando no mesmo ambiente da bailarina. As imagens foram feitas no palco do Teatro São Pedro. Estamos, portanto, ambas, fotógrafa e modelo, no palco. Não há mais distanciamento

As imagens são apresentadas em preto e branco, remetendo ao tempo passado, à fotografia analógica, ao duplo que surgia a partir de seu negativo; e de forma espelhada, como na pintura de Caravaggio (Figura 39), porém verticalmente. O que sugere que toda fotografia traz em si um espelhamento, seja pelo próprio mecanismo ótico do funcionamento da câmera, seja por carregar um reflexo do artista, algo de autobiográfico. A série representa, assim, o entendimento de que, através do espelho, o homem pode encontrar-se consigo próprio, olhar “para dentro”, mas pode também olhar “para fora” e partir à descoberta de um espaço exterior – desconhecido e invisível – graças a utilização científica do espelho como objeto de reflexão, ampliação e multiplicação do espaço.

A respeito desse prolongamento e inversão dos objetos, através do duplo e suas manifestações - reflexo, sombra, fotografia - Eduardo Vieira da Cunha (2004) diz:

A sombra de alguma coisa designa metaforicamente seu inverso. [...] A noite, a morte, o negro, o invisível são os inversos do dia, da vida, do branco, do visível. E são, ao mesmo tempo, seus prolongamentos. Essa dupla relação de prolongamento e de inversão das sombras representa o próprio princípio da fotografia, que fornece aos objetos uma impressão de modo inverso: em negativo. A fotografia revela-se, assim, como uma máquina capaz de produzir sombras negras e brancas dos objetos. (CUNHA, 2003, p. 69)

6.3 FOTÓGRAFA E MODELO - EXPERIÊNCIAS E REFLEXÕES

Pouca presença do espelho aparece em minha produção fotográfica anterior à pesquisa. Um raro exemplo é a imagem da exposição *Foto&grafia – imagens em versos* (Fotografia 5), onde o espelho é utilizado para revelar a parte oculta da nudez do corpo feminino pela posição da tomada da cena. Porém, na experiência com ensaios fotográficos realizados ao longo dos anos, especialmente os ensaios femininos, sempre percebi o quando a direção da modelo, aliada à sua confiança com relação às orientações recebidas e a intimidade que essa proximidade proporciona, assume de certa forma a função do espelho.

Nas entrevistas com as bailarinas, busquei então verificar se essa reflexibilidade subjetiva entre fotógrafa e modelo se verificava também no entendimento de mulheres fotografadas, além de compreender melhor a relação das bailarinas com o espelho.

Compartilho do pensamento do fotógrafo Evgen Bavcar quando diz:

Todo ser humano se vale do olhar do outro, só que em outros planos e sem se dar conta disto. Como não pudesse ver nunca com os próprios olhos, somos todos um pouco cegos. Nós nos olhamos sempre com o olhar do outro, mesmo que seja aquele do espelho. (BAVCAR, 2003, p.12)

E, mais especificamente, durante os ensaios fotográficos realizados, a fotógrafa serve de espelho à modelo, orientando, na direção de cena, os detalhes da postura, dos gestos e do olhar a serem seguidos na busca da imagem desejada. O que se verifica nas palavras da bailarina Paula Amazonas, fotografada em alguns dos ensaios:

Durante os ensaios eu me baseio muito pelo olhar do fotógrafo, que é o olhar do outro. Eu não estava me olhando no espelho durante as fotos, então tem o conhecimento do corpo, a sensação de sentir que está fazendo o movimento. Mas também tem a possibilidade de fazer a foto, já poder ver o resultado e conversar com o fotógrafo para encontrar o que os dois estão buscando com aquela fotografia. Eu acho essa interação muito boa e que resulta em lindas fotos. Mas também gosto de me deixar ser conduzida, dirigida pelo fotógrafo. Nas fotos que fizemos, eu gostei do teu olhar, de como tu enxergas o meu movimento, porque sempre me traz coisas inusitadas. Às vezes não é o que eu estou esperando e me surpreende porque fica um resultado lindo! Se eu estivesse talvez tão preocupada com o resultado que eu já tivesse formado na minha cabeça, não teria aberto espaço para essas outras nuances que você traz e que eu acho super valioso. (Paula Amazonas em entrevista à autora, 2018)

6.4 O ESPELHO E A MULHER

Para a mulher, mais especificamente, o espelho é ambíguo. O espelho permanecerá sempre o lugar privilegiado e vulnerável da feminilidade.

E Simone Weil constata:

Vendo-se ao espelho, uma mulher bonita pode acreditar que ela é apenas aquilo. Mas uma mulher feia sabe que ela é mais do que aquilo. (WELL apud MELCHIOR-BONNET, 2016, p.10)

Na arte, o narcisismo e a vaidade estimulados pelo culto da autoimagem feminina é tema na clássica história da Branca de Neve dos irmãos Grimm.

A rainha foi até o espelho e perguntou: Espelho, espelho meu, existe alguém mais bela do que eu? E o espelho respondeu: Você, rainha, é a mais bela aqui, mas a Branca de Neve, que está morando com os sete anões bem longe, é mil vezes mais bela. (GRIMM, A Branca de Neve)

Na trama do filme *Espelho, Espelho Meu* (SINGN, 2012), adaptação do clássico conto de fadas, que segue mais ou menos os passos do original, a Rainha não faz apenas perguntas ao espelho, ela entra no objeto onde se encontra com uma espécie de alter ego/consciência (Figura 42).



Figura 42 - Fotografias capturadas do aparelho de televisão durante o filme *Espelho, Espelho Meu* (2012)

Porém, além de um possível estímulo à vaidade, a auto-observação no espelho também pode se transformar em uma importante forma para alcançar a correção de erros na busca pela perfeição.

Pesquisas na área da psicanálise nos esclarecem, ainda, sobre outra possível relação da mulher com o espelho, afirmando que há uma

concordância geral quanto à importância do espelhamento filho-mãe na formação da identidade da criança. E que essa relação especular humana é bilateral, também a mãe busca sua imagem no espelho do filho.

Pesquisadores que se dedicam à observação direta de crianças mostram a importância do espelho físico e da função especular desde as mais precoces etapas evolutivas. Respalado em textos de importantes autores, o psiquiatra David Zimerman (1999), aborda sobre a relação especular que a criança desenvolve junto à mãe. Para Lacan (1949-1998), o espelho é entendido como uma metáfora do vínculo entre a mãe e o filho, que progride desde a dimensão visual e imaginária, a qual permite a ilusão da completude onipresente até o da dimensão simbólica, com a aquisição da linguagem verbal. Segundo Winnicott (1986-1971), o primeiro espelho da criatura humana é o rosto da mãe, sobretudo o seu olhar. Ao olhar-se no espelho do rosto materno, o bebê vê-se a si mesmo.

“Quando olho, sou visto, logo existo... posso agora me permitir olhar e ver”. (Winnicott apud ZIMERMAN, 1999, p. 188)

De acordo com os pesquisadores, um bebê que se alimenta no seio da mãe, não olha para o peito ou mamadeira, mas para o rosto da mãe. E, curiosamente, se o lactente olha fixamente para sua mãe, seu espelho, e ela não corresponde, ele volta-se para um objeto brilhante, como uma janela.

O próprio júbilo da criança frente à sua imagem especular encontra o seu protótipo nas manifestações de prazer que os psicólogos observam no recém-nascido que imita os movimentos faciais de sua mãe. Zimerman observa ainda, que a maioria dos bebês é canhoto no começo dos exercícios da manualidade, evocando a imagem da mãe destra, cujos movimentos com a mão direita correspondem à mão esquerda do filho, como se este estivesse diante do espelho.

6.4.1 O espelho da bailarina

Os espelhos, sempre presentes nas salas de dança, nos parecem fundamentais para os artistas dessa área. Para sabermos mais da importância do espelho para os bailarinos, o assunto foi incluído em entrevistas realizadas

com três bailarinas: Ana Botafogo, Cecília Kerche e Paula Amazonas. A escolha das bailarinas deve-se aos seus envolvimento como diretoras artísticas das companhias de *ballet e dança* do Rio de Janeiro e Porto Alegre. A aproximação com as bailarinas surgiu naturalmente no envolvimento com o *ballet* motivado pela pesquisa, realizando ensaios fotográficos da Paula, e contatos com Ana e Cecília em eventos nacionais de *ballet*.

Ana Botafogo ressalta os pontos positivos de quem busca corrigir-se, mas alerta sobre cuidados diante do espelho, quando diz:

O espelho é parte fundamental dentro do dia a dia do bailarino, porque todas as aulas de *ballet*, ou de qualquer tipo de dança, em princípio, são feitas em frente ao espelho para que a gente possa se corrigir, quando o professor está corrigindo a parte estética, sobretudo. Eu sempre falo nas minhas palestras que a gente precisa tomar muito cuidado com o espelho porque é uma profissão egocentrista, porque a gente só se olha, porque a gente quer sempre dar o melhor, mas que a gente precisa também sair da frente do espelho para que possa ter consciência do próprio corpo e da interpretação.
(Ana Botafogo em entrevista à autora, 2018)

Cecília Kerche fala mais sobre a importância do espelho para a compreensão do corpo e revela ainda sobre a projeção da bailarina no espelho:

O espelho é muito importante para que conheçamos todas as nossas possibilidades em vários ângulos. Mas o maior espelho que tem é nós nos espelhamos em alguém que nos inspire. A minha grande inspiração sempre foi Natalia Makarova. Nela eu me projetava me vendo no espelho. Mas o espelho é de suma importância para um bailarino, falando da forma acadêmica. Um bailarino se olhando no espelho consegue detectar quando o pé está torto quando ele estiver dançando na sombra da luz no palco. É graças ao espelho que nós chegamos nesse grau de compreensão.
(Cecília Kerche em entrevista à autora, 2018)

Kerche acrescenta ainda uma visão mais profundo do espelho.

O espelho é a minha revelação, da forma física, mas também de como eu busco essa forma física. O espelho me traz uma compreensão do meu eu interior, mas também do meu eu exterior.
(Cecília Kerche em entrevista à autora, 2018)

Já Paula Amazonas ressalta a possibilidade da fotografia funcionar da mesma forma como o espelho, permitindo também o aperfeiçoamento da bailarina.

Acho fantástico podemos ter o registro fotográfico e em vídeo do que a gente já fez, já dançou. Primeiro porque é a sua história, é um registro

que você vai ter para mostrar, para se lembrar de como foi naquele dia [...]. Também acho que através do vídeo e da fotografia a gente como bailarino continua se aperfeiçoando. Você se enxerga por outra perspectiva, que não é a do espelho, e você consegue ver coisas que você gosta ou que você quer aprimorar.

(Paula Amazonas em entrevista à autora, 2018)

6.4.2 *Fascination*

Com base nos estudos sobre o surgimento do cinema, as imagens cronofotográficas de Marey sobrepostas dando a ideia de movimento em contínua repetição visualizadas no DVD *Étienne-Jules Marey Films chronophotographies 1890-1904 (Collection de la Cinémathèque française)*, aliados à visualidade dos *cinemagraphs*, surgiu a ideia para a criação de *Fascination*. No processo de criação desse trabalho busquei uma forma de expressar a visualidade da imaginação que me acompanhava na infância ao abrir a caixa de música. Utilizar uma projeção de vídeo, sem a materialidade, se adequava à ideia da imaginação e dos sonhos. Tentativas foram feitas de projeção em espelhos, sem naturalmente nenhum resultado. Espelhos não retêm a luz. Era preciso uma superfície refletora, mas não completamente espelhada. Foi observando as imagens feitas das pirâmides do Louvre que a ideia surgiu.

Os artefatos do carretel de mutoscópio e *cinema de bolso* encontrados na coleção Santos-Dumont sugeriram a ideia da criação da versão em forma de filme (vídeo) e em papel, lembrando minha antiga brincadeira infantil criando animações neste formato e sua utilização em livros de artista, como os de Gilbert & George.

6.4.2.1 *Fascination* (versão digital)

A versão digital de *Fascination* (Fotografia 31) foi criada a partir de quatro imagens em movimento da bailarina registradas de diferentes ângulos (de frente, de costas, da direita e da esquerda) que permanecem em repetição contínua. Estes quatro registros, editados em um único vídeo em execução em um *tablet*, tem sua imagem refletida na superfície piramidal de vidro

posicionada em frente a tela do aparelho, permite a sua visualização e a sensação de se tratar de uma única imagem 3D no centro da pirâmide.

O reflexo em superfície espelhada piramidal é uma técnica bastante antiga, já encontrada em obras como *Anamorfose “O Fumador”* (Figura 43), que fez parte da citada exposição *Do Outro Lado do Espelho*, que ocorreu no Museu Calouste Gulbenkian.

A utilização da tecnologia digital aliada à antiga técnica, mesclando passado e presente, proporciona uma nova possibilidade de visualidade e sensação.



Figura 43 – Autor desconhecido, Anamorfose “O fumador”, com espelho piramidal metálico, anterior a 1773, aço polido e latão e óleo sobre madeira, 75x75x15 cm (anamorfose), 13 x 13 cm (espelho piramidal)
Coimbra, Museu da Ciência da Universidade de Coimbra
Fonte: Catálogo da exposição “Do Outro Lado do Espelho”, 2017, p. 108-109

Os registros da bailarina foram feitos no palco do Theatro São Pedro em Porto Alegre. A bailarina dançou a coreografia criada especialmente para este trabalho ao som da melodia *Fascination*, gravada da caixa de música da minha avó e editada para que permanecesse em um mesmo compasso durante toda sua duração. As quatro imagens em movimento foram editadas em um único vídeo onde são visualizadas simultaneamente em diferentes posições da tela. Executado em um aparelho *tablet* posicionado acima da pirâmide de vidro, tem as quatro imagens da bailarina refletidas, cada uma em uma das faces da pirâmide, proporcionando uma imagem resultante com sensação 3D.

A pirâmide, posicionada dentro da caixa de música, proporciona a visibilidade da imagem da bailarina da imaginação da infância. A imagem digital, sem materialidade, visível unicamente pela propriedade da reflexão do espelho aplicada à superfície piramidal de vidro dá a sensação de volume, como uma falsa holografia, e passa a ter reflexo no espelho da caixa, como um corpo material ali presente. No espelho, na verdade, é o reflexo do reflexo que se vê. Estaria então no espelho a própria bailarina? Uma espécie de Alice por detrás do espelho? E no mundo real, apenas seu reflexo?

6.4.2.2 *Fascination* (versão cinema de bolso)

Na versão cinema de bolso de *Fascination* (Fotografia 32), os *frames* dos vídeos (frontal e de costas) registrados da bailarina são transformados em páginas do livro (frente e verso). Agora é o manuseio do pequeno livreto pelo observador que dá movimento à cena e faz dançar a bailarina. E esse tempo de contemplação se mantém enquanto seu polegar continua a folhar sucessivamente as páginas, em um gesto que remonta às lembranças infantis.

Fascination, em seus diferentes formatos, representa assim minha imaginação de menina, ao abrir a caixa de música da minha avó e ouvir a melodia de *Fascinação*, que toma forma. O dançar da bailarina imaginado na infância se repete agora sem fim aos olhos do observador, através da execução em *looping* de um vídeo, ou no pequeno livreto manuseado pelo observador. A antiga tecnologia de reflexo de imagem em superfície piramidal e o livreto das brincadeiras de crianças mostram que a simplicidade tecnológica

aliada à arte ainda pode ser atrativa em pleno século XXI aos olhos sensíveis. É a imaginação da infância que permanece viva na lembrança até os dias hoje, inspiração para a criação de toda essa exposição.

A emoção de realizar esse trabalho, tanto para a fotógrafa, pela sua relação afetiva com a caixa de música da avó, pelas lembranças e imaginações da infância, como para a bailarina, por questões similares e completamente ao acaso, descobertas apenas no dia da gravação dos vídeos, pode ser expressa através das palavras da bailarina Paula Amazonas.

Foi tão especial para mim fazer esse vídeo porque, por muita coincidência, a música *Fascinação* tem uma história na minha vida, pois lembra muito minha avó, que era violinista e tocava muito essa música. Quando eu a escuto é como se eu estivesse claramente ouvindo o violino dela tocando. Então foi muito especial para mim fazer esse vídeo e ser a bailarina da caixinha de música, com a música que a minha avó tocava. E isso ter vindo de ti. Para a gente ver como a arte, a música, a dança, a fotografia, tudo vai se encaixando, e vai chegando em um lugar especial. Eu acho que isso que é arte: um lugar especial.

(Paula Amazonas em entrevista à autora, 2018)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa de mestrado investigou e experimentou o fazer fotográfico, procurando expandir a sua duração nas etapas de pré e pós-produção, que alargam o seu tempo além do ato de fotografar. A bailarina foi o tema que conduziu a criação das imagens, e a produção artística apresentou um marco após essa pesquisa.

Foi envolta nas memórias da infância, e em um mergulho na vida e obra de artistas/cientistas que as imagens fotográficas, carregadas de referências afetivas, foram sendo criadas compondo o corpus dessa pesquisa. Do Museu D'Orsay às ruas de Montmartre (*Danseuse de Degas*), das fotografias às pinturas de Degas (*Danseuses Bleues*), das Ruas de Paris aos palcos de Porto Alegre (*Paris-Poa*), do registro digital até a imagem surgir de forma artesanal (*Pas de deux*), da observação da sala de dança pela janela até dividir o palco com a bailarina (*Fenêtre et miroir*), da admiração pela pintura até as pinceladas digitais no espaço fotográfico (*Traces de danseuse*), do encanto pelo figurino delicado da bailarina, até o tule e o cetim revelarem sua imagem (*Satin Rose e Répétitions*), da imaginação da infância até o dançar da bailarina surgir dentro da caixa de música (*Fascination*). Minha fotografia, janela para um mundo de sonhos, onde encontro a imagem de tantas mulheres e nelas o reflexo de mim mesma. O processo se deu como uma aventura no interior do espelho, que implica a coragem da travessia, a coragem de inventar, experimentar, descobrir, buscar novas formas de ver. Implica a coragem de Narciso, de mergulhar em si mesmo. Implica a certeza de Alice de que tudo é possível.

A aproximação com o universo da dança foi uma experiência incrível. Fotografar artistas que participam da criação da obra tornou a reflexibilidade entre fotógrafa e modelos, já observada em trabalhos anteriores à pesquisa, ainda mais evidente. A sintonia nessa parceria se refletiu no resultado das imagens. Nos ensaios dirigidos, uma conversa prévia com a modelo bailarina dava o entendimento do objetivo a ser conseguido com a imagem fotográfica. A direção da modelo aconteceu de forma semelhante a qualquer outro ensaio fotográfico anteriormente realizado. Com relação ao *ballet*, porém, como a posição correta, o passo de dança, a perfeição do movimento e mesmo a

coreografia, no caso dos vídeos, foram escolhas naturalmente em conjunto, e contaram com o conhecimento da dança da bailarina e com o olhar da fotógrafa.

TRABALHOS FUTUROS

Várias ideias de trabalhos plásticos surgiram ao longo deste período, mas optou-se em executar, e selecionar entre as imagens feitas, as que refletissem melhor os conceitos operacionais da pesquisa. Considerando os trabalhos fotográficos apresentados no portfólio como séries inacabadas, certamente continuarão a ser desenvolvidas, ampliando-se com novas imagens, mas apresentam-se aqui como uma primeira composição, refletindo os experimentos realizados durante o período do mestrado. Estes motivam a continuidade dessas séries, além de novas experiências e suportes a serem testados.

Uma quantidade considerável de fotografias foi capturada nos ensaios realizados entre 2017 e 2018, compondo uma interessante base de imagens de bailarinas que serão trabalhadas posteriormente dando origem à criação de novas obras, seja com a experimentação de outros processos históricos de impressão, seja pelo trabalho digital a partir dessas imagens.

Outra possibilidade de experimentação é a utilização de diferentes superfícies têxteis, ampliando as possibilidades de suportes para a impressão fotográfica. A experiência com impressão em tecidos despertou ainda a curiosidade para experimentos e pesquisa teórica sobre questões relacionadas ao uso das imagens fotográficas na moda.

O estudo mais aprofundado de artistas mulheres ao longo da história da arte, suas vidas e obras, é outro assunto que motiva nova pesquisa e que, da mesma forma, sugere inspiração para novas criações artísticas.

ONDE ESTÁ A BAILARINA?

Após esse período de criação que iniciou com a pergunta “Onde está a bailarina?”, a resposta surge de uma profunda emoção que tento timidamente externar em palavras.

Bailarinas são livres, voam pelos palcos do mundo! Não vivem aprisionadas. Mas a bailarina sempre esteve lá, dentro da caixa de música. E sempre estará. Quando na infância, na ponta dos pés eu me erguia e me esforçava para abrir a caixa de música com a pontinha dos dedos e delicadeza de menina, era eu a bailarina que meus olhos encontravam no espelho. Quando minha avó abria sua caixa de música para se arrumar com suas joias e vaidade natural de toda mulher, visualizava no espelho da caixa a sua bailarina.

Nos espelhos das salas de dança, onde meninas se observam diariamente em busca do melhor que podem ser, lá estão as bailarinas. Onde uma mulher encontrar no seu reflexo no espelho, ou no espelho com memória da fotografia, um olhar sonhador a elevar sua autoestima, a revelar a mulher forte que é, a encorajá-la a ir em frente, a realizar seus sonhos e dançar livre ao som da melodia, lá estará a bailarina.

Bailarinas estão sempre em busca de se aperfeiçoar, se espelhando em outras bailarinas. Buscam a realização de sonhos, o sonho da liberdade, o sonho do voo. O espelho é a materialização da busca do ser, aquela que permeia toda sua existência e é propulsora do sentido da vida. É materialização do processo de individualização, a eterna busca humana pelo entendimento de si.

A incessante busca pelo que não está ao nosso alcance, ao que foge às nossas mãos, ao equilíbrio interior, à superação dos embates da alma, à incapacidade de se elevar por si só; esses, são alguns dos motivos que alimentam o sonho do voo, fazendo com que sempre se busque em pleno céu a elevação de nossas condições terrenas.

A expansão do tempo e o reflexo, assuntos que nortearam essa dissertação, abordados especificamente no fazer fotográfico tendo a bailarina

como tema, carregam ainda consigo uma visão mais ampla e subjetiva, motivação pessoal para esse trabalho.

O sonho do voo pode ser considerado como um tema universal, assim como o amor, a morte, a saudade, o tempo, as lembranças da infância. Todos esses temas estão relacionados ao que não é palpável ao homem, ao que foge ao seu controle, talvez, por isso, a insistência desses temas nas manifestações humanas. Eles se entrelaçam na motivação íntima que me levou a esse trabalho e poderiam sequer ser aqui revelados. Talvez por não serem palpáveis, a minha vontade de trazer para o visível e para o tátil, através da fotografia, da imagem da bailarina, do estudo da história da arte e da ciência, do processo fotográfico, a minha forma de expressá-los subjetivamente seja através da pesquisa e reflexões escritas, seja nas imagens resultantes da produção artística.

Os dois últimos anos, período de dedicação ao mestrado, foram também os dois últimos anos de convívio ao lado da minha mãe. Saber que nossa despedida se aproximava a cada dia, levou naturalmente a uma retrospectiva da vida, à recordação de momentos passados e à busca da arte como assunto que proporcionasse leveza e conversas enriquecedoras ao nosso tempo diário juntas. Sendo natural o pensamento em nossa mãe nos momentos difíceis da nossa vida, a minha avó, mãe da minha mãe, se tornou assunto ainda mais frequente em nossas conversas. Foi em uma delas que, para minha surpresa, minha mãe afirmou que o Instituto Livre de Belas Artes onde minha avó havia se formado em piano em 1946, grávida da minha mãe, era o mesmo Instituto de Artes da UFRGS onde eu havia ingressado, o que constatei alguns dias depois. Foi então que a caixa de música surgiu como inspiração inicial para o trabalho.

Esta pesquisa e todo processo de criação das obras que a acompanham testemunharam o olhar doce, os ouvidos atentos e as palavras carinhosas da de minha mãe, sempre próxima a tudo que envolveu esse trabalho. No entanto, não há nada, nem no texto da pesquisa nem nas imagens, que revele essa proximidade. Mas cada assunto aqui tratado e cada fotografia carrega sua presença constante nestes últimos dois anos. Estes momentos poderiam estar fadados a desaparecerem na minha memória, mas agora se perpetuam, de alguma forma, no resultado deste trabalho.

A passagem da minha mãe pela existência humana foi, assim, emoldurada pela arte, pelo som do piano da minha avó na sua chegada, e pelas cores das minhas imagens fotográficas até seu voo de ícaro.

Queria poder expandir o tempo para tê-la eternamente ao meu lado, o ser mais próximo da perfeição com quem tive privilégio de conviver e em quem tento me espelhar. E toda vez que, ao me olhar no espelho, encontrar um reflexo mais parecido com minha mãe, lá estará sempre a bailarina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAM, Hans Christian. **Eadweard Muybridge: The Human and Animal Locomotion Photographs**. Köln: Taschen, 2016.

ARMSTRONG, Carol. **Odd Man Out: Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas**. Los Angeles: Getty Publications, 2003. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?isbn=0892367288>>. Acesso em: 22/10/2017.

AUMONT, Jaques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 2002.

BAETENS, Jan. A volta do tempo na fotografia moderna. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.

BARROS, Henrique. Lins de. **Santos-Dumont: o homem voa**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2000. Disponível em: <books.google.com.br/books/about/Santos_Dumont.html?id=xaUgAQAAIAAJ>. Acesso em: 20/03/2017.

BARTHES, Roland. **A câmara clara: notas sobre a fotografia**. Edição especial Saraiva de Bolso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BAVCAR, Evgen. Tessler, Elida; Bandeira, João [orgs.]. Evgen Bavcar: **Memória do Brasil**. São Paulo: Cosac & Naify. 2003.

BECK, Jamie. BURG, Kevin. **Cinemagraph**, 2011. Disponível em: <<http://www.cinemagraphs.com>>. Acesso em: 10/06/2017.

BELTING, Hans. **Antropologia da Imagem**. Lisboa: KKIM, 2014.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras Completas, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOGGS, Jean Sutherland. Degas and Equilibrium. In: **Degas**. Jean Sutherland Boggs (Org.), Metropolitan Museum of Art: Nova York, 1988, p. 23. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?isbn=0870995197>>. Acesso em: 15/04/2017.

BRÄCHER, Andréa. **Assombr(e)amentos: poéticas do imaginário infantil através de processos fotográficos históricos**, Tese (Doutorado), PPGAV, Instituto de Artes, UFRGS, 2009.

BRAUN, Marta. The Photographic Work of E.J. Marey. In: **Studies in Visual Communication**. V. 9, N. 4, 1983, p. 2-23. Disponível em: <<http://repository.upenn.edu/svc/vol9/iss4/2>>. Acesso em: 03/06/2017.

BRAUN, Marta. **Eadweard Muybridge**, Reaktion: Londres, 2010.

CARROLL, Lewis. **Aventuras de Alice no País das Maravilhas e Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

CATTANI, Icleia Borsa. Mestiçagens na arte contemporânea: conceito e desdobramentos. In: _____ (org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p. 21-34.

_____. Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea. In: FARIAS, Agnaldo. **Icleia Cattani**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

CHEVAILLIER, Georges. **Etienne-Jules Marey**. Musée Bourgogne, Beaune. Disponível em: <http://www.musees-bourgogne.org/popup/musee_bourgogne_collection.php?lg=en&id_musee=62&info=collection_detail>. Acesso: 28/07/2017.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

CUNHA, Eduardo Vieira da [et al.]. **Eduardo Vieira da Cunha**. Porto Alegre: Edição do Autor, 2003.

CUNHA, Eduardo Vieira da. O duplo de Laura Cattani: reflexões sobre as armadilhas de Narciso em um trabalho prático. In: **Revista Estúdio**, artistas sobre outras obras, 8, 2017.

CYPRUS. Exhibition: The Complete Sculptures of Edgar Degas In: **Cyprus Today**, v. 49, n. 4, Out-Dez 2011, p. 63. Disponível em: <[http://www.publications.gov.cy/moi/pio/publications.nsf/All/7B6BB1E3457E6E86C2257B73002EE8BE/\\$file/CyprusToday,%20October-December%202011%2072%20dpi.pdf](http://www.publications.gov.cy/moi/pio/publications.nsf/All/7B6BB1E3457E6E86C2257B73002EE8BE/$file/CyprusToday,%20October-December%202011%2072%20dpi.pdf)>. Acesso em: 12/05/2017

DANIEL, Malcolm. **Edgar Degas: Photographer**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998.

DAVIDSON, Michael W.. Pioneers in Optics: Étienne-Jules Marey and Ignazio Porro. In: **Microscopy Today**, v. 18, Issue 5, September 2013, pp. 48-50. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/259C7779CDD1B84C63F28438A1C9C0B3/S1551929510000428a.pdf/pioneers_in_optics_etiennejules_marey_and_ignazio_porro.pdf>. Acesso em: 20/07/2017.

DELAMOTTE, Philip H. **The practice of photography**. Nova York. Arno Press, 1973.

DRUICK, Douglas W., ZEGERS Peter. Scientific Realism: 1873-1881, p. 197-211, In: **Degas**. Jean Sutherland Boggs (Org.), Metropolitan Museum of Art: Nova York, 1988, p. 199. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?isbn=0870995197>>. Acesso em: 15/04/2017.

ENTLER, Ronaldo. A fotografia e suas representações do tempo. In **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 14, p. 29-46, dez 2007.

FABRIS, Annateresa (org.). A fotografia e o sistema de Artes Plásticas. In: **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do Olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**, Volume I. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FATORELLI, Antônio. **Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas tecnologias**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. **FACOM**, São Paulo, FAAP, n. 16, p. 10-19, 2º Semestre, 2006. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf>. Acesso em: 08/03/2016.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. **A Fotografia Expandida**. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002.

FERREIRA, Sérgio Luiz. **Cinemagraph – entre a fotografia e o cinema**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2013.

FLORES, Laura. **Fotografia e Pintura: dois meios diferentes?** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Annablume, 2011.

FONTCUBERTA, Joan. **O beijo de Judas: fotografia e verdade**. Barcelona, Espanha: Editora Gustavo Gili, 2010.

FONTCUBERTA, Joan. **A Câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2012.

GASTALDONI, Dante. **O tempo e os tempos na fotografia**. São Paulo: Senac, 2005.

HOFMANN, Werner. **Degas**. Paris: Hazan, 2007.

IANNONI, Carlos Alberto. Degas e a visão do Cotidiano. In: **Alfa Revista de Linguística**. V. 15, FFLM: Marília, 1969. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/download/3343/3065>>. Acesso em: 10/04/2017.

KUBLER, George. **A Forma do Tempo**. Observações sobre a história dos objectos. Lisboa: Vega, 2004. 4ª. ed., 184 p. Trad. José Vieira de Lima.

LEFEBVRE, Thierry. **Marey et la chronophotographie**. Bibliothèque numérique Medic@, Université Paris Descartes, 2005 Disponível em:

<<http://www.biusante.parisdescartes.fr/histoire/medica/marey/03.php>>. Acesso em: 25/05/2018.

LEREBOURS, Noel P. **A treatise on photography**. Nova York: Arno Press, 1973.

LOYOLA, Geraldo. PIMENTEL, Lucia. Ensino de Arte e Tecnologias Contemporâneas: Considerações sobre a simulação e a percepção de tempo e espaço nas relações homem-máquina. In **XII Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (Anais)**, 2013. Disponível em: <<http://art.medialab.ufg.br/up/779/o/GeraldoLoyola.pdf>>. Acesso: 10/06/2017.

MACHADO, Arlindo. Anamorfoses Cronotópicas ou a Quarta Dimensão da Imagem. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem-Máquina – a era das tecnologias do virtual**. São Paulo: Editora 34 Ltda., 2011, p. 100-116.

MACHADO, Arlindo. A fotografia sob o impacto da eletrônica. In SAMAIN, Etienne (Org.). **O fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitec; Editora Senac, 2005.

MAREY, Étienne-Jules Marey. **Le mouvement**. Nimes: Jacqueline Chambon, 2002.

MEDEIROS, Margarida. **Fotografia e Verdade: uma história de fantasmas**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

MELCHIOR-BONNET, Sabine, **História do Espelho**. Tradução José Alfaro Lisboa: Orfeu Negro, 2016.

MICHAELIS. **Dicionário Michaelis Online**. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?id=bXRp>>. Acesso em: 05/03/2018.

MÜLLER-POHLE, Andreas. **Information Strategies**. European Photography 21, "Photography: Today/Tomorrow", v. 6, n. 1, Jan./Fev./Mar. 1985.

PARRY, Eugenia. Edgar Degas's Photographic Theater. In **Degas, form and space**, p. 451-486. Centre Culturel du Marais. Paris: Guillaud, 1984.

POIVERT, Michel. Notas sobre a imagem encenada, paradigma reprovado da história da fotografia? In **Revista Porto Arte**, v. 21, n. 35, 2016.

RABINBACH, Anson. Time and Motion: Etienne-Jules Marey and the Mechanics of the Body In: **The human motor: energy, fatigue, and the origins of modernity**, Los Angeles: University of California Press, 1990, p. 114. Disponível em: <<http://courseworks2.columbia.edu/files/594387/download>>. Acesso em: 20/06/2017.

ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. O mutoscópio de Santos-Dumont e a poética do found footage. In: **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 26, e08, 2018. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-02672018v26e08>>. Acessado em: 25/07/2018.

ROSA, Carlos Adriano Jerônimo de. **O mutoscópio explica a invenção do pensamento de Santos-Dumont: Cinema experimental de reapropriação de arquivo em forma digital**. Tese de Doutorado. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-26022018-111958>>. Acessado em: 25/07/2008.

REY, Sandra. Cruzamentos impuros. Processos híbridos na arte contemporânea. **Festival de arte 2005**. Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal de Uberlândia. Disponível em: <<http://www.festivaldearte.fafcs.ufu.br/2005/palestra-04.htm>>. Acesso em: 10/03/2018.

RIBEIRO, Niura Legramante. **Entre a lente e o pincel: interfaces de linguagens**, v. 1, Tese (Doutorado), PPGAV, Instituto de Artes, UFRGS, 2013.

ROUILLE, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. Trad. Constança Egrejas. São Paulo: SENAC, 2009.

SANTOS, Nara Cristina. Híbrida x Infografia. **Expressão** – Revista do Centro de Artes e Letras - UFSM. Ano 4, n.1, 2000, p. 38-43.

SANTOS-DUMONT, Alberto Santos. **Os Meus Balões**. Brasília: Senado Federal, 2014. 2ª. ed., v. 198. Livro publicado originalmente com o título *Dans l'air* (Paris, 1904), *My airships: the story of my life* (Londres, 1904), *My air-ships* (Nova York, 1904), *Im Reich der Lüfte* (1905, na Alemanha) e somente em 1938 no Brasil com o título *Os meus balões*.

SANTOS-DUMONT, Alberto Santos. **O que eu vi, o que nos veremos**. Hedra: São Paulo, 2016.

SCHARF, Aaron. **Arte y Fotografia**. Madri: Alianza, 1994.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. São Paulo: Senac, 2010.

TACCA, PAULA Cristina. D. C. A “fotografia expandida” nos museus de arte moderna: as experiências do MoMA de Nova Iorque e do MAM de São Paulo. In **XXVIII Simpósio Nacional de História (Anais)**, Florianópolis: 27-31 julho 2015. Disponível em: <http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1434406892_ARQUIVO_PaulaCabralTacca_ANAIS.pdf>. Acesso em: 01/03/2016

TISSERON, Serge. **Le mystère de la Chambre Claire**. Paris: Minuit, 2001.

WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2016. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=%C3%89tienne-Jules_Marey&oldid=47261269>. Acesso em: 20/11/2016.

ZIMERMAN, David E.. **Fundamentos Psicanalíticos – Teoria, técnica e clínica, uma abordagem didática**. Porto Alegre: ArtMed, 1999.

FILMES

ALLEN, Woody. **Meia-Noite em Paris** (*Midnight in Paris*). Sony Pictures, 94 min., 2011.

ALLEN, Woody. **A Rosa Púrpura do Cairo** (*The Purple Rose of Cairo*). Orion Pictures, EUA, 81 min., 1985.

BOBIN, James. **Alice Através do Espelho** (*Alice Through the Looking Glass*). Walt Disney Pictures, EUA, 113 min., 2016.

BURTON, Tim. **Alice no País das Maravilhas** (*Alice in Wonderland*). Walt Disney, EUA, 109 min., 2010.

SCORSESE, Martin; DEPP, Johnny; HEADINGTON, Tim; KING, Graham. **A Invenção de Hugo Cabret**. Paramount Pictures, EUA, 127 min., 2011.

SINGH, Tarsem. **Espelho, Espelho Meu** (*Mirror Mirror*). EUA, 106 min, 2012.

DVDs

MAREY, Étienne-Jules. **Étienne-Jules – Films chronophotographiques 1890-1904**. Colletion de la Cinémathèque Française. Paris: Cinémathèque Française, 2006.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÃO

CORREIA, Ana Paula Rebelo. Espelhos, Pinturas e Alegorias. In: **Do Outro Lado do Espelho**. (Catálogo de exposição). Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2017.

ENTLER, Ronaldo. Um lugar chamado fotografia. Uma postura chamada contemporânea. In: **A invenção de um mundo: coleção da Maison Européenne de la Photographie**. (Catálogo da exposição). São Paulo: ITAU CULTURAL, 2009. pp.142-147. Disponível em: <www.entler.com.br/textos/postura_contemporanea.html>. Acesso: 01/03/2016

FIGUEIREDO, Maria Rosa, **Do Outro Lado do Espelho**. (Catálogo de exposição). Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2017.

MARTINEZ, Jean-Luc (Org). **Corps en Mouvement, La Danse au Musée**. (Catálogo de exposição). 06 outubro 2016 - 03 julho de 2017. Paris: Museu do Louvre, 2016.

SZARKOWSKI, John. **Mirrors and Windows**. (Catálogo de exposição). Nova York: The Museum of Modern Art, 1978. Disponível em:

<http://moma.org/documents/moma_catalogue_2347_300062558.pdf>. Acesso: 23/11/2017.

LIVROS DE DANÇA

BRAGA, Suzana. **Ana Botafogo - A Magia do Palco**. Joinville: Letradágua, 2018.

BRAVO, Marcelo (org.). **Vida e Palco - Cecilia Kerche**. Luiz Kerche: Rio de Janeiro, 2010.

BROWAR, Ken; ORY, Deborah. **The Art of Movement**. NYC Dance Project: Nova York, 2016.

ENTREVISTAS

Entrevista de Ana Botafogo à autora em 03/09/2018 por telefone.

Entrevista de Cecília Kerche à autora em 25/07/2018 em Joinville.

Entrevista de Paula Amazonas à autora em 14/08/2018 em Porto Alegre.

Disponíveis em: <<http://www.daniremio.com/entrevistas>>

ANEXO I: EXPOSIÇÕES VISITADAS EM PARIS (20 - 25/02/2017)

MUSÉE D'ORSAY (21 – 25.02.2017)

Exposição Permanente do Acervo (21.02.2017)

Exposição Acervo das Obras Impressionistas (21 – 25.02.2017)

Exposição *La jeunesse de l'impressionnisme de Frédéric Bazille* (21.02.2017)

Ensaio fotográfico junto às obras de Degas – piso térreo e 5º andar (24.02.2017)

MUSÉE DU LOUVRE (20.02 - 24.02.2017)

Exposição Permanente do Acervo (20.02 - 24.02.2017)

Exposição *Corps en Mouvement: La Danse au Musée* na Petit Galerie (20.02.2017)

MAISON EUROPEENNE DE LA PHOTOGRAPHIE (22.02.2017)

Exposição *Offrande du Mandala, Les Pierres aux Mille Visages* - Gao Bo

Exposição *Les rencontres de Bernard Plossu – La collection d'un photographe*

Exposição *Identites* - Vincent Perez

Exposição *Dans la nuit, la matière* - Jean Yves Cousseau

CENTRE GEORGES POMPIDOU (22.02.2017)

Exposição Acervo de Arte Moderna e Contemporânea

Exposição *La Fabrique d'Exils* - Josef Koudelka (Galerie de Photographies)

CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE (25.02.2017)

Exposição Permanente do Acervo

MUSÉE JEU DE PAUME (25.02.2017)

Exposição *Eli Lotar (1905-1969)*

Exposição *Vídeo Ergo Sum - Peter Campus*

Exposição *Somniculus Satellite 10: une proposition de Osei Bonsu - Ali Cherri*

MUSÉE DES ARTS ET MÉTIERS (25.02.2017)

Exposição Permanente do Acervo

ANEXO II: PRODUÇÃO BIBLIOGRÁFICA E ARTÍSTICA (2017-2018)

ARTIGOS COMPLETOS PUBLICADOS EM PERIÓDICOS:

MACEDO, Daniela Remião de. **Danseuses Bleues: experimentos fotográficos e pós-produção em imagens de Edgar Degas**. Revista Valise, ISSN: 2236-1375. PPGAV-UFRGS: Porto Alegre, agosto de 2018, v. 8, n. 15. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaValise/>

MACEDO, Daniela Remião de; CUNHA, Eduardo Vieira da. **Os tempos da arte fotográfica – um ensaio em Paris**. Revista Paralelo 31, ISSN 2358-2529, PPGAV-UFPel: Pelotas, dezembro de 2017, ed. 9, p. 48-75. Disponível em: <http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/paralelo/article/view/13256>

TRABALHOS PUBLICADOS EM ANAIS DE EVENTOS:

MACEDO, Daniela Remião de; CUNHA, Eduardo Vieira da. **Hibridismo e mestiçagem na arte contemporânea: entre a fotografia e a pintura**, (artigo completo) 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP. São Paulo, 2018. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2018/>

BRÄCHER, Andréa; MACEDO, Daniela Remião de; MOREIRA, Jussara; GONÇALVES, Myra; GONÇALVES, Sandra. **Herdeiros de Herschel: práticas alternativas em fotografia contemporânea** (artigo completo) 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP. São Paulo, 2018. Disponível em: <http://anpap.org.br/anais/2018/>

CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO

Fascination – em busca da bailarina da caixa de música (catálogo de exposição). Porto Alegre, 2018. Formato digital. Disponível em: www.daniremiaio.com/fascination.

Desenhos de Sal – em variações photogenicas (catálogo de exposição). Org.: Andrea Brächer. UFRGS: Porto Alegre, 2018.

Herdeiros de Herschel - revendo o azul através de hibridações, apropriações e diversidades (catálogo de exposição). Org.: Andrea Brächer. UFRGS: Porto Alegre, 2017.

EXPOSIÇÕES FOTOGRÁFICAS:

Fascination – em busca da bailarina da caixa de música (exposição individual). Teatro São Pedro, de 23/10 a 25/11/2018.

Desenhos de Sal - em variações Photogênicas (exposição coletiva). Curadoria Andrea Brächer. Casa de Cultura Mário Quintana, de 05/10/2018 a 04/11/2018.

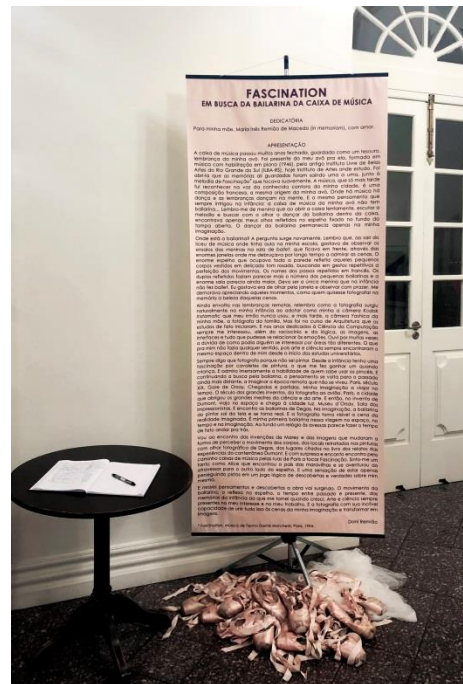
Herdeiros de Herschel - revendo o azul através de hibridações, apropriações e diversidades (exposição coletiva). Curadoria Andrea Brächer. Casa de Cultura Mário Quintana, de 07/12/2017 a 14/01/2018.

Paragem (exposição coletiva), curadoria Marilice Corona. Pinacoteca Barão do Santo Ângelo, Instituto de Artes – UFRGS, de 10 a 25/08/2017.

ANEXO III: EXPOSIÇÃO

FASCINATION – EM BUSCA DA BAILARINA DA CAIXA DE MÚSICA

(Theatro São Pedro - de 23/10 a 25/11/2018)



BEM-AVENTURADOS

Vieram ao mundo em todos os tempos.

Seguem-nos ainda hoje

E virão sempre.

Por amor, os bem-aventurados, que já conquistaram a Luz Divina, descerão até nós, quais flamas solares que não apenas se retratam nos minaretes da Terra, mas penetram igualmente nas reentrâncias do abismo, aquecendo os vermes anônimos.

Chegam, sim, até nós, desculpando-nos as faltas e suprindo-nos as fraquezas, a integrar-nos na ciência difícil de corrigir-nos por nós mesmos, sem reclamarem o título de mestres.

Volvem de sublimes regiões, semelhando astros que se apagam na sombra de pesada renúncia, para nos conduzirem o passo, e, envergando a roupagem inferior em que nos achamos, são pais e mães, amigos e servidores, cuja grandeza, muita vez, percebemos somente depois que se distanciam...

Ajudam-nos a carregar o fardo de nossos erros, sem tornar-nos irresponsáveis. Alentam-nos a energia sem demitir-nos da obrigação.

Sobretudo, jamais nos criticam as deficiências, apesar de nos conhecerem as forças ainda frágeis, e, ainda mesmo quando nos rebolemos no vício, levantam-nos, caridosos, sem fustigar-nos com o tição da censura.

São eles a palavra serena nos torvelinhos do desespero, o refúgio no abandono, o consolo quando a prova nos obriga a marchar sob a chuva das lágrimas, e a certeza do bem, quando o mal parece minar a vida.

Se choras, reflète neles.

Quando te aflijas, não lhes olvides o apoio.

Endereça o pensamento às Alturas e pede-lhes inspiração e socorro, porque, para eles, os bem-aventurados que se elevaram à União Divina, o júbilo maior será sempre esparzir o amor de Deus, que acende estrelas, além das trevas, e desabotoa rosas entre os espinhos.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS